**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA**

DIANA NAVAS

*Figurações da Escrita:
as estratégias metaficcionais na produção romanesca de António Lobo Antunes*

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

*Figurações da Escrita:
as estratégias metaficcionalis na produção romanesca de António Lobo Antunes*

Diana Navas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura Portuguesa do Departamento de
Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para a obtenção do
título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi

São Paulo

2012

FOLHA DE APROVAÇÃO

Diana Navas

Figurações da Escrita:

as estratégias metaficcionais na produção romanesca de António Lobo Antunes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de Doutor em
Literatura Portuguesa.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Profa. Dra.

Instituição:

Assinatura: _____

Profa. Dra.

Instituição:

Assinatura: _____

Profa. Dra.

Instituição:

Assinatura: _____

Profa. Dra.

Instituição:

Assinatura: _____

*À minha família
Ao Marcelo*

AGRADECIMENTOS

Por mais solitária que seja uma pesquisa, seus produtos só se concretizam com a contribuição de pessoas muito especiais, capazes de transformar uma jornada difícil em um caminho de descobertas.

Agradeço, inicialmente, ao meu pai, Gilberto, pelo suporte emocional e constante incentivo, mostrando, nos momentos difíceis que, ainda assim, sempre vale a pena a luta pela conquista de nossos objetivos.

À minha mãe, Cida, por todo carinho, cuidado, atenção e, sobretudo, paciência, e sem a qual a minha vida não possuiria o brilho e a alegria que tem.

Ao meu irmão-amigo, Douglas, anjo sempre presente em minha vida e que, a seu modo, nunca deixou de acreditar nos meus sonhos e tampouco estender as mãos nos momentos em que seu apoio se fez necessário. Meus agradecimentos também à minha cunhada, Cibelle.

Ao Marcelo, pessoa muito especial, presente na etapa final desta jornada, dedicando-me amor e atenção imensuráveis, e que tem mostrado que, diferente da literatura, o amor não é feito de palavras, mas de gestos e atitudes.

À minha avó, Maria, que sempre torceu por mim e pelo êxito de todos os meus esforços.

À minha orientadora, Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi, pela excelência de suas ideias, pelo respeito ao meu conhecimento, pela amizade dispensada nos momentos em que eu realmente precisava e, acima de tudo, pela confiança depositada em mim.

Aos professores, Prof. Dr. Fernando Segolin e Profa. Dra. Maria Helena F. Peixoto, pelas sugestões atentas e atenciosas na qualificação e que contribuíram para o desenvolvimento desta tese.

Finalizando, agradeço à Universidade de São Paulo que, na figura da Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi, ofereceu-me a oportunidade de desenvolvimento do meu projeto de trabalho, permitindo-me, assim, a presença das experiências transformadoras e fecundas, quer para minha vida, quer para minha realização profissional.

"Aprende-se a escrever, lendo. E também é necessária uma grande humildade face ao material da escrita. É a mão que escreve. A nossa mão é mais inteligente do que nós. Não é o autor que tem de ser inteligente, é a obra. O autor não escreve tão bem quanto os livros."
(António Lobo Antunes)

RESUMO

NAVAS, D. Figurações da escrita: as estratégias metaficcionais na produção romanesca de António Lobo Antunes. 2012. 175 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

diana.navas@hotmail.com

Esta tese tem como proposta verificar as diferentes estratégias metaficcionais empregadas por António Lobo Antunes ao longo de sua produção romanesca. Considerando-se que a construção de uma narrativa metaficcional exige dois aspectos importantes – o aspecto linguístico e a estrutura narrativa, bem como uma mudança no papel do leitor – o presente estudo busca empreender uma leitura da produção romanesca do autor de forma a demonstrar que, se nos romances iniciais a metaficção apresenta-se com a composição da obra sublinhando a sua própria ontologia, expondo a sua construção como entidade específica e até certo ponto autônoma, posteriormente, estende-se ao questionamento das estruturas narrativas e à emergência do narrador a assomar na obra como autor, procedimentos esses que implicam mudanças no papel do leitor. Essa possível leitura é empreendida a partir de três romances: *Memória de Elefante* (1979), *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000) e *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), títulos esses que dialogarão constantemente com as demais obras do autor.

Mais do evidenciar o emprego de tais estratégias, buscamos demonstrar como, por meio delas, o autor permite-nos discutir importantes questões da teoria literária, como a concepção de Literatura e Tradição, a confluência dos gêneros literários, bem como o redimensionamento dos papéis assumidos pelo autor e leitor na narrativa contemporânea. O presente estudo visa, também, a demonstrar como, sempre via linguagem, o romance antuniano dialoga com o contexto em que se insere, apontando para um retrato do homem e do mundo contemporâneos.

Palavras-chave: Lobo Antunes – Romance contemporâneo – escrita – metaficção – estratégias metaficcionais

ABSTRACT

NAVAS, D. Figurações da escrita: as estratégias metaficcionais na produção romanesca de António Lobo Antunes. 2012. 175 f. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

diana.navas@hotmail.com

This thesis proposes to verify the different metafictional strategies used by António Lobo Antunes in his novel production. Considering that the construction of a metafictional narrative demands two important aspects – the linguistic aspect and narrative structure, as well as a change in the reader's role – the present study undertakes a reading of the author's novel production in order to demonstrate that, if in the first novels the metafiction presents itself with the work composition emphasizing its own ontology, exposing its construction as specific entity and to a certain extent independent, afterwards it reaches the questioning of the narrative structure and the emergence of the narrator in the novel as an author, procedures which imply changes in the reader's role. This possible reading considers three novels: *Memória de Elefante* (1979), *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000) and *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), titles which dialog with the other pieces of work of the author.

More than showing the use of the strategies, it's demonstrated as, through them, the author allows us to discuss important issues of the literary theory, such as the conception of Literature and Tradition, the confluence of literary genres, and the redimensionament of the roles assumed by the author and the reader in the contemporary narrative. The present study also aims to demonstrate how, always through the language, Lobo Antunes's novel dialogs with the context in which it is inserted, pointing to a portrait of the contemporary man and world.

Key-words: Lobo Antunes – Contemporary Novel – writing – metafiction – metafiction strategies

SUMÁRIO

I.	INTRODUÇÃO: Perseguindo os rastros do Lobo	11
II.	CAPÍTULO I: Um Lobo com memória de elefante: a convocação da literatura e as figurações da escrita.....	26
III.	CAPÍTULO II: Entres, mas não tão depressa: (des)construindo narrativas.....	72
IV.	CAPÍTULO III: Saber ler é tão difícil como saber escrever: a metaficção e o redimensionamento de papéis.....	112
V.	CONSIDERAÇÕES FINAIS: Possíveis (in)conclusões	152
VI.	REFERÊNCIAS	164

INTRODUÇÃO

"O livro é um organismo que vive independente e surpreende-nos a cada passo. Um livro não se faz com ideias, faz-se com palavras. São as palavras que se geram umas às outras. E com trabalho."

(António Lobo Antunes)

PERSEGUINDO OS RASTROS DO LOBO

António Lobo Antunes é, na contemporaneidade, uma das principais vozes da literatura portuguesa. Com uma escrita em que se evidencia uma linha de resistência ao programático, ao tradicional, na medida em que se observa uma pluralização de formas e atitudes estéticas, valendo-se de recursos e processos distintos, que escapam à unidade de um modelo pela via da multiplicação, da heterogeneidade, sua obra dialoga com a tradição portuguesa, colocando em xeque diversas correntes, normas e escolas literárias do contexto português.

Mordaz, irreverente e ao mesmo tempo lírico, o autor, responsável por uma escrita antiacadêmica e antiburguesa – marcada pelo excesso metafórico, pela agressividade e mesmo por certa eroticidade –, afirma que seu objetivo é transformar a arte do romance¹, projeto esse que vem sendo posto em prática ao longo de sua produção literária, constituída, atualmente, por vinte e três romances, três livros de crônicas, além de uma obra destinada ao público infanto-juvenil.

Em um contexto de produção literária composto por novos escritores que não estão muito interessados em ingressar futuramente no cânone, haja vista “interessar-lhes ter seus livros rapidamente publicados, traduzidos em línguas hegemônicas, adaptados para o cinema e a televisão, sendo que para a realização de tal intento basta figurar na lista dos mais vendidos²”, o autor surge como uma voz destoante. Consciente da fugacidade e transitoriedade que marcam nossa época, Lobo Antunes produz uma obra capaz de despertar-nos uma gama variada de sentimentos, exceto a indiferença, estratégia essa que pode ser compreendida como forma de perdurar em um contexto em que somos assaltados ininterruptamente por um fluxo de informações, e onde apenas o que nos impacta é capaz de permanecer.

¹ Em entrevista concedida a María Luisa Blanco, Lobo Antunes afirma: “O que pretendo é transformar a arte do romance, a história é o menos importante, é um veículo de que me sirvo, o importante é transformar essa arte, e há mil maneiras de o fazer, mas cada um tem de encontrar a sua. A intriga não me interessa, o que queria não é tanto que me lessem, mas que vivessem o livro. As emoções são anteriores às palavras e o repto é traduzir essas emoções, tentar que as palavras <<signifiquem>> essas emoções. É um desafio impossível e aquele que creio que se deve tentar”. BLANCO, M. L. *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, 2002.

² PERRONE-MOISÉS. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.176.

Marcada por um tecido textual que, ao longo dos capítulos ou quadros, alimenta-se das vozes inquietas que navegam em regimes temporais mais psicológicos do que cronológicos e lidam com as coisas e o mundo de forma marcadamente afetiva, a narrativa de Lobo Antunes revela, ainda, uma escrita que se suspende, se interrompe e se retoma, cruzada de falas distintas, vindas de dentro e fora do texto, entrelaçando-se em um xadrez de alusões, variações e repetições, como se tudo e todos falassem ao mesmo tempo e, assim, enredam o mundo na vertigem obsessiva das palavras com que o desvendam ou escondem.

Este modo de escrever causa estranhamento no leitor. Diante de um texto complexo, como sugerem as características dele mencionadas, e sendo autoconsciente de seus mecanismos de construção – os quais são, na maioria das obras – sutilmente revelados, o leitor é convocado, paradoxalmente, a reconhecer a sua ficcionalidade ao mesmo tempo em que se empenha ativamente na construção dos seus sentidos.

Com uma obra que nos seduz e desafia, portanto, pelas ramificações polifônicas³, pela forma indefinida como as personagens se configuram, ou pelo modo como o autor seleciona e (des)organiza – ou seleciona para depois (des)organizar – a linguagem, apenas aparentemente, simples e banal, Lobo Antunes oferece-nos uma produção literária de elevado grau de complexidade, na qual podemos identificar um traço bastante significativo: a recorrência a diferentes estratégias metaficcionais, que fazem com que sua obra continuamente se exponha como ficção.

Considerando que a construção de uma narrativa metaficcional exige dois aspectos importantes – o aspecto linguístico e a estrutura narrativa, bem como uma mudança no papel do leitor⁴ – podemos, então, empreender uma leitura da produção romanesca do autor de forma a demonstrar que, se nos romances iniciais a metaficção apresenta-se com a composição da obra sublinhando a sua própria ontologia, expondo a sua construção como entidade específica e até certo ponto autônoma, posteriormente, estende-se ao questionamento das estruturas narrativas e à emergência do narrador a

³ Bakhtin compreende a polifonia como parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos. Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

⁴ Cf. HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

assomar na obra como autor, procedimentos esses que implicam mudanças no papel do leitor.

Essa possível leitura pode ser empreendida a partir de três romances: *Memória de Elefante* (1979), *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000) e *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), títulos esses que, apesar de serem pontuados como centrais no presente estudo, dialogarão constantemente com as demais obras do autor, haja vista que a gradativa recorrência às estratégias metaficcionais apenas podem ser observadas ao considerarmos globalmente a produção romanesca de António Lobo Antunes.

A seleção de tais obras leva em consideração os diferentes ciclos passíveis de identificação na obra do autor. Conforme ele mesmo afirma em entrevista⁵, seus livros podem ser agrupados em três ciclos: um primeiro, de aprendizagem, com *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980); um segundo, das epopeias, constituído por *Explicação dos Pássaros* (1981), *Fado Alexandrino* (1983), *Auto dos Danados* (1985) e *As Naus* (1988), obras em que o país é a personagem principal; e o terceiro – a Trilogia de Benfica – com *Tratado das Paixões da Alma* (1990), *A ordem natural das coisas* (1992) e *A Morte de Carlos Gardel* (1994), ciclo em que há uma mistura dos dois anteriores.

Esta “classificação”, entretanto, leva em conta apenas os livros publicados até 1994. Posteriormente, em outra entrevista, concedida logo após a publicação de *O Manual dos Inquisidores*, o autor afirma que tal obra se insere em uma “série de quatro livros sobre o poder e sobre o exercício do poder em Portugal”⁶. Se considerarmos que os três livros seguintes são: *O Esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos Crocodilos* (1999) e *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), e levando em conta o relativo desencontro temático deste último romance com os demais, concordamos com Arnaut (2009), ao propor que a concretização desse projeto de tetralogia só se concretiza se deslocarmos o romance *Boa Tarde às Coisas Aqui Em Baixo* (2003) para este grupo, uma vez que esta obra, apesar de não tratar

⁵ Cf. ARNAUT, A. P. *António Lobo Antunes*. Coimbra: Edições 70, 2009. p.19-20.

⁶ Idem, p.20.

exclusivamente do exercício do poder em Portugal, retrata diversas vertentes de poder que giram em torno do tráfico de diamantes em Angola.

Não entres tão depressa nessa noite escura, em virtude de seu caráter mais intimista, inauguraria um quinto e novo ciclo, ao lado de romances como *Eu Hei-de Amar uma Pedra* (2004), *Ontem não te vi em Babilónia* (2006), *O Meu Nome é Legião* (2007), *O Arquipelago da Insónia* (2008), *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), *Sóbolos rios que vão* (2010) e *Comissão das lágrimas* (2011).

Arnaut reflete que, talvez, possamos denominar este grupo de romances como um novo ciclo de epopeias, mas, agora, de “epopeias líricas”, denominação esta sugerida pelo próprio autor. No entanto, da mesma forma que acontece com a classificação concernente ao segundo ciclo (das epopeias), convém acrescentar o prefixo “contra”. “A adição justifica-se pelas subversões operadas em relação às características intrínsecas do género epopeia, não só as delineadas por Aristóteles na sua *Poética*, mas também as apontadas por Mikhail Bakhtine em *Estétique et théorie du roman*⁷”.

Observemos, no entanto, que o fato de compartimentarmos a produção ficcional de Lobo Antunes não significa que a compreendemos de forma estanque. Independente das diferenças temáticas e formais passíveis de constatação nos romances até então publicados, parece ser impossível ler a obra do autor fora de um *continuum*. A permanência e evolução de determinados tópicos e estratégias narrativas ao longo de sua produção romanesca são evidenciáveis, parecendo o conjunto de sua obra formar um único livro⁸.

A metaficção, compreendida por Hutcheon como “uma ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística”⁹, construída por Lobo Antunes e outros autores pós-modernos, não é, entretanto, algo novo, uma vez que retoma as tendências efabulativas de alguns autores do modernismo tais como Sterne, em *Tristram Shandy*, e

⁷ ARNAUT, 2009, p.21.

⁸ Lobo Antunes parece concordar com tal afirmação: “Tenho a sensação de que [as obras] 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 a consciência de que era um tecido contínuo que se prolongará até deixar de escrever, até à minha morte, certamente. Tinha a ilusão de que estava a fazer livros muitos diferentes uns dos outros e, no entanto, é como se formassem um único livro dividido em capítulos, e cada capítulo fosse um livro de *per si*”. Idem, p.22.

⁹ HUTCHEON, 1984, p.1.

Diderot, em *Jacques le Fataliste*, e dos precursores da modernidade, como o Unamuno de *Niebla* e Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*¹⁰.

Desafiadora, por sua essência autocrítica, a literatura, no período final do século XIX, enreda-se pelos meandros da ficção, tensionando o que lhe era, pouco antes, menos intrínseca e mais consecutiva às análises dos estudiosos especializados: a reflexão, tão essencial, acerca do próprio ato de escrever. “À escritura, reservou-se, ao seu modo, o direito de discursar sobre si mesma, que, ao justificar sua autonomia enquanto arte, despoja da crítica o direito da absolutização da verdade.”¹¹

A retomada da narrativa metaficcional no contexto contemporâneo possa, talvez, ser compreendida como fruto do ocaso da modernidade, o qual trouxe uma relativização da história, o seu descentramento de um sujeito unitário e racional – o sujeito epistemológico –, situado em um eixo considerado como único lugar possível para interpretar ou dar sentido à história de forma objetiva. A emergência de uma sociedade da comunicação generalizada, a par de alterações como a crise do colonialismo e imperialismo europeu, evidenciaram o caráter ilusório de qualquer ponto de vista supremo. Desta forma, o sujeito racional e unitário perde a sua segurança epistemológica, a sua autoconsciência axiológica e questiona-se do ponto de vista ontológico, tornando-se, na expressão de Vattimo (1991), frágil, débil. A essa transformação soma-se a erosão do princípio da realidade: a realidade deixa de ser uma só, ou deixa mesmo de ser – como afirma Derrida –, torna-se plural, caótica, oscilante, abre-se a um mundo de possíveis.

Distantes da órbita referencial das coisas e mergulhados no jogo da diferença, parecemos estar, na contemporaneidade, para além do bem e do mal, do verdadeiro e do falso, da realidade e da ilusão, em uma instabilidade que atinge até mesmo categorias antropológicas que pareciam estáveis (macho/fêmea, razão/mito) ou polaridades elementares (afirmação/negação, sujeito/objeto): vogamos fora da história e do reino limitador da

¹⁰ Cf. SEIXO, M. A. (org.). *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008. p.385-390.

¹¹ PORTO, L.V.; FERRO, L.C. A escrita de si ou uma análise metaficcional de *A hora da estrela*. In: *Letrônica*. Rio Grande do Sul, julho 2009, v.2, n.1, p.330.

referencialidade, na incerteza radical, em pleno simulacro – nos termos de Baudrillard.

Esta “nova” forma de conceber a construção de uma obra de ficção aponta para o que o romance contemporâneo propõe: uma revisão desestabilizada de suas categorias tradicionais, tais como a linearidade da narrativa, a presença de um narrador onisciente, além das nuances de linguagem, de tempo e de espaço. Esse processo de transformação na estrutura do romance é, pois, o que favorece a autocrítica. Ao repensar as categorias tradicionais, o romance abandona a preocupação em refletir a realidade tal qual e envereda pelos caminhos da recriação e da reinvenção, passando também a exigir um leitor mais atento e empenhado, ou seja, um leitor que faça parte do próprio *modus operandi* da criação. Desse modo, o romance não pretende apresentar ao leitor uma fotografia fiel do mundo; ao contrário, passa a ser lugar de reflexão sobre a criação literária e sobre a existência, levando-o a desenvolver sua consciência crítica.

Essa perspectiva de um sujeito, ainda por fazer, parece provocar a reflexão sobre si mesmo e sobre a linguagem que o constitui, visto que o texto se apercebe a partir daí como um lugar “onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo”¹². Assim, as sensações, as emoções e o universo psíquico das personagens ganham intensidade no processo de reflexão que se instala em determinado texto, podendo um evento corriqueiro e aparentemente sem importância ser o vetor de variadas reflexões, sendo apreendido nas efemérides da vida.

Ocorre que diante desse novo retrato da sociedade e das transformações operadas no âmbito da literatura, há um crescente abandono da representação da realidade empírica. Nesse sentido, é que se pode dizer que a prática da metaficção, como recurso literário, torna-se recorrente em obras contemporâneas.

No que concerne ao contexto literário português, poderemos verificar que vários são os escritores que recorrem às narrativas de natureza metafictional. Como exemplo dessa afirmação, citemos Lídia Jorge. Em sua obra *A Costa dos Murmúrios* (1988), estamos aparentemente diante de um

¹² PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.45.

narrador em terceira pessoa, que conta uma história, referente a um episódio da guerra colonial portuguesa em Moçambique, designada “Os Gafanhotos”, a qual constitui a primeira parte do romance, mas este narrador heterodiegético revela-se afinal um “autor” intradiegético, um efeito do texto: o autor de “Os Gafanhotos” é afinal um jornalista que, na segunda parte do romance, confronta a sua versão dos fatos com a versão da protagonista Eva Lopo, em um diálogo em que só nos é dado ouvir a voz dela ou quando muito o eco das perguntas dele. Assistimos, desta forma, a uma tematização do autor e da leitora de “Os Gafanhotos”, em um processo de con-fusão ontológica entre narradores e personagens, autores e leitores de tipo metaficcional que abalam a distinção entre realidade e ficção – tudo é texto, nada está sedimentado em uma realidade pré-existente, a realidade e a ficção são construções verbais.

Deste Modo ou Daquele (1990), de Augusto Abelaira, pode ser também aqui citado. Nesse romance, temos várias vozes doadoras da narrativa; no entanto, é Jorge Fonseca, por sinal autodenominado “O Narrador”, que funciona como centro autoconsciente da ficção. Ele é escritor e personagem, o que desde logo contribui para a constituição de ambiguidade no universo ficcional: ele narra em uma posição de autoridade discursiva que lhe permite manipular a história contada, mas também é narrador e co-autor dos sentidos gerados pelo texto. Propõe-se narrar a vida “real” de António Bastos, autor de um Diário que vai sendo transcrito (outro narrador) ou condensado e comentado ao longo do romance. Diogo Anselmo, um historiador amigo de Jorge Fonseca, será a terceira voz narrativa, pondo em causa a fiabilidade da versão narrativa do amigo, sem que possa concluir qual a verdadeira versão (a do Diário, a de Jorge Fonseca, a de Diogo Anselmo?), o que instalará uma estratégia de desconstrução metaficcional.

Saramago é outro nome que avulta na narrativa contemporânea portuguesa de caráter metaficcional. Em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), por exemplo, o autor concebe um narrador desenganado relativamente à sua onisciência, que todavia não prescinde dela, e cuja onipresença e poder manipulador pretende conciliar uma multiplicidade dialógica de pontos de vista das personagens, de onde resulta uma voz narrativa não confiante, insegura no conhecimento e domínio das informações, a qual debilita a autoridade e a

objetividade dos conceitos. Ciente de que a linguagem é construtora da realidade, o narrador comenta em determinado momento:

Não havendo testemunhas, (...), é compreensível que alguém pergunte como foi possível saber que estas coisas sucederam assim e não doutra maneira, a resposta a dar é a de que todos os relatos são como os da criação do universo, ninguém lá esteve, ninguém assistiu, mas toda a gente sabe o que aconteceu¹³.

O estudo do aspecto metaficcional nos romances de Lobo Antunes impõe-nos, de saída, uma dificuldade: o aspecto subjetivo e delimitador do espaço-tempo a que pertencemos, a falta de uma perspectiva histórica mais abrangente que nos facilitaria os julgamentos, classificações e, até mesmo, uma maior objetividade e isenções críticas.

Uma outra dificuldade é ainda a relativamente pequena fortuna crítica do autor, considerando a vastidão de sua obra. Encontramos, atualmente, um número considerável de estudos que enfatizam o caráter autobiográfico dos primeiros romances de Lobo Antunes, além de ressaltarem, sobretudo em suas obras posteriores, uma tentativa de denunciar o presente por meio de uma retomada do passado histórico português, priorizando, assim, a temática e a ideologia do autor.

Outros estudos, estes mais raros, concentram-se no caráter acentuadamente estético das obras, atentando para o apurado trabalho com a linguagem realizado pelo autor. De inegável importância, alguns destes estudos, entretanto, parecem ignorar um aspecto importante ressaltado por Lobo Antunes: o fato de que o trabalho com a linguagem deve estar a serviço de algo.

Das publicações consultadas e elencadas na bibliografia, três teses, em virtude do objetivo de nosso estudo, mostram-se de maior relevância em nossa leitura: *Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade (Figurações da escrita na ficção de António Lobo Antunes)*, de Cid Ottoni Byllardt; *A metaficção historiográfica no romance Os Cus de Judas, de António Lobo Antunes*, de Haide Silva; *Narrativas sobre narrativas: uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de António Lobo Antunes)*, de Luís Fernando Prado Telles. A primeira delas, apesar de empreender uma leitura partindo de concepções filosóficas, pode contribuir com nossa leitura ao

¹³ SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p.253.

evidenciar os possíveis sentidos assumidos pela escrita nos romances mais recentes do autor. A segunda, como demonstra o próprio título, enriquece nossa leitura à medida que nos permite agregar o caráter historiográfico nas estratégias ficcionais empregadas, em especial nos romances iniciais do autor. A última delas, apesar do estudioso evidenciar-nos que a obra de Lobo Antunes não constitui o foco de seu estudo, é de grande valia ao estudar a dissolução da figura do narrador do romance enquanto via de representação do processo de enfraquecimento da noção de sujeito pelas teorias da modernidade e pós-modernidade. Ao exemplificar isso por meio dos romances antunianos, Telles auxilia-nos na identificação de estratégias metaficcionais empregadas em decorrência da dissolução do narrador.

A leitura por nós empreendida contará, também, com a presença de obras indispensáveis para o desvendar da produção literária do autor. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*, obra organizada por Eunice Cabral, Carlos J.F. Jorge e Christine Zurbach, é uma delas. Reunindo as Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes, realizado na Universidade de Évora, o estudo aborda temas como: a obra antuniana e a renovação na escrita do romance; a crítica ideológica e a crítica da arte a partir da intersemiotividade e perspectiva pós-colonial; bem como questões de tradutologia com relação à complexa escritura do autor. Esta obra reúne textos de acadêmicos, investigadores e escritores notáveis, devotados ao estudo, hermenêutica e compreensão da obra do autor.

Os Romances de Lobo Antunes, de Maria Alzira Seixo, referência obrigatória a quem deseja conhecer a produção literária do autor, reúne o estudo de toda a obra de ficção publicada até o ano de 2001 pelo escritor. Nele, a autora, além de apontar as principais linhas temáticas e simbólicas dos romances, procede à problematização literária de elementos nos quais o discurso de Lobo Antunes se detém com particular sentido estético. Ainda neste trabalho, documentos auxiliares (resumos, guias de leitura), que facilitam o acesso à quase totalidade dos textos romanescos do autor, são fornecidos, permitindo-nos aprofundar a compreensão de sua especificidade estilístico-estrutural.

Os estudos dos romances publicados a partir de 2001 poderão ser encontrados em *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos*. Nessa obra, além

de abordar linhas de significação matriciais nos mais recentes romances do autor, Maria Alzira Seixo estuda o conjunto de suas crônicas, as quais formam um universo de escrita marcado por uma peculiar originalidade e assinalável qualidade poética.

Maria Alzira Seixo é ainda organizadora de uma outra obra essencial: *O Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*. Constituída por dois volumes, a obra reúne temas, tópicos, lugares, personagens e situações narrativas recorrentes, de forma a complementar a leitura dos textos do autor ou proceder à sua introdução, facultando o conhecimento razoado de romances, crônicas e obras avulsas.

De menor relevância, *António Lobo Antunes*, de Ana Paula Arnaut, constitui-se em uma obra que, talvez, em virtude de seu próprio objetivo (trata-se de parte de uma coleção voltada ao estudo global de diferentes autores portugueses), apresenta entrevistas, trechos de romances e aborda, de forma geral, algumas das principais linhas temáticas e escriturais, sendo dedicada a um público não necessariamente estudioso da obra do autor.

Conversas com António Lobo Antunes, de María Luisa Blanco, assim como *Confissões do Trapeiro*, de Ana Paula Arnaut, obras que reúnem entrevistas do autor, também serão de menor importância na leitura que almejamos empreender, uma vez que nem sempre as afirmações feitas por Lobo Antunes nas entrevistas acerca de sua obra podem ser levadas em consideração quando estamos a analisá-la¹⁴.

Com o auxílio destas e de outras referências presentes neste estudo, empreenderemos uma leitura de forma a evidenciar a gradativa recorrência às estratégias metaficcionalis empregadas pelo autor em sua obra sem, no entanto, deixar de apontar para os efeitos de sentido gerados pelo emprego de tais estratégias, bem como para o significado disso no contexto do romance contemporâneo português. Afinal, por mais independente que se pretenda uma análise estética, formal ou estrutural da obra literária, ela não se completará se prescindir de uma compreensão dessa obra no tempo, e pensar a obra em

¹⁴ A esse respeito, podemos citar a resposta dada por Lobo Antunes à pergunta do porquê se escreve: “Penso que à pergunta de porque se escreve cada um pode dar quinze ou vinte respostas verdadeiras, embora, seguramente, nenhuma sincera, porque a realidade é que não se sabe porquê. É como se perguntássemos a uma macieira porque dá maçãs. Desconhecemos a razão profunda porque escrevemos; o que sabemos é que a escrita é uma necessidade. Cf. BLANCO, M. L. *Conversas de António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, p. 26.

progresso significa pensá-la inserida no tempo. Isso revela o pressuposto de que a análise literária deve ser inevitavelmente histórica.

Nossa leitura organiza-se em três capítulos. Em *Um Lobo com memória de elefante: a convocação da literatura e as figurações da escrita*, tendo como foco o romance *Memória de Elefante*, demonstraremos como, nos romances iniciais do autor, as estratégias metaficcionais empregadas relacionam-se à convocação da literatura, seja ela em circunstância ou em inter ou intratextualidade, e à reflexão sobre a escrita.

Considerando que Lobo Antunes inclui, no romance em estudo, bem como nos romances iniciais, músicas, quadros, filmes, romances, personalidades consagradas, ou mesmo elementos da cultura de massa – construindo uma espécie de cartografia de uma determinada época e sociedade em que se encontra inserido, ou mesmo o diário íntimo de toda uma geração – recorreremos aos conceitos de inter e intratextualidade, bem como ao de metalinguagem, a fim de evidenciarmos como tal romance constitui-se como um mosaico de citações, alusões ou reescrita de outros textos.

Almeja-se, assim, apresentar como, desde o início da carreira literária do autor, o processo de escritura da obra encontra-se problematizado e problematizante, uma vez que a história que nos é contada evidencia-se menos que os artifícios dos quais o autor faz uso para construir sua história.

Recorrendo a autores como Barthes, Bakhtin, Kristeva, Laurent Jenny, demonstraremos como o texto de Lobo Antunes, ainda que aparentemente emergente de uma só voz, resulta da fusão de múltiplos textos, servindo a consciência do autor como uma espécie de filtro, para onde convergem os estilhaços de um mundo que perdeu sua unidade.

Tendo como base o complexo trabalho metalinguístico e intertextual realizado pelo autor, buscaremos refletir também acerca de como, por meio da utilização de tais estratégias, Lobo Antunes revela sua concepção de Literatura e Tradição, o que será feito a partir da retomada dos apontamentos críticos de consagrados autores da modernidade, como Eliot, Pound e Goethe.

Ainda neste capítulo, objetiva-se demonstrar que, se nas obras de caráter essencialmente biográfico, como é o caso de *Memória de Elefante*, a literatura é especialmente convocada no plano do conteúdo, a partir de *Explicação dos Pássaros*, obra que marca o segundo ciclo da produção

romanesca de tipo ficcional do autor, ao qual pertencem obras como *Auto dos Danados*, *Tratado das Paixões da Alma* e *A Ordem Natural das Coisas*, constata-se referências mais visíveis à ficção no interior da própria ficção, as quais confundem-se com uma interferência extradiegética, parecendo que, por momentos, se sai da escrita do livro para nele integrar a realidade, ou seja, o que se pensa ser a circunstância em que o escritor se encontra.

Considerando, no entanto, que as estratégias metaficcionais empregadas pelo autor não se esgotam no uso da intertextualidade ou em referências visíveis à ficção no interior da própria ficção, em *Entres, mas não tão depressa: (des)construindo narrativas*, objetiva-se discutir como a dimensão ontológica da obra é levada ao extremo. Apresentando como corpus central o romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, obra em que se sugere ser a narrativa a escrita do diário de Maria Clara – a qual inventa fatos e personagens, além de alternar a escrita com a irmã Ana Maria, misturando a fantasia das personagens com a realidade efabulada, ambas produzidas em vários graus, tudo no interior da ficção – propomos verificar como os traços metaficcionais presentes na obra de Lobo Antunes não se esgotam no plano microestrutural, mas também a uma reformulação do plano macroestrutural, uma vez que categorias consagradas pela tradição, tais como espaço, tempo, enredo, personagem são colocadas em xeque.

Almejamos demonstrar, neste capítulo, como as estratégias metaficcionais “ensaiadas” nas obras anteriores são, neste romance, performatizadas, uma vez que nele, explicitamente, insere-se o problema da construção ficcional dentro da própria ficção.

Recorrendo a autores como David Lodge, Linda Hutcheon e Patricia Waugh, os quais abordam cuidadosamente a questão da metaficção, evidenciaremos como, ao atentar o leitor para a atividade escritural como um evento dentro do próprio romance, um evento de mesmo peso significativo quanto os eventos da história que conta, Lobo Antunes, em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, exhibe ao leitor os sistemas ficcional e linguístico da obra, transformando o processo de fazer, de *poiesis*, em parte do prazer compartilhado de leitura e construção.

Considerando que esta obra apresenta como subtítulo “poema”, além de seu título constituir uma apropriação de um verso de Dylan Thomas (“Do not go

gently into that good night”) refletiremos, ainda, como o romance de Lobo Antunes traz à cena a discussão de uma importante questão para a crítica: os tradicionais gêneros literários. Valendo-se da concepção de gêneros desenvolvida por Staiger e Todorov, objetivamos demonstrar como o autor aponta-nos para a relatividade dos conceitos tradicionais, sugerindo-nos uma nova concepção de poeticidade, bem como a confluência dos gêneros literários.

Em *Saber ler é tão difícil como saber escrever: a metaficção e o redimensionamento de papéis*, ocupar-nos-emos, centralmente, da obra *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*. Romance em que o nome de António Lobo Antunes surge estampado no espaço ficcional – recurso esse que, como demonstraremos, parece fazer parte do projeto literário do autor, haja vista estar presente, embora com diferentes propósitos, desde as suas obras iniciais – nele buscaremos evidenciar a emergência do narrador a assomar na obra como autor, bem como demonstrar o papel assumido pelo leitor na narrativa contemporânea. Em outras palavras, objetiva-se evidenciar o questionamento daquilo que denominamos “autor”, bem como o papel de coautor assumido pelo leitor, uma vez que participa ativamente da construção da narrativa, coletando fragmentos que lhe permitam compreender um texto que, constantemente, chama a atenção para o fato de que aquilo que se está a ler é fruto de trabalho e não de inspiração.

Fundamentando-se em autores como Wolfgang Kayser e Wayne C. Booth, no tocante ao autor, e a Wolfgang Iser no que se refere ao leitor, buscaremos evidenciar como a obra de Lobo Antunes, subvertendo a narrativa tradicional, põe em xeque importantes conceitos desenvolvidos pela crítica, como é o caso do “autor implícito” e do “leitor implícito”. A compreensão do novo papel assumido pelo leitor diante da narrativa metaficcional, por sua vez, será analisada considerando-se as concepções desenvolvidas por Hutcheon e Waugh.

Objetivamos demonstrar como em uma narrativa em que a linguagem assume papel fundamental, a categoria de autor, assim como sugere Roland Barthes – ao qual também recorreremos –, é questionada, tornando essencial a presença de um leitor com “novos” hábitos. Um leitor disposto a transformar a literatura em performance, a tornar-se um sujeito organizador de sentidos.

Esta leitura não se pretende, obviamente, totalizante e única, como aliás, não poderia deixar de ser a leitura de uma obra aberta, ainda em produção. Almeja, desta forma, apresentar as estratégias metaficcionais empregadas por Lobo Antunes ao longo de sua produção romanesca, evidenciando os efeitos de sentido gerados por tal emprego, bem como o diálogo estabelecido por uma obra – marcada pela subversão do tradicional e pelo questionamento da própria literatura e sua crítica – com o contexto literário contemporâneo português. Uma leitura que, assim como sugere o próprio autor, procura não se pautar, de saída, em classificações rígidas, rótulos, ou polaridades assumidas como únicas e definitivas, mas disposta a assumir a chave que nos é oferecida pelo próprio texto:

Aquilo a que por comodidade chamei romances, como poderia ter chamado poemas, visões, o que se quiser, apenas se entenderão se os tomarem por outra coisa. A pessoa tem de renunciar à sua própria chave
aquela que todos temos para abrir a vida, a nossa e a alheia
e utilizar a chave que o texto lhe oferece.¹⁵

¹⁵ ANTUNES, A. Receita para me lerem. In: *As coisas da vida: 60 crônicas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

CAPÍTULO I

“Escrever directamente é, com efeito, impossível: a primeira página dum livro, duma candura fingida, implica a consulta de peças múltiplas e incertas, e também a relação eu/escrever/texto nunca se pode separar dessa outra relação, que a precede talvez: eu/ler/textos.”

(Roger Laport – Supplément)

UM LOBO COM MEMÓRIA DE ELEFANTE: A CONVOCAÇÃO DA LITERATURA E AS FIGURAÇÕES DA ESCRITA

Primeiro livro de António Lobo Antunes, *Memória de Elefante* foi publicado em 1979, garantindo ao autor uma estreia marcada pelo êxito junto ao público e à crítica. A publicação, quase simultânea, de *Os Cus de Judas* – livro que constitui um violento e vivenciado libelo contra a guerra nas ex-colônias portuguesas na África, na época em processo recente de descolonização –, contribuiu significativamente para o fenômeno da revelação desse escritor, o qual se consagra no contexto contemporâneo com *Conhecimento do Inferno*, obra lançada em 1980.

Tais romances constituem uma proposta expressiva de um modo de entender e praticar a escrita de ficção. Por meio de uma frase longa, em que repercute os ecos de um amplo conhecimento da literatura e da arte, mas ao mesmo tempo inclui expressivamente pormenores do cotidiano, utilizando-se da metáfora insólita e de outras formas retóricas de analogia, a voz que perspectiva o texto, nessas obras iniciais do autor, desenvolve uma pungente consideração da existência.

Revelando a decepção com o exercício da psiquiatria do ponto de vista institucional, o combate contrariado e dramático contra os movimentos de libertação em Angola, ou mesmo a dolorosa solidão resultante de uma separação conjugal, por meio de um discurso essencialmente monologal¹, *Memória de Elefante* apresenta traços de novidade romanesca que permanecerão, em um processo de progressiva maturação, em toda a obra de Lobo Antunes.

¹ O discurso monologal pode ser compreendido como aquele “construído por um único locutor, sem interferência de outrem”. CHARAUDEAU, P. ; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004. p.175.

Seu enredo é aparentemente simples, tecendo-se em torno da trajetória de um médico psiquiatra – não identificado por um nome –, desde o início de uma manhã, quando inicia seu trabalho no Hospital Miguel Bombarda, até às cinco horas da madrugada do dia seguinte, na varanda de seu apartamento do Monte Estoril, à qual assoma depois de uma noite passada na companhia de uma prostituta.

Pode-se afirmar que tal narrativa, além de já evidenciar traços estruturais que serão desenvolvidos nos romances posteriores, abrange as temáticas presentes em suas duas obras seguintes. Se em *Os Cus de Judas* a narrativa é construída pelo relato de uma noite de conversa, em um bar de Lisboa, entre um combatente da guerra colonial em Angola (que assume o papel de narrador) e uma mulher de ocasião (que o escuta sem intervir, ou cujas intervenções emergem apenas por meio da fala do narrador, que as integra no seu discurso), irrompe a temática da guerra; em *Conhecimento do Inferno* há um retorno à temática da psiquiatria. Nesse romance, também um médico psiquiatra viaja de carro, sozinho, durante uma tarde e parte da noite, do Algarve em direção a Lisboa, empreendendo uma viagem em que dá conta de pensamentos de vária ordem, sobretudo de dois conjuntos de inquietações e lembranças que se enredam por vezes de forma inextricável: as relativas à sua atividade clínica no Hospital Miguel Bombarda e àquelas ligadas a sua estada em África, em zonas de combate.

Uma leitura sintagmática de *Memória de Elefante* (e isso pode ser percebido também nos outros romances) permite-nos observar que entre as duas coordenadas de tempo e espaço, que delimitam o início e o fim do eixo narrativo, ocorrem episódios e conjuntos narrativos que compõem o cotidiano do médico no decorrer desse dia. A partir dessa perspectiva, podemos considerar que o romance está dividido em três partes: manhã, tarde e noite, sendo que cada uma delas é composta por, precisamente, cinco capítulos.

Ao lado da concreta progressão de ações, que consubstanciam o desenrolar da diegese², faz-se necessária uma leitura paradigmática, de acordo com a qual verificamos que a construção ficcional da obra e sua tematização literária passam por um outro nível, com o qual se cruzam e alternam, mais denso e marcado por um tempo outro que o empírico. Trata-se das representações da memória ou de projeções conjecturais que nos permitem ler, especificamente, fragmentos do passado e desejos ou repulsas de comportamento e de experiência, que remetem, afinal, para toda a história do médico, história essa que é anterior a este dia cuja vivência nos é contada pela narrativa, e que constituem, na realidade, as recorrências e os temas sobre os quais se constrói a densidade humana do livro.

De acordo com Maria Alzira Seixo³, é este segundo tipo de história, narrada em termos de descontinuidade, por meio de processos de manifestação da memória voluntária ou involuntária, ou através de analogias surgidas a partir de descrições, que constituirá, de modo fragmentário, diversos painéis de ordem sócio-cultural: o da infância, o da educação, o da família, o da profissão, o do amor, o do casamento, o da guerra, o do sonho de composição da obra literária, o das filhas, o da separação, e, enfim, o da solidão radical do dia presente. Da conjugação entre a ação e a narrativa interior, surge-nos um protagonista arrastado por uma lógica de destruição individual, prisioneiro de uma interioridade sofrida. Indivíduo desenquadrado, inadaptado, à deriva, que descrê, que assiste impotente à sua degradação.

A leitura atenta de *Memória de Elefante* permite-nos observar que, dentre os densos temas presentes na narrativa, figuram a escrita e o amor. A necessidade de escrever e a saudade da mulher aparecem unificadas, como se ambas, de alguma forma, se tivessem tornado interdependentes, e a solidão quanto a uma resultasse na incapacidade quanto à outra. Por meio da progressiva relevância que assumem os fragmentos de memórias de África – experiência indelével que é convertida, no espírito do médico combatente, em

² Considera-se diegese o conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-temporal. LODGE, David. Mimesis and Diegesis in Modern Fiction. In: HOFFMAN, M. J.; MURPHY, P.D. (orgs.). *Essentials of the Theory of Fiction*. 2.ed. Durham: Duke UP, 1996.

³ SEIXO, M.A. *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: D.Quixote, 2002. p.15-36.

anseio de escrita e que dará origem ao segundo romance *Os Cus de Judas*; bem como pela presença das filhas, as quais remetem incessantemente à lembrança da mulher, o autor, em especial na segunda parte do romance, vai glosar regularmente a escrita e o amor.

Podemos afirmar que, em *Memória de Elefante*, assim como ocorrerá nas demais obras iniciais do autor, a convocação da literatura e as figurações da escrita ocorrem, aparentemente, em termos temáticos. São diversas as passagens em que o autor menciona o desejo, o medo, a necessidade, a obsessão de escrever, chegando mesmo a definir tal ato:

(...) escrever é um bocado fazer respiração artificial ao dicionário de Moraes, à gramática da quarta classe e aos restantes jazigos de palavras defuntas, e eu ora cheio ora vazio de oxigênio, aparvalhado de dúvidas.⁴

Neste excerto, que resume a problemática fabular do romance, o protagonista, durante a refeição que faz com o amigo no desejo de ser por ele auxiliado, uma vez que “está a tocar o fundo”, apresenta-nos o ato de escrever o texto literário como um exercício que vai muito além da subjetividade. Parece válido observar que a dificuldade de criação aumenta à medida que, submetido a um sistema já estabelecido, caberá a linguagem literária ressuscitar as palavras, ou, como diriam os formalistas russos, desfamiliarizá-las. Ao conversar com o amigo acerca da especificidade do discurso literário, Lobo Antunes, implicitamente, parece apontar para a própria página que estamos a ler, lembrando-nos, sutilmente, que estamos diante de um discurso desse tipo: um discurso em que as palavras já desgastadas pelo uso diário são ressignificadas. Na verdade, não somente as palavras são submetidas a um processo de estranhamento⁵, como também a própria estrutura do romance, conforme veremos ao adentrarmos nas obras seguintes do autor.

Apresentada pelo médico como algo capaz de garantir a sua “estabilidade”: “Tinha força, tinha mulher, tinha filhas, tinha o projeto de

⁴ ANTUNES, A. L. *Memória de Elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. p.74.

⁵ Viktor Chklovski, em *A arte como procedimento* (1917), afirma que os formalistas tomavam como critério de *literariedade* a *desfamiliarização*, ou *estranhamento* (*ostranénie*): a literatura ou a arte em geral, renova a sensibilidade linguística dos leitores através de procedimentos que desarranjam as formas habituais e automáticas da percepção. Cf. COMPAGNON, A. *O Demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p.39-46.

escrever, coisas concretas, bóias de me aguentar à superfície”⁶, a literatura revela-se como sendo uma das possíveis saídas para o seu drama psicológico, drama este gerado pelo seu excesso de memória. Tal afirmação constata-se quando, indagado pelo amigo se continua a escrever, o médico revela seu medo de falhar: não conseguir obter êxito com sua escritura representaria o fim da mínima esperança de estabilidade que o médico insiste em manter.

O amigo roçou a barba loira no ombro do médico: parecia um ecologista que houvesse feito à burguesia a generosa concessão de uma gravata.

- Tens escrito?, interrogou.

De mês a mês desfechava de súbito esta pergunta aterradora, porque para o psiquiatra o manuseio das palavras constituía uma espécie de vergonha secreta, obsessão eternamente adiada.

- Enquanto o não fizer posso sempre acreditar que se o fizer o faço bem, explicou ele, e compensar-me com isso das minhas muitas pernas mancas de centopeia coxa, enxergas? Mas se começar um livro a sério e parir merda que desculpa me fica?⁷

A escrita é vista como uma possível saída do real estéril e insignificante também pelo narrador de *Conhecimento do Inferno*. Trabalhando no Hospital Miguel Bombarda, local em que se centraliza a narrativa e que constitui um microcosmo do país e da sociedade portuguesa, um espaço ligado à ideia de negação da vida e de suas possibilidades criadoras, bem como à ideia da incomunicabilidade, do silêncio – o sujeito, submergido em um labirinto de dor e aturdimento, tenta a todo custo fazer a sua travessia, apresentando-se também como escritor. “A ferramenta de que lança mão para levar a cabo tal empresa não é outra senão a escrita, porque é através dela que lhe é permitido transfigurar a raiva, a dor, a desolação, a revolta, delas fazendo algo afirmativo e inventivo, capaz de afirmar a vida e a ficção.”⁸

A convocação da literatura nas obras iniciais do autor, no entanto, está muito distante de apresentar-se apenas em circunstância, de forma explícita. A intertextualidade apresenta-se como uma das práticas discursivas estruturantes do texto de Lobo Antunes, alertando-nos para o aspecto metaficcional da obra,

⁶ ANTUNES, 2006, p.76.

⁷ Idem, p.70.

⁸ OLIVEIRA, S. M. P. de. Sob o céu de Lisboa. Espaço e negatividade na ficção de António Lobo Antunes. In: CABRAL, E. et. all. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do colóquio internacional da Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p.213.

uma vez que somos advertidos da presença de diferentes textos dentro do romance.

Referência obrigatória para se pensar a noção de intertextualidade é o trabalho de Júlia Kristeva, a quem se deve uma das primeiras e mais difundidas noções de intertextualidade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”⁹.

Compreendendo a intertextualidade como a capacidade de um texto convocar outros textos e outros autores, tornando o discurso, assim, um tecido textual novo de citações de escritos anteriores, Kristeva, ao mencionar a intertextualidade em um ensaio publicado nos finais da década de 1960, provocou uma espécie de ranhura profunda na ideia cristalizada e estabelecida sobre o autor como única fonte do texto. Uma obra literária, sob tal perspectiva, não é simplesmente produto do trabalho de “escritura” de um único autor; ela nasce de seu relacionamento com outros textos e estruturas da própria linguagem. Conforme afirma Barthes, “qualquer texto é um novo tecido de citações passadas. Pedacos de código, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc, passam através do texto e são redistribuídos dentro dele visto que sempre existe linguagem antes e em torno do texto”¹⁰.

A noção de intertextualidade constitui-se, portanto, em um modo de pensar sobre textos e de ler textos, que subverte a ideia do texto como totalidade hermética e auto-suficiente, colocando em seu lugar o fato de que toda obra literária ocorre efetivamente na presença de outros textos à semelhança dos palimpsestos¹¹. Desta forma, tornam-se, também, menos claros os contornos do livro, haja vista se dispersar sua imagem de totalidade em um tecido ilimitado de conexões, associações, fragmentos, textos e contextos.

É justamente com a relação entre diferentes textos que irá se deparar a crítica nos romances de Lobo Antunes. Alusões, citações, paródias, inserem-se

⁹ KRISTEVA, J. *Introdução à Semaálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.64.

¹⁰ BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1987. p.49.

¹¹ No que concerne ao conceito de intertextualidade, mostra-se relevante também o trabalho desenvolvido por Genette. Cf. GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

na própria tessitura do discurso, tornando-se, em muitos casos, difícil destrinchá-lo daquilo que lhe seria específico e original. É válido observar que a inter-relação de diferentes textos não é algo novo. Podemos mesmo afirmar que ela caracteriza a atividade poética, haja vista o texto literário sempre surgir relacionado a outros textos anteriores ou contemporâneos. Afinal, a literatura sempre surgiu *da* e *na* literatura. O que é novo, de acordo com Leyla Perrone-Moisés¹², a partir do século XIX, é o aparecimento deste inter-relacionamento dos discursos como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores. Além disso, a novidade advém do fato de que essa assimilação se realiza em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que vise o estabelecimento de um sentido final que coincida ou contradiga o sentido do discurso incorporado.

Dialogar com outras obras de arte ou elementos do cotidiano português parece ter sido a forma encontrada pelo autor de fazer ficção. Condutor de ecos intertextuais de amplitude, origem e modo diversos, seus textos são construídos a partir de diálogos estabelecidos com outros autores e também com ele próprio, revelando-se o texto como um mosaico de citações e alusões a outros textos, uma escrita sobre a escrita, que “faz apelo à natureza associativa do pensamento humano, indispensável à reconstrução de um todo a partir dos fragmentos guardados na memória”¹³. Aliás, em *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* ou em *Conhecimento do Inferno*, observa-se que a intertextualidade está em direta correlação com o recurso à memória do narrador. Mais do que guardar fantasmas e obsessões que habitam o protagonista e que o romance recupera, a memória parece guardar todos os objetos e elementos que marcaram, de alguma forma, a vivência do sujeito.

Na certeza da impossibilidade de uma enumeração exaustiva de todos os intertextos presentes na obra do autor, uma vez que eles advêm não só da literatura, mas também da música, das artes plásticas, de expressões diversas do social e do cotidiano, optamos pela apresentação dos vários tipos de relações intertextuais. Assim, distinguimos duas grandes categorias de

¹² PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Edusp, 2005. p.62.

¹³ SEIXO, M. A. (org.) *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008. p.325.

intertextos: por um lado, as importações de textos e obras de outros autores; por outro, a relação do texto de Lobo Antunes com a sua obra já publicada.

No tocante às relações intertextuais estabelecidas com obras de outros autores, destacaremos: a) as relações intertextuais presentes de forma explícita pelo recurso à citação com identificação ou não de seu autor nas epígrafes, títulos e corpo do texto dos romances; b) as alusões copresentes nas narrativas, as quais tecem elos com obras de outros autores de forma mais sutil e delicada; c) a apropriação efabulativa de personagens pertencentes ao patrimônio literário universal.

Observemos, inicialmente, o título do primeiro romance do autor, o qual, apelando para a linguagem figurada e o adágio, “memória de elefante”, convoca, também, uma expressão idiomática que comunica sugestões de alastramento africano ao leitor mais aberto à incidência pós-colonial. Trata-se de uma metáfora tauromáquica, que está

ligada à figura materna e à nostalgia da vida uterina, determina(ndo) um lugar simbólico de retraimento, temor e agressividade, contidos na defensiva dos touros que, em vez de investirem com a capacidade da nobreza, se retraem na “mansidão”, que é sinal de ataque traiçoeiro, aqui substituído pela “perdição”, pelo “refúgio” e pelo “sonho”.¹⁴

Constata-se, portanto, que o comportamento adotado pelo protagonista – comportamento passivo e de retraimento – é denunciado a partir do próprio título do romance. No entanto, tal compreensão só pode ser atingida por um leitor capaz de resgatar o aspecto metafórico desse adágio. Desconhecendo-o, o leitor, certamente, prosseguirá a leitura, a qual, no entanto, poderá permanecer lacunar.

Ainda no que concerne ao título, parece válido observar alguns outros títulos atribuídos pelo autor aos seus romances. Se em *Os Cus de Judas* recorre, novamente, a uma expressão idiomática que remete para o distante território de Angola e que se refere também, de acordo com testemunho do autor, ao modo local de nomear os traidores do MPLA; a partir de *Fado Alexandrino* e *Auto dos Danados*, a presença de intertextos advindos das artes e da literatura (a música, no primeiro; e a história literária, mesclada das componentes dramática e judicial, no segundo), intensifica-se, como podemos

¹⁴ SEIXO, 2002, p.35.

observar em *Tratado das Paixões da Alma*, título extraído da obra de Descartes, ou mesmo em *A morte de Carlos Gardel*, que, apesar de nos remeter de imediato ao cantor de tangos, não mantém com ele relação direta.

A partir de *O Manual dos Inquisidores*, o autor, na atribuição de títulos a seus romances, passa a recorrer à citação (nem sempre facilmente reconhecível pelo leitor) e a designações que, aparentemente, pouco ou nada têm a ver com os seus conteúdos. *Não entres tão depressa nessa noite escura* (paráfrase de um verso de Dylan Thomas) prossegue com essa modalidade de citação, recebendo, o romance, o subtítulo “poema”, designação esta a princípio paradoxal, mas que se apresenta em consonância com a proposta literária da obra. *Não entres tão depressa nessa noite escura*, aliás, inaugura uma formulação não apenas extensa, mas também frásica. Conforme afirma Seixo,

os títulos dos últimos romances do autor, desde *Não entres tão depressa nessa noite escura* até *O Meu nome é Legião*, são constituídos por conjuntos lexicais de mais de cinco palavras que incluem não apenas nomes e qualificativos, mas também verbos, como se fizessem parte já da narrativa, ou formassem, eles próprios, uma pequena narrativa, ou argumento dela¹⁵.

Basta considerarmos, por exemplo, *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*, ou então, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, títulos que, diferentemente do que estamos acostumados a encontrar nas narrativas tradicionais, parecem centrar-se menos no significado dos textos, e tornar-se antes “antiprogramáticos e disseminadores de sentido”¹⁶.

O que parece válido observar é que, cada vez, com mais frequência, os títulos antunianos remetem-nos a uma estrutura narrativa dialogal que, se não remetem o leitor a um significado único e imediatamente apreendido, por outro lado apontam para o carácter metaficcional das obras, ao atentarem, desde o início, para seu aspecto de “artefato textual”.

¹⁵ SEIXO, 2008, p.367.

¹⁶Idem, p.567. Maria Alzira Seixo observa que, a partir de títulos como *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*, o título de António Lobo Antunes torna-se um conjunto fônico e expressivo, de significado mais ou menos enigmático, que serve para nos introduzir na leitura e, tal como o nome próprio em uma pessoa, a ela se adapta sem que haja entre ambos uma relação de motivação semântica.

Retomando a análise de *Memória de Elefante*, observa-se que a epígrafe¹⁷ provém de uma citação de Lewis Carroll: “... as large as life and twice as natural”. Curiosamente, nesta epígrafe, em que se aponta a relação do livro com a vida, sublinhando, desde logo, o lado de exagero que há na criação, novamente denuncia-se o caráter metaficcional do romance – afinal, revela-se que se trata de uma criação, de uma construção.

Citações de outros autores também poderão ser encontradas nas epígrafes de outros romances do autor: Gil Vicente, em *Auto dos Danados* (indiciando a temática do romance); trechos de canções de Paul Simon e Bob Dylan, em *Fado Alexadrino* (também de indiciação temática). Nem sempre as citações em Lobo Antunes, no entanto, são referenciadas. Em *Conhecimento do Inferno*, por exemplo, a epígrafe é citada anonimamente, fornecendo, inclusive, o título do romance. Isso ocorrerá, de modo mais regular, a partir de *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*, obra cujo título é uma citação de Valery Larbaud; retomando-se o procedimento em obras como *Eu hei-de amar uma pedra* (título extraído de uma canção), *Ontem não te vi em Babilónia* (frase enunciada como antiga), ou mesmo *O Meu Nome é Legião* (frase extraída do Evangelho).

Embora a utilização das epígrafes pareça não seguir a uma sistematização, havendo obras que nem chegam a apresentá-las, o interesse pelo paratexto não pode ser ignorado na obra de Lobo Antunes. Na maioria das vezes, de índole misteriosa e até longínqua (citações em segunda mão, não localizadas), o que se harmoniza com o sentido menos imediatamente apreensível de seus romances, tais intertextos revelam-nos a literatura em seu eterno processo de ressignificar o que já foi dito.

As relações intertextuais não se esgotam, entretanto, nos títulos ou epígrafes dos romances. Elas abundam em todo o corpo do texto, especificamente em *Memória de Elefante*. Neste romance, o peso do patrimônio cultural, em especial da literatura e da arte, mas também da cultura

¹⁷ A epígrafe (do grego *epi*= em posição superior + *graphé*= escrita) constitui uma escrita introdutória de outra, implicando sempre um recorte de outro texto que é presentificado e, conseqüentemente, modificado em seu contato com o novo texto, sobre o qual lança novos sentidos. Se por um lado o texto em epígrafe é presentificado e modificado porque se expõe, como recorte, à nova leitura; por outro, modifica o texto a que está agregado. Cf. PAULINO, G.; WALTY, I; CURY, M.Z. (orgs.) *Intertextualidades*. Belo Horizonte: Lê, 1995, p.25-26.

de massas é bastante notável, seja por meio de referências, alusões, glosas, citações ou outros diversos jogos de trabalho de intertextualidade.

A título de exemplo, enumerando os nomes a que se faz menção apenas no primeiro capítulo do romance, que corresponde a dez páginas, encontramos referência: a escritores (Eliot, Ginsberg, Gervásio Lobato, Júlio Dantas, Proust, Charlotte Brönte); a personagens ficcionais (Zorro, Pinóquio, Dr. Mabuse); a pintores (Cimabue, Delvaux, Vermeer, Giacometti); a músicos e compositores (Mozart); a músicas (Valsa da Meia Noite); a filmes (“L’arroseur arrosé”); a figuras históricas (Napoleão, D. Maria II, Marquês de Pombal); a indivíduos relacionados à ciência e medicina (Mendel, Cuvier, Sousa Martins); a integrantes da marinha (Capitão Scott); a mulheres relacionadas à religião (Sãozinha, Santa Maria Goretti); a esportistas (Alves Barbosa); a locais (Katmandu, Pearl Harbour); a marcas (Toyota)¹⁸.

É evidente que a menção a tais nomes não é feita por mero acaso ou para exibição do amplo conhecimento cultural do autor. Na obra de Lobo Antunes, as referências atentam-nos, primeiramente, para o fato de que todas as fontes, independente da esfera cultural a que pertencem, serão úteis ao autor na construção de sua obra. Apropriando-se do *mix cultural* que o circunda, o autor traz, para a cena do romance, figuras e elementos pertencentes tanto à cultural erudita quanto à cultura de massa que, ao serem colocados lado a lado, parecem aproximar-se, igualar-se. No entanto, mais do que menções, as referências parecem manter estreita relação com o processo de construção do romance. Vejamos, por exemplo, o primeiro nome mencionado: Cimabue.

O olhar intensamente azul do porteiro-cobrador, que assistia sem entender a uma maré-baixa de revolta que o transcendia, embrulhava-o num halo de anjo medieval apaziguante: um dos projectos secretos do médico consistia em saltar a pés juntos para dentro dos quadros de Cimabue e dissolver-se nos ocres desbotados de uma época ainda não inquinada pelas mesas de fórmica e pelas pagelas da Sãozinha: lançar mergulhos rasantes de perdiz,

¹⁸ Considerada em sua perspectiva *stricto sensu*, a intertextualidade projeta-se explicitamente não só através de citações, referências, resenhas, paráfrases, mas também através de itens lexicais presentes no texto que podem despertar na memória do leitor informações armazenadas ou textos adormecidos. As palavras, no entender de Jenny, são “super palavras”, uma vez que, “fragmentos textuais” ganham o “estatuto de discurso”. Cf. JENNY, L. *A Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

mascarado de serafim nédio, pelos joelhos de virgens estranhamente idênticas às mulheres de Delvaux, manequins de espanto nu em gares que ninguém habita¹⁹.

Pintor que tem seu nome mencionado no “Purgatório” de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, Cimabue destacou-se pela criação de mosaicos. Dentre suas obras estão *Madonna* e *Jesus com S. Pedro e S. João Batista*, pinturas significativas, haja vista exibirem um tecido que pode ter sido o primeiro quilting em patchwork²⁰ da arte ocidental. Ora, resultante de uma coleção de fragmentos, também a narrativa antuniana assemelha-se a um mosaico, em especial nos romances iniciais, em que o texto é construído a partir da reunião de textos alheios. Evidencia-se, portanto, a obra, implicitamente, apontando para si mesma, uma vez que o processo desenvolvido pelo pintor pode ser, indiretamente, também constatado no processo de construção do romance²¹, ou seja, é como se o autor depreendesse das artes seus procedimentos construtivos.

Um outro exemplo disso pode ser constatado ao verificarmos as referências feitas a Eliot²² – poeta, dramaturgo e crítico – as quais podem também ser lidas como formas de evidenciar os traços metaficcionais da obra. Observemos o excerto a seguir em que, ao pensar nas filhas, o médico deseja que elas possam, geneticamente, herdar não apenas características físicas, mas também gostos culturais, habilidades e mesmo o conhecimento proporcionado pelas difíceis experiências vivenciadas.

¹⁹ ANTUNES, 2006, p.10.

²⁰ Na atualidade, compreendemos patchwork e quilt como trabalhos manuais feitos a partir da emenda de pedaços de tecidos. O patchwork é a emenda dos retalhos costurados de modo a formar desenhos, sendo os tecidos presos por pontos denominados de quilt.

²¹ Essa afirmação pode ser corroborada, adaptando-se a este contexto o que diz Laurent Jenny: “A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo”. JENNY, 1979.

²² Importante autor modernista, T.S. Eliot produziu uma obra a um só tempo clássica e moderna, revolucionária e reacionária, realista e metafísica, a qual exerceu forte influência sobre as gerações que se formaram a partir de 1930. Cf. ELIOT, T.S. *Obra Completa – Poesia & Teatro*. 2 vols. Trad. Ivan Junqueira (Poesia) e Ivo Barroso (Teatro). São Paulo: ARX, 2004. ELIOT, T.S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arts, 1989. MENAND, L. *Discovering Modernism: T.S. Eliot and his context*. 2 ed. New York: Oxford University Press, 2007.

Surpreendia-se que para além de tiques e gestos a natureza se não houvesse empenhado em transmitir-lhes também, a título de bónus, os poemas de Eliot que conhecia de cor, a silhueta de Alves Barbosa a pedalar nas Penhas da Saúde, e a aprendizagem já feita do sofrimento. E por trás dos sorrisos delas distinguia alarmado a sombra das inquietações futuras, como no seu próprio rosto percebia, olhando-o bem, a presença da morte na barba matinal.²³

Considerando que uma das principais técnicas empregadas por Eliot na construção de sua obra poética constitui-se na alusão e citação, observa-se que, implicitamente, Lobo Antunes adverte-nos acerca da técnica que está a empregar na construção de seu próprio romance. Tal ideia pode ser corroborada ao lembrarmos de uma das mais importantes obras de Eliot: *The Waste Land*, poema que constitui uma alegoria da desilusão experimentada pela geração pós-guerra, composto durante um turbulento período da vida do autor em virtude de sua separação conjugal. A despeito de sua obscuridade – apresenta sátiras e profecias; mudanças abruptas de narrador, localidade e tempo, além de invocar uma vasta e dissonante gama de culturas e obras literárias – este poema é considerado o reflexo poético de um romance publicado no mesmo ano: *Ulysses*, de James Joyce²⁴. Sendo assim, é como se em um processo de *mise en abyme*²⁵, a narrativa de *Memória de Elefante* estivesse aqui refletida. Afinal, a história do médico psiquiatra resume-se a sua

²³ ANTUNES, 2006, p.13-14.

²⁴ Romancista, contista e poeta irlandês, James Joyce é amplamente considerado um dos autores de maior relevância no século XX. É autor de obras como *Dubliners* (*Dublinenses/Gente de Dublin*), *A Portrait of the Artist as a Young Man* (*Retrato do Artista Quando Jovem*), *Finnegans Wake* e *Ulysses* (*Ulisses*), sendo esta última a obra considerada inaugural do romance moderno e uma das mais importantes da literatura ocidental. Cf. ANDERSON, C.G. *James Joyce*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1989. NETROVSKI, A. (org.) *Riverrun* – Ensaios sobre James Joyce. Rio de Janeiro: Imago, 1992. BURGUESS, A. *Homem Comum Enfim* – uma introdução de James Joyce para o leitor comum. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1971. ELMANN, R. *James Joyce*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.

²⁵ O *mise en abyme* consiste em um processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se em nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Em uma modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projetado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno ato enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenômeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. O *mise en abyme* favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micronarrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos.

Em qualquer das suas modalidades, o *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais. Cf. DALLENBACH, L. *The mirror in the text*. Great Britain: Polity Press, 1989.

melancolia em razão da separação conjugal que vivencia após sua participação na guerra de Angola, havendo, além disso, semelhança em relação aos processos estruturais empregados por Lobo Antunes em relação aos de Eliot. Cabe observar, entretanto, que tais “explicações” acerca da obra citada não estão presentes no romance. Torna-se tarefa do leitor resgatar estas informações, a fim de que a obra possa ser, de fato, desvelada.

Podemos, assim, evidenciar a exigência feita ao leitor. Compreender de fato a obra de António Lobo Antunes requer um conhecimento prévio de artefatos culturais como a literatura, a música, as artes plásticas, expressões diversas do social e do cotidiano. Ficamos, neste ponto, diante das opções que nos propõe Laurent Jenny:

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência textual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abram, aos poucos, o espaço semântico.²⁶

Optando por resgatar o texto original, constata-se, em *Memória de Elefante*, a referência explícita a textos de autores consagrados, como Sophia Andresen, ou mesmo a letras de músicas, como as de Paul Simon. Nesses casos, apesar de haver a reafirmação do sentido expresso pelo texto original, a inserção desses textos de forma explícita no corpo da narrativa faz da intertextualidade uma máquina de guerra, que permite a desorganização da ordem da narrativa e a destruição do realismo tradicional. É o que ocorre, por exemplo, quando, ao narrar a sua espera das filhas na saída do colégio, a narrativa é interrompida pela presença explícita da música de Paul Simon.

²⁶ JENNY, 1979, p. 21.

O futuro em panavision estendia-se-lhe adiante, real e irreal como uma história de fadas atapetada pela voz de Paul Simon²⁷:

We were married on a rainy Day
The sky was yellow
And the grass was gray
We signed the papers
And we drove away
I do it for your love
(...)
The sting of reason
The splash of tears
The northern and the southern
Hemispheres
Love emerges
And it disappears
I do it for your love
I do it for your love²⁸

Esta “interrupção”, no entanto, é apenas aparente. Isso porque, a letra da música apresenta, no nível do microcosmo, a própria história que está a tentar narrar no romance. Novamente, em uma espécie de *mise en abyme*, a experiência amorosa, vivenciada pelo protagonista e sua ex-mulher, é contada por meio da canção, denunciando, uma vez mais, o carácter metaficcional da narrativa, o que se torna ainda mais visível pela inserção de um texto escrito em um idioma distinto.

Obras da literatura portuguesa são também aqui convocadas. É o caso, por exemplo, do poema *Sentimento dum Ocidental*, de Césario Verde.

Ligou o motor para se evadir da sua ilha de pétalas meladas,
da qual pulou como um golfinho de um lago num soluço de bielas, e
desceu para o Martim Moniz espalhando caules, idênticos à Vénus de
Botticelli redesenhada por Cesário Verde: o Sentimento dum
Occidental era um pouco a sua roupa interior, ceroulas de
alexandrinhas nunca despidas, mesmo para os minutos ardentes de
uma relação furtiva²⁹.

Este poema surge na narrativa no momento em que, ao perambular pela cidade, o protagonista descreve Lisboa, ressaltando seus aspectos negativos, espaços vazios, sujos, repletos de desempregados. Observa-se, aqui, uma relação muito próxima com o poema citado, poema este em que Cesário, como

²⁷ “Nós casamos em um dia chuvoso/ O céu estava amarelo/ E a grama estava cinza/ Nós assinamos os papéis/ E partimos/ Eu faço isso pelo seu amor/ (...) A escassez da razão/ As gotas de lágrimas/ Os hemisférios / Norte e sul / O amor emerge / E desaparece /Eu faço isso pelo seu amor/ Eu faço isso pelo seu amor.” (Tradução nossa)

²⁸ ANTUNES, 2006, p. 118-119.

²⁹ Idem, p.105.

um *flaneur*, passeia pela cidade, descrevendo-a com detalhes, ao mesmo tempo em que reflete acerca daquilo que contempla e, por isso, sofre: neste poema, o poeta evidencia-nos que se Portugal fora celebrado por seus feitos e conquistas, grandiosidade e poder, naquele momento, era representado por uma cidade suja e mal-cuidada, sofrendo a ameaça da peste e do cólera, e também da Inglaterra.

Sentimento semelhante é compartilhado pelo protagonista de *Memória de Elefante* que, sentindo-se como um estrangeiro em sua própria pátria, uma vez que não se sente pertencente a nenhum espaço, assim explicita seus sentimentos ao circular pela cidade, fazendo de Cesário seu interlocutor:

Talvez que circular por Lisboa o dia inteiro atire as pessoas para uma espécie de epilepsia explosiva, talvez que esta cidade dê raiva e nojo a quem por obrigação a percorre em todos os sentidos, talvez que o próprio do indivíduo seja a exaltação assassina em franjas e andemos por aqui, nós os comedidos, a fingir amabilidade que não temos.

(...)

Amigo Cesário, disse o psiquiatra com ternura, vi a semana passada qualquer coisa que te traria à boca alexandrinos de alegria: procurava eu sítio onde jantar e passando rente ao teu busto iluminado na berma de relva estefânica em que o puseram, dei com uma velha de preto sentada no degrau da estátua com uma alcofa aos pés, e compreendi então a diferença que vai de ti ao Eça e que é a mesma que separa o abraço a uma virgem de pedra da vizinhança de uma criatura viva, arrancada à solidez de carne dos teus versos.³⁰

Observa-se que, aqui, além de resgatar nomes consagrados da literatura portuguesa, instaura-se também, no texto de Lobo Antunes, a confluência de diferentes discursos, haja vista que, ao conversar com o busto de Cesário Verde, o protagonista desenvolve um comentário em forma de crítica literária, comparando o poeta a Eça de Queirós. Marca da literatura contemporânea, a confluência de diferentes discursos adverte-nos, mais uma vez, acerca do aspecto metaficcional do texto e, como veremos posteriormente, assumir-se-á, de forma mais marcante, nos romances seguintes do autor.

No entanto, nem sempre as referências estão presentes de forma explícita no texto de Lobo Antunes. Já próximo ao final do romance, o médico

³⁰ ANTUNES, 2006, p. 139.

implora que lhe deem o tempo de que precisa para transformar-se no homem que os outros almejam.

(...) dêem-me tempo e serei exactamente o que vocês desejam como vocês desejam, sério, composto, conseqüente, adulto, prestável, simpático, empalhado, miudamente ambicioso, sinistramente alegre, tenebrosamente desingênuo e definitivamente morto, dêem tempo, give me time

Only give me time
time to recall them
before I shall speak out
Give me time
time.
When I was a boy
I kept a book
to which from time
to time,
I added pressed flowers
Until, after a time,
I had a good collection.³¹(...)

Tempo, repetiu o médico, necessito imperiosamente de tempo para me vestir de coragem, colar todos os meus ontens no álbum de retratos (Who'd think to find you in a photograph, perfectly quiet in the arrested chaff)³², ordenar as feições do meu rosto, verificar ao espelho a posição do nariz, e seguir para o dia que começa com a sólida determinação de um vencedor³³.

Neste excerto, em que versos irrompem em meio à narrativa, observa-se que o narrador cita trechos de um poema sem, no entanto, mencionar seu autor. Parece ser conferida ao leitor a tarefa de atribuir a autoria desses versos a William Carlos Williams³⁴, poeta moderno norte-americano, que se destaca por sua capacidade de transformar todo assunto ou objeto em matéria poética, voltando sua atenção toda peculiar ao fugaz e ao diminuto, ao aparentemente desimportante; características essas visivelmente presentes também no romance de Lobo Antunes. Interessante é observar como neste trecho, e em outros que permeiam *Memória de Elefante*, há não apenas uma mistura de

³¹ “Apenas dê-me tempo/ Tempo de chamá-los novamente/ Antes de eu esclarecer/ Dê-me tempo/ tempo./ Quando eu era garoto/ Eu guardei um livro/ ao qual de tempos/ a tempos, / Eu acrescentava flores prensadas / Até que, depois de um tempo, / Eu tinha uma boa coleção.” (Tradução nossa)

³² Quem imaginaria que eu descobriria você em uma fotografia, perfeitamente quieta na palha presa. (Tradução nossa)

³³ ANTUNES, 2006, p.182-183.

³⁴ Cf. WILLIAMS, W. C. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. GABLE, C.A. *A concordance to the poetry of William Carlos Williams*. New York: Edwin Mellen Press, 2011.

cenar, resultante da constante alternância entre espaços e tempos, mas também uma fusão de registros: versos em inglês, separados apenas por parênteses, como se de um comentário se tratasse, irrompem em meio ao texto em prosa em língua portuguesa, apontando, novamente, para a confluência que se evidencia em diferentes esferas na obra antuniana.

Existe, porém, uma outra forma de tecer elos com obras de outros autores, porventura mais rica, porque mais sutil e delicada, e que se expressa pelas inúmeras alusões copresentes nos textos do autor. Em *Memória de Elefante*, por exemplo, perpassam os ecos de Proust³⁵. Podemos, aliás, adequar alguns termos proustianos à obra de António Lobo Antunes, não apenas em virtude do enovelado de sua frase, mas também da dependência enunciativa em relação ao passado. Logo no primeiro capítulo de *Memória de Elefante*, há ocorrências citacionais proustianas, como: “o feixe de luz poeirenta atravessou obliquamente a cabeça”, ao se recordar das filhas, o que nos remete a “cette sorte de pan lumineux au miliey d’indistinctes ténèbres³⁶” que representa, para o narrador de Proust, a memória voluntária, no início de Combray II. Também próximo ao fim do romance, quando durante a “revêrie” no cassino afirma, misturando Proust e Beckett: “poderia supor-me sem esforço no quarto de Marcel Proust, escondido atrás da pilha de cadernos manuscritos da *À la Recherche Du Temps Perdu*. “c’est trop bête, assim costumava ele definir o que escrevia, je peux pas continuer³⁷”. Parece válido salientar que a referência à obra *Em busca do tempo perdido* também parece ser feita por analogia com a forma de construção do romance antuniano. Construída com inúmeras referências, dentre elas à pintura holandesa e aos impressionistas franceses, a obra de Proust exige, por parte de seu leitor, o conhecimento destas referências. Citando tal obra, Lobo Antunes conduz-nos a uma reflexão acerca da sua própria produção. Mais uma vez, observa-se a exigência de um

³⁵ Marcel Proust, escritor de romances e ensaios e crítico literário, é amplamente conhecido pelo romance *Em busca do tempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*), publicado entre 1913 e 1927 e composto por sete volumes. Assim como outras obras do autor, *Em busca do tempo perdido* apresenta o tempo como fundamento da existência. Cf. BECKETT, S. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. Porto Alegre: L&PM Editores, 2003; TADIÉ, J.-Y. *Proust et la roman*. Paris: Gallimard, 1971. DELEUZE, Gilles. *Proust e os seus signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

³⁶ “Este tipo de pano luminoso recortado por indistintas trevas.” (Tradução nossa)

³⁷ “é muito estúpido, assim costumava ele definir o que escrevia, não posso mais continuar.” (Tradução nossa)

leitor atento e informado, que possa fazer associações no afã de, efetivamente, compreender seu romance. Não mais destinando a obra literária a um leitor passivo, que busca na literatura o desfastio, a narrativa do autor de *Memória de Elefante* revela-se um texto que reflete acerca do próprio texto, exigindo um leitor que seja capaz de preencher seus “vazios”.

Se em Proust, a metáfora dava o sentido específico da memória involuntária, substituindo os domingos de infância na casa de “tante Leonie” pelo sabor atual de um bolo com chá, em Lobo Antunes, a metáfora adquire um teor decorrente da similaridade conjuntiva com o passado que faz reviver,

mas em vez da sensação feliz que o narrador da *Recherche* retirava da sua descoberta, existe aqui a marca de uma decepção e de um desgosto, talvez porque não é o passado que se presentifica (...), mas é essa presentificação, também aqui realizada, que se junta a um presente factual desolador, muitas vezes também aliado a um passado cuja desolação consome, e que acaba por conferir uma tonalidade sombria e escura ao encontro do texto, numa espécie de tristeza iluminada ou numa ternura que não surtiu efeito³⁸.

Não só os ecos de Proust, mas também de outros autores se fazem ouvir nos textos antunianos. Ecos camonianos perpassam por *As Naus*³⁹, obra em que além da recuperação de personagens presentes em *Os Lusíadas*, tais como as Tágides, constata-se também a reescrita paródica da Batalha de Aljubarrota: as trombetas castelhanas cantadas por Camões são, na voz do narrador de *As Naus*, os trombones espanhóis:

Manoel de Sousa de Sepúlveda, sem tempo para espiar, como em Malanje, os liceus de meninas, topava com as negativas o condestável que de tempos a tempos lhe ordenava que se calasse no intuito de escutar, da banda do quintal, um sonzinho inaudível:

- Ouve?, perguntava-lhe o tropa à procura do montante nas gavetas da roupa. São as trombetas do acampamento castelhano. Para melhor o persuadir demorava-se todas as noites na Boite Aljubarrota, também de capilé morno na mão, somando argumentos irrespondíveis e inúteis entre dois boleros cansados. Uma madrugada em que o antigo frade lhe falou, pela milésima vez, nos trombones espanhóis, Manoel de Sousa e Sepúlveda, enervado com a sua resistência sem motivo e as suas alucinações senis, estoirou um murro desesperado na mesa:

³⁸ SEIXO, 2002, p.191-192.

³⁹ Maria Alzira Seixo afirma que a prática da intertextualidade atinge o paroxismo neste singular romance da ficção romanesca do autor. “Aí, Lobo Antunes constrói o entrecho a partir da reescrita paródica essencialmente da epopeia de Camões, mas também de outros livros, acontecimentos, personagens, tidos culturalmente como constituintes primordiais da memória coletiva nacional, aqui apresentados por ângulos diversos.” SEIXO, 2008, p.326.

- Trombones uma ova, berrou ele, possesso. Em que século é que você julga que vive?⁴⁰

As relações intertextuais situam-se, ainda, no plano da apropriação efabulativa de personagens pertencentes ao patrimônio literário universal, desempenhando um valor essencialmente metafórico ou metonímico na escrita antuniana, na medida em que surgem como símbolos de determinadas qualidades ou atributos.

Exemplo disso é que, recorrendo às narrativas tradicionais, em *Memória de Elefante*, o autor resgata Pinóquio⁴¹: “(...) os seus projetos imaginários de Zorro, dissolviam-se sempre, antes de começarem, no Pinóquio melancólico que o habitava, a exibir a hesitação do sorriso pintado sob a linha resignada da sua boca autêntica”⁴². Podemos, a partir deste trecho, compreender que Pinóquio é aqui resgatado como símbolo do papel de marionete que assume não só o protagonista, mas o homem contemporâneo em geral. Marionete que deseja, a qualquer preço, tornar-se humano e que, por isso, sofre. Parece válido ressaltar que Pinóquio é contraposto a um outro clássico personagem: Zorro⁴³, o qual vive situações de perigo e aventura, situações estas que não são experimentadas pelo protagonista de *Memória de Elefante*, uma vez que este vive tomado pela apatia e melancolia.

Outras personagens são resgatadas em romances posteriores. Da narrativa clássica, surge-nos, em *As Naus*, a presença de Dulcinéia de Cervantes, igualmente com valor metafórico, reforçada pela utilização do plural “dulcinéias⁴⁴”; enquanto da mitologia clássica, o autor recupera Cupido⁴⁵,

⁴⁰ ANTUNES, A. L. *As Naus*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. p.97.

⁴¹ Pinóquio (em italiano *Pinocchio*) é uma personagem de ficção cuja primeira aparição ocorreu em 1883, no romance *As aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi, sofrendo, desde então, inúmeras adaptações. A história de Pinóquio é a de um boneco esculpido a partir do tronco de um pinheiro por um entalhador chamado Gepetto, mas que sonhava em ser um menino de verdade.

⁴² ANTUNES, 2006, p.20.

⁴³ Zorro é uma personagem de ficção criada, em 1919, pelo escritor norte-americano Johnston McCulley. Inspirado em personagens históricos da América Latina, tradicionalmente ligados a movimentos conhecidos como “banditismo social” e em heróis da ficção que se disfarçavam com capuzes, Zorro pode ser considerado como um herói de “capa-e-espada”, representante de um gênero menor da ficção norte-americana conhecida como Swashbuckler. Este termo, surgido no século XVI, é utilizado para identificar narrativas cujos protagonistas apresentam um forte senso de justiça e aptidão para o combate, revelando calma, classe e sagacidade mesmo durante o combate.

⁴⁴ Dulcinea de Toboso, cujo nome era Aldonza Lorenzo, é uma personagem ficcional a que se faz referência no romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Revivendo a tradição dos cavaleiros andantes, de acordo com a qual todo cavaleiro precisava de uma dama, D. Quixote elege Aldonza como seu verdadeiro amor, atribuindo a ela o nome de Dulcinéia. Trata-se de uma mulher simples, a qual ele

presente no disfarce do apresentador de espetáculos de travestis em *Que farei quando tudo arde?*, personagens que paradoxalmente norteiam a existência pela procura incessante e malograda do amor. Tais referências, certamente, remetem-nos para o aspecto metaficcional da obra.

Conforme afirmamos no início deste capítulo, a prática da intertextualidade não se limita, no entanto, à importação de textos alheios. Frequentemente, somos surpreendidos pelas relações intertextuais que um livro entretece com os anteriores. Maria Alzira Seixo corrobora esta afirmação:

Com efeito, a obra de Lobo Antunes constrói-se igualmente como intertexto da própria prosa antuniana, facto que revela uma extraordinária capacidade de distanciamento do autor em relação a si próprio e aos textos por si assinados, da qual resulta um singular efeito de espacialização de um romance ou de uma crónica no conjunto mais vasto da obra do autor, conferindo-lhe, indubitavelmente um sentido histórico, na medida em que cada novo texto se inscreve num percurso de escrita pré-existente.⁴⁶

O jogo intratextual é também aqui jogado em diferentes níveis. Há, por um lado, referências concretas a obras anteriores. Em *Conhecimento do Inferno*, por exemplo, há uma referência explícita ao processo de redação de *Memória de Elefante*:

Cruzou uma ou duas aldeias com nomes estranhos, uma capela solitária num cabeço, magros campos estéreis de cultura, e lembrou-se da casa sem água nem electricidade perto da Lagoa, a casa da Bia Grade, (...) onde, no Verão anterior, passara três semanas com a Isabel para acabar a *Memória de Elefante*, que arrastava atrás de si havia meses num desprazer de maçada, construindo capítulo a capítulo na lentidão penosa do costume, à espera da chegada das palavras como um mártir de Revelações improváveis. (...) Eu escrevia o dia inteiro, cá fora, junto ao tanque, nas traseiras da casa, recuando ou avançando a cadeira consoante a posição do sol, o papel enrolava-se a crepitar sob a caneta como se ardesse, e ao levantar a cabeça, de vez em quando, via a terra pobre e sem grandeza, a terra feia do Algarve curvar-se, humilhada, sob a sumptuosa cintilação do céu, cuja pele transparente luzia à maneira de uma lantejola sem limites⁴⁷.

imagina ser a mais bonita das mulheres, ainda que a tenha visto apenas rapidamente e nunca tenha falado com ela.

⁴⁵ Cupido, também conhecido como Amor, era o deus equivalente em Roma ao deus grego Eros. Filho de Vênus e de Marte, andava sempre com seu arco, pronto para disparar sobre o coração de homens e deuses. Embora fosse algumas vezes apresentado como insensível e descuidado, Cupido era, em geral, tido como benéfico em razão da felicidade que concedia aos casais, mortais ou imortais. No pior dos casos, era considerado malicioso pelas combinações que fazia, situações em que agia orientado por Vênus.

⁴⁶ SEIXO, 2008, p. 326.

⁴⁷ ANTUNES, A. L. *Conhecimento do Inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006b. p.48.

Outros exemplos de intratextualidade podem ser identificados. O comentário que se segue à formulação inicial do capítulo primeiro de *Os Cus de Judas* - “Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do ringue de patinação...” – caracterização imagética da lembrança que a personagem procura compartilhar com o seu potencial interlocutor – é muito próxima, inclusive quanto à escolha lexical e às metáforas pertinentes à descrição da cena, da caracterização que é feita pela voz narrativa em *Memória de elefante*, quando procura descrever a lembrança que tinha o protagonista dos passeios que fazia com as filhas ao jardim zoológico. Trata-se da lembrança dos finais de semana que passava junto delas, tentando transmitir-lhes o ensinamento de seu gosto, de sua predileção por certas coisas, as quais, na verdade, não as atraíam:

Costumava levá-las ao circo na tentativa de lhes comunicar a sua admiração pelas contorcionistas, entrelaçadas em si próprias como iniciais em ângulo de guardanapo e detentoras da beleza impalpável comum aos *hálitos de gaze que anunciam nos aeroportos a partida dos aviões* e às *meninas de saias de folhos e botas brancas a desenharem elipses às arrecuas no ringue de patinagem do jardim zoológico*, e desiludia-o como uma traição o estranho interesse delas pelas damas equívocas, de cabelos loiros com raízes grisalhas, que amestravam cães melancolicamente obedientes e uniformemente horrorosos (...)⁴⁸

Desta forma, constata-se que, se as patinadoras fazem parte da predileção da personagem protagonista de *Memória de Elefante*, também são alvo da admiração do narrador-protagonista de *Os cus de Judas*. É evidente a correspondência de imagens, de termos e até da estrutura das frases entre o trecho apresentado acima e o que inicia a segunda obra de Lobo Antunes:

(...) do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do ringue de patinação sob as árvores e do professor preto muito direito a *deslizar para trás no cimento em elipses* vagarosas sem mover um músculo sequer, rodeado de *meninas de saias curtas e botas brancas*, que, se falassem, possuíam seguramente *vozes tão de gaze como as que nos aeroportos anunciam a partida dos aviões*.⁴⁹

⁴⁸ ANTUNES, 2006, p.13. (grifos nossos)

⁴⁹ Ibid., 2003, p.07. (grifos nossos)

Um outro exemplo de intratextualidade pode ser retirado do terceiro capítulo de *Memória de elefante*. Novamente, o narrador apresenta-nos a personagem protagonista atormentada pelas suas lembranças da guerra em África, pela ausência em relação às filhas e pela separação da mulher:

Como sempre que se recordava de Angola um roldão de lembranças em desordem subiu-lhe das tripas à cabeça na veemência das lágrimas contidas: o nascimento da filha mais velha *silabado* pelo rádio para o destacamento onde se achava, *primeira maçãzinha de oiro do seu esperma*⁵⁰

O trecho em questão é exemplar da representação do sofrimento da personagem protagonista gerado pela suas lembranças, ou excesso de memórias, havendo semelhança entre o discurso do narrador de *Memória de elefante* e certas construções operadas pela voz narrativa do narrador protagonista de *Os cus de Judas*. A imagem usada para a caracterização da filha, assim como a descrição de como recebera a notícia de seu nascimento são muito próximas, ocorrendo, inclusive, coincidência de termos:

E agora, a dez mil quilômetros de mim, a minha filha, *maçã do meu esperma*, a cujo crescimento de toupeira sob a pele do ventre eu não assistira, irrompia de súbito no cubículo das transmissões, entre recortes de revistas e calendários de atrizes nuas, trazida pela cegonha da *vozinha nítida do furriel de Gago Coutinho, explicando, alfa, bravo, rômio, alfa, charlie, ômega, o abraço do batalhão*⁵¹.

Não só uma obra é referida em outra posterior. Em um tom irônico e jocoso, há a menção de técnicas discursivas empregadas em romances anteriores, em um claro apelo à cumplicidade do leitor. *Em Que farei quando tudo arde?*, por exemplo, o escritor-personagem do romance afirma: “deste-te bem com os pavões noutro livro”, em uma alusão aos pavões do Castelo de São Jorge presentes em *Conhecimento do Inferno*, *As Naus*, *Auto dos Danados*, *Explicação dos Pássaros*, *O Esplendor de Portugal* e que, em *Que farei quando tudo arde?*, adquirem especial importância, uma vez que Amélia e o marido vivem obcecados com a ideia de os exterminar para poderem dormir.

A intratextualidade pode também ser observada nas crônicas do autor. O leitor da obra de Lobo Antunes – e, mais uma vez, aqui atentamos para o

⁵⁰ ANTUNES, 2006, p.43. (grifos nossos)

⁵¹ ANTUNES, 2003, p.85-56. (grifos nossos)

papel relevante assumido pelo leitor, haja vista que somente por meio da leitura a questão da inter e da intratextualidade, de fato, se efetivam – reconhecerá personagens, situações, espaços, imagens que povoam os romances do autor, constantemente, migrarem para suas crônicas. Vejamos, a título de exemplificação, um excerto da crônica *Em caso de acidente*, o qual, excetuando-se os recursos tipográficos empregados no romance, repete trechos de *Não entres tão depressa nessa noite escura*:

Hoje estava capaz de me ir embora: pegar nas chaves do carro sem motivo nenhum (as chaves estão sempre no prato da entrada) descer as escadas (não descer pelo elevador, descer as escadas) até à garagem da cave, ver o fecho eléctrico abrir-se com dois estalos e dois sinais de luzes, ver a porta automática subir devagarinho e, logo na rua, acelerar o mais depressa possível, queimando semáforos, na direção da auto-estrada, sem ligar aos painéis que indicam as cidades e a distância em quilómetros, sem uma ideia na cabeça, sem destino, sem mais nada para além da pressa de me ir embora, colocar entre mim e mim o maior espaço possível, esquecer-me do meu nome, dos nomes dos meus amigos(...).⁵²

Hoje estava capaz de me ir embora: pegar nas chaves do carro sem motivo nenhum
(as chaves estão sempre no prato da entrada)
descer as escadas
(não descer pelo elevador, descer as escadas)
até à garagem da cave, ver o fecho eléctrico abrir-se com dois estalos e dois sinais de luzes, ver a porta automática subir devagarinho e logo na rua acelerar o mais depressa possível, queimando semáforos, na direcção da auto-estrada, sem ligar aos painéis que indicam as cidades e a distância em quilómetros, sem uma ideia na cabeça, sem destino, sem mais nada para além da pressa de ir-me embora, colocar entre mim e mim o maior espaço possível, esquecer-me do meu nome, dos nomes dos meus amigos (...).⁵³

Um aspecto a ser observado é que se nos romances iniciais do autor a recorrência à intertextualidade é bastante abundante, o mesmo não constatamos em seus últimos romances, ou ainda naqueles publicados após *O Manual dos Inquisidores*, o que poderia ser justificado se levarmos em conta que o projeto de desconstrução da narrativa torna-se mais marcante nestas obras. Ora, ao fazer incidir o seu esforço na desconstrução da narrativa, o autor parece preferir não lhe juntar uma heterogeneidade de escritas,

⁵² ANTUNES, A. *Segundo livro de crónicas*. Lisboa: D.Quixote, 2002. p.41.

⁵³ ANTUNES, A. *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Lisboa: D.Quixote, 2000. p.549.

suscetível de confundir completamente um leitor ocupado em reagrupar os fragmentos da ficção – trabalho tanto mais absorvente quanto se torna impossível de levar a bom termo, uma vez que numerosos fragmentos se não podem situar e que o conjunto constitui uma história lacunar.

Todas essas práticas intertextuais até aqui evidenciadas concorrem, indubitavelmente, para a construção de textos que se apresentam como um mosaico de citações, alusões ou reescrita de outros textos, ou seja, uma escrita sobre a escrita, em um jogo relacional em que o leitor se torna cúmplice do escritor, na certeza de que existirão sempre peças desse mosaico textual que permanecerão desconhecidas, escondidas a alguns, mas reveladas a outros.

Inicialmente, poderíamos considerar que Lobo Antunes, ao incluir em seus romances músicas, quadros, filmes, romances, personalidades consagradas, ou mesmo elementos da cultura de massa, parece construir a cartografia de uma determinada época e sociedade em que se encontra inserido, ao mesmo tempo em que elabora o diário íntimo de toda uma geração. Assim, obras como *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas*, *Conhecimento do Inferno*, apesar de aparentemente retratarem a vida de um simples psiquiatra, constituem-se em diários coletivos, que nos apresentam as angústias, os sonhos, os temores, os anseios e mesmo as esperanças de toda uma geração, de uma sociedade envolvida direta ou indiretamente com a guerra colonial, a qual se deseja apagar, esquecer, como forma de aliviar as dores e tensões sufocadas. No entanto, esquecer parece impossível. Afinal, as memórias transbordam na mente do protagonista, representante metonímico da sociedade portuguesa pós-revolução. Silenciar a guerra e suas consequências é fazer com que elas ainda mais gritem e ecoem na memória daqueles que dela participaram. A única saída encontrada parece, então, ser a escrita, forma de purgação e, ao mesmo tempo, de perpetuação de uma experiência inapagável da história portuguesa. Daí a presença de uma escritura consciente de si e austera, que parece legitimar-se estabelecendo diálogos com textos que também marcaram um determinado contexto histórico-social. Uma escrita que constitui um signo de mortos os quais lutam contra ou a favor do esquecimento.

Tal explicação parece, no entanto, não ser suficiente para compreendermos o complexo trabalho intertextual empreendido pelo autor. É possível, por meio de uma leitura bastante atenta e cautelosa, observar que Lobo Antunes, além de construir a cartografia de uma época, ou mesmo um diário coletivo, almeja apresentar-nos sua concepção de literatura e tradição. Assim, mais do que retomar os textos literários de consagrados autores da modernidade, como é o caso de Eliot, Proust, Beckett, Faulkner e diversos outros, Lobo Antunes parece ter revisitado também os apontamentos críticos de autores como Goethe, Eliot, Pound, ou mesmo Borges, com cujas concepções concorda e compartilha⁵⁴.

No afã de compreendermos a concepção de literatura e tradição revelada por Lobo Antunes, por meio de seu amplo trabalho intertextual, parece-nos essencial revisitar, ainda que de forma bastante breve, alguns apontamentos dos já citados escritores-críticos.

Como sabemos, desde o romantismo, a relação do escritor com seus predecessores mudou radicalmente.

A tradição deixou de ser uma garantia moral e estética; o novo, o original e o único tornaram-se valores. Para os autores da modernidade, é o novo que vai servir de gabarito para medir o antigo, é o presente que vai decidir o valor do passado⁵⁵.

Em seu conhecido ensaio, *Tradição e talento individual*, Eliot, ao tratar do passado com muito respeito, consigna a dívida dos novos escritores para com os antigos, cuja “imortalidade” se confirmaria no vigor de seus sucessores. Com ideias muito próximas às de Goethe, no que se refere à postulação de uma *Weltliteratur*⁵⁶, Eliot revela-nos uma nova percepção de tempo, a do

⁵⁴ Para um estudo mais aprofundado a respeito da concepção de literatura e tradição no Modernismo, cf. GAY, P. *Modernismo: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁵⁵ PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁵⁶ A ideia de *Weltliteratur* é apresentada programaticamente e exposta em cartas, comentários e resenhas exatamente entre os anos de 1827 e 1830, quando Goethe se empenha em concluir a segunda parte da tragédia do *Fausto*. Assim ele se expressa em conversa com seu secretário Johann Peter Eckermann: “Cada vez mais me convenço (...) de que a poesia é uma propriedade comum à humanidade, que por toda a parte e em todas as épocas surge em centenas e centenas de criaturas. (...) Apraz-me por isso observar outras nações e sugiro a cada um que faça o mesmo. A literatura nacional não significa grande coisa, a época é da literatura mundial e todos nós devemos contribuir para apressar o surgimento dessa época”.

século XX, que lhe possibilita formular uma concepção simultânea de todos os momentos do passado:

O sentido histórico compele um homem a escrever não meramente com sua própria geração em seus ossos, mas com o sentimento de que o conjunto da literatura europeia desde Homero, e dentro dela o conjunto da literatura de seu próprio país, tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea.⁵⁷

Formulando uma poética sincrônica, Eliot apresenta-nos a história literária como um conjunto em constante mutação, em que cada obra nova exige um remanejamento da ordem anterior. Ao afirmar que “o passado deveria ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado”, o autor refere-se à tradição, não mais como algo passivamente herdado, mas como uma conquista, uma recriação. O autor necessitaria criar para si uma tradição, como forma de estabelecer relações, sem as quais o passado e ele mesmo careceriam de significação e valor.

Compartilhando de ideias semelhantes, Ezra Pound também valoriza o passado, considerando indispensável seu conhecimento a fim de que possamos saber “o nosso próprio endereço [no tempo]”. Seu interesse pela história da cultura é eminentemente pragmático; a história não lhe interessa como retrospecto, mas como prospecto. De acordo com Leyla Perrone-Moisés, na leitura poundiana do passado, o exercício do julgamento recebe um grande papel e responsabilidade. É o leitor quem vai decidir sobre o valor do passado, um valor que não é documental, filológico, retrospectivo, referencial, mas um valor atual do passado: “Literatura é novidade que permanece nova”.

A indiferenciação temporal e espacial, quando se trata de valor estético-literário, presente nas posições defendidas por Pound, decorrem de sua inserção no século XX, um tempo em que, segundo ele, “todas as idades são contemporâneas”. O crítico afirma que, se sociedades antigas ou medievais coexistem com as chamadas sociedades modernas, a coexistência de textos pertencentes a diferentes espaços e tempos está presente também na literatura.

⁵⁷ ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p.39.

Isto é especialmente verdadeiro em literatura, onde o tempo real é independente do aparente, e onde muitos homens mortos são contemporâneos de nossos netos, enquanto muitos de nossos contemporâneos já foram recolhidos no seio de Abraão, ou em algum receptáculo mais condizente. Precisamos de um ensino literário que julgue Teócrito e Yeats com uma só balança, que julgue os mortos tão inexoravelmente quanto os escritores chatos de hoje, e que elogie a beleza antes de se referir a um almanaque.⁵⁸

Jorge Luis Borges, leitor de Eliot, em seu ensaio *Kafka e seus precursores*, subverte a questão das fontes, das influências e mesmo da noção de tradição ao privilegiar os precursores e não mais os predecessores. A existência do posterior para o crítico, não é consequência, mas pode ser até mesmo condição de “existência” do anterior, haja vista que o posterior possibilita a identificação de aspectos que eram antes invisíveis do anterior. Para exemplificar tal concepção, o autor enumera uma série de obras do passado que atualmente caracterizaríamos como kafkianas e afirma:

Se não me equivoco, as peças que enumerei se parecem com Kafka; se não me equivoco, nem todas se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos está a idiosincrasia de Kafka, em maior ou menor grau, mas se Kafka não tivesse escrito, não o perceberíamos; o que quer dizer, não existiria.⁵⁹

Desta forma, de acordo com Borges, os escritores não prosseguem, mas criam o passado, tornando-o legível. “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu labor modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.”⁶⁰

Ora, Lobo Antunes, recorrendo ao mecanismo da intertextualidade, e mesmo da intratextualidade, parece não apenas compartilhar com as concepções teóricas desses escritores-críticos, mas também colocá-las “em prática”. Ao trazer textos literários *para* e *na* construção de seus romances, o autor apresenta-se como partícipe de uma grande obra coletiva, constituindo-se a literatura como uma rede de relações, e a tradição como uma espécie de continuidade cultural, existente sempre a partir de um presente da leitura, como sugeriu Ítalo Calvino.

⁵⁸ POUND apud PERRONE-MOISÉS, 2003, p.32.

⁵⁹ BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: Outras inquisições. *Obras completas*. Vol.2. São Paulo: Globo, 1999. p.96.

⁶⁰ Idem, p.98.

Presentes em um mesmo espaço, os textos de autores anteriores a Lobo Antunes coexistem com o texto desse autor, apontando-nos para uma possível não existência de um texto “primeiro”, “verdadeiro”, “último”. Propondo uma recuperação de diferentes tempos no tempo atual, Lobo Antunes revela-nos uma nova concepção do tempo na história literária, uma relativização bastante comum ao nosso século, ao mesmo tempo em que propõe uma leitura e presentificação dos clássicos.

Assim, o intento de Lobo Antunes de modificar a arte do romance, conforme afirmação do autor em entrevista⁶¹, parece ser melhor compreendido quando visto em diálogo com a proposta de Borges, para quem o ato de escrever pode ser justificado pela imperfeição presente na escrita que se deseja completa, perfeita: “Não há poeta que seja a voz total do querer, do odiar, da morte ou do desespero. Ou seja, os grandes versos da humanidade ainda não foram escritos. Essa é a imperfeição com a qual deve alegrar-se a nossa esperança”.⁶²

Movido por um desejo de completude, que assalta não só a Lobo Antunes, mas a todos os escritores, o autor concebe a literatura como uma obra coletiva, da qual todos os livros são fragmentos de um livro maior e melhor – a utopia mallarmaica e borgesiana do Livro único e total –, cuja realização cabal apresenta-se como um projeto cada vez mais inconcluso à medida que uma nova obra é publicada.

Tal ideia pode, ainda, ser corroborada se considerarmos o fato de que o próprio autor vê seus romances como constituintes de uma única obra:

Tenho a sensação de que [as obras] 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 a consciência de que era um tecido

⁶¹ Em entrevista concedida a María Luisa Blanco, Lobo Antunes afirma: “O que pretendo é transformar a arte do romance, a história é o menos importante, é um veículo de que me sirvo, o importante é transformar essa arte, e há mil maneiras de o fazer, mas cada um tem de encontrar a sua. A intriga não me interessa, o que queria não é tanto que me lessem, mas que vivessem o livro. As emoções são anteriores às palavras e o repto é traduzir essas emoções, tentar que as palavras <<signifiquem>> essas emoções. É um desafio impossível e aquele que creio que se deve tentar”. BLANCO, M. L. *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, 2002.

⁶² BORGES, 1999, p. 109.

contínuo que se prolongará até deixar de escrever, até à minha morte, certamente. Tinha a ilusão de que estava a fazer livros muitos diferentes uns dos outros e, no entanto, é como se formassem um único livro dividido em capítulos, e cada capítulo fosse um livro de *per si*.⁶³

Da mesma forma que seus romances constituem capítulos que formam um único livro, sua obra constitui-se também como um capítulo de uma Grande Obra, a Literatura.

Um outro aspecto interessante, compartilhado por Borges e Lobo Antunes, diz respeito à impessoalidade desejada para a obra de arte:

Para mentes clássicas, a literatura é o essencial, não os indivíduos. George Moore e James Joyce incorporaram, em suas páginas, páginas de sentenças alheias; Oscar Wilde costumava dar seus argumentos de presente para que outros os executassem; ambas as condutas, embora superficialmente opostas, podem evidenciar um mesmo sentido da arte, um sentido ecumênico, impessoal...⁶⁴

Trazendo para seus textos obras de diferentes autores, Lobo Antunes reafirma a ideia de Borges⁶⁵, para quem a literatura parece ser única e os autores seriam apenas traços distintivos que permitem às ideias materializarem-se de modo diferenciado, retornando sempre a uma concepção pré-existente, imemorável, em um eterno *regressus ad infinitum*. A ideia de que a literatura não está em um homem, ou autor, mas no conjunto de autores que alimentam a capacidade imaginativa do leitor.

Vale a pena observar, entretanto, que essa “continuidade”, visível na obra do autor, implica sempre diversidade e, necessariamente, renovadas estratégias da arte do romance. Conforme sugere Nuno Júdice,

Um novo romance de António Lobo Antunes, neste quadro, significa que o curso de sua escrita prossegue a procura desse estuário que é a Obra – no sentido entre mallarmeano (o Livro total) e o joyceano (a abertura de sempre novos horizontes de leitura) da palavra ficcional. Significa, também, que a literatura portuguesa está

⁶³ ARNAUT, A. P. *António Lobo Antunes*. Coimbra: Edições 70, 2009. p.22.

⁶⁴ BORGES, J. L. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 1995. p.18.

⁶⁵ Em entrevista, Lobo Antunes afirma: “Não és tu quem tens de ser inteligente, é o livro que tem de o ser. (...) O autor não deve ser protagonista do seu livro porque o leitor não tem de notar que o escritor está ali, este tem de se tornar invisível. Nesse sentido, estou de acordo com Faulkner, que era um homem muito modesto e dizia: <<Deveria ter publicado os meus livros anonimamente, porque o importante são eles, os meus livros, não eu...>>. Isso é que é realmente fantástico, que os livros tenham vida por si mesmos, independentemente de quem os tenha escrito. BLANCO, 2002, p.29-30.

viva e está voltando ao princípio, a melhor coisa que se pode fazer pelos tempos que correm.⁶⁶

Diferentemente, portanto, do que se pode inferir em uma análise superficial, a revisitação do passado, da tradição, por meio da intertextualidade, não faz da obra de Lobo Antunes a repetição de desgastadas formas ou a multiplicação da mesmice. Até mesmo porque revisitar a literatura não significa voltar atrás, mas sim avaliar o novo momento e as novas estratégias por ele exigidas. O autor deixa evidente a existência de um propósito maior a ser alcançado pela escrita literária: seja o de despertar o homem para a condição de estagnação e conformismo a que está sujeito, seja a de constituir o cânone literário futuro.

Interessante é observar que, mais do que evidenciar sua concepção de literatura e tradição por meio de estratégias como a da intertextualidade, como pudemos até aqui constatar, Lobo Antunes, ainda, cria personagens relacionadas ao processo da escrita, as quais veiculam seu modo de ver e compreender a literatura. Tal consideração pode ser exemplificada por meio das personagens Ernesto Portas e Maria Antónia, de *A ordem natural das coisas*.

Constituída por um total de trinta e um capítulos, numerados, agrupados simetricamente em cinco partes – designadas “livros” –, essa obra conta com diferentes personagens, com laços fortes ou vagos a ligá-las, que monologam (ou falam para alguém cuja presença é tácita), duas a duas em cada parte do livro e, alternadamente, de acordo com os capítulos, narrando uma história que dá conta de amores perdidos, de sonhos irrealizáveis, de casas arruinadas, de ambientes transformados, de existências desfeitas.

Ernesto da Conceição Portas, 68 anos, ex-Pide, é o interlocutor de um escritor anônimo, cuja voz não se ouve na narrativa. Como depoente – e, portanto, constituindo-se como fonte para o escritor, sua ligação material com o mundo – Portas vê no desejo de seu “amigo escritor”, que solicita informações sobre a vida de um funcionário público, uma maneira de ganhar dinheiro. Ao invés de contar a história do funcionário público, a do marido de Iolanda, a

⁶⁶ JÚDICE, N. “Uma obra imensa”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 15 de outubro, 2003, p.20.

personagem conta sua própria história, recorrendo às suas memórias. Diante de uma possível reprimenda do escritor, o ex-Pide responde:

Não, não proteste, não me censure, palavra de honra que faço os possíveis e contudo, é assim mesmo, a memória tem o seu mecanismo próprio, o seu ritmo, as suas leis, os seus caprichos, havemos de dar com o sujeito, quando menos se espere, num sítio qualquer do passado.⁶⁷

Quase que a denunciar a forma com que se compõe a narrativa antuniana, uma vez que esta também desliza de memória em memória, assumindo ritmo e leis próprias, a fala de Ernesto Portas mostra-nos um ser que tenta escrever sua narrativa (ainda que como coescritor), centrado no funcionário público, o que é, entretanto, prejudicado por forças que interferem na sua escolha.

Concebendo a literatura como uma arte produzida por um ser de admirável projeção social: “um escritor, um homem que vende romances, que aparece na televisão, que tem o nome nas revistas”⁶⁸, Portas recusa, ainda que inconscientemente, a escrever ou a dar a escrever a história do funcionário público. Ernesto evidencia-nos, assim, seu desprezo por este homem como personagem, em virtude de sua insignificância, a qual parece contaminar tudo que a circunda. Ciente de sua missão, no entanto, vai à casa do funcionário público. Na casa, entretanto, nada estimula, neste ajudante de escritor, a veia narrativa. É quando, então, ele questiona o que haveria feito o escritor “escolher aquelas pessoas amargas, cheias de medo e do rancor dos infelizes”⁶⁹, bem como a possibilidade de alguém interessar-se por uma história triste como aquela. Assim diz Portas ao se referir ao interesse do escritor pela história do funcionário público: “para que te serve tanto lixo, rapaz, tens a certeza de que os teus miolos funcionam, que livro uma história destas pode dar se tristezas é o que mais há na cidade”⁷⁰.

Vê-se, desta maneira, que Portas concebe o mundo literário como o mundo dos sonhos, de fantasia; a literatura, de acordo com tal concepção,

⁶⁷ ANTUNES, A. *A ordem natural das coisas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 26-27.

⁶⁸ Idem, p.46.

⁶⁹ Idem, p.47.

⁷⁰ Idem, p.46.

serviria ao entretenimento, ao desfastio. A escrita feita de belas palavras e sublimes imagens precisaria, de acordo com a visão dessa personagem, ter como matéria-prima também um mundo harmonioso e sublime, revelando-nos, desta forma, uma concepção de Literatura enquanto reflexo, fotografia do real. O ex-Pide, portanto, ignora a possibilidade de a literatura manipular o mundo e construir imagens. Dispondo de um mundo podre ao seu redor, vê-se incapaz de erigir em seu lugar um mundo bem conformado.

Na cena em que o ex-pide está a barbear-se, entretanto, tem uma revelação:

estava eu a barbear-me, compreendi e fiquei parado em frente ao espelho, quer dizer, ao pedaço de espelho que lá tenho, com metade da cara cheia de sabão, compreendi, de navalha no ar, que o teu fulano não existe como não existe a nogueira, nem o pai, nem a tia, nem a Quinta do Jacinto, nem sequer Alcântara, nem sequer o Tejo, (...) que também não há você, amigo escritor, e que nos encontramos ambos, ouça-me bem, não no Campo de Santana que jamais existiu, com os seus pavões, os seus mendigos e os seus malucos, mas suspensos numa espécie de limbo, a conversar de nada, rodeados de telhados e árvores e gente sem substância, numa Lisboa imaginária a descer para o rio ao longo de uma confusa precipitação de becos inventados(...).⁷¹

Neste excerto, observa-se que a relação do mundo com a escrita está suspensa. A escrita de *Portas* parece, a partir de agora, ser a escolha que a escrita faz para si mesma. A personagem parece, aqui, tomar ciência de que a literatura não é a imagem dos objetos no mundo, mas a sua própria imagem, imagem da linguagem; chegando à conclusão que nos aponta Bylaardt: “Na linguagem quotidiana, a imagem aparece sob a ausência da coisa. Na linguagem literária, a imagem aparece sob a sua própria ausência, já que a imagem é a própria linguagem”.⁷²

Diante de um espelho que não mostra mais o belo reflexo do mundo, conforme a concepção clássica de literatura poderia sugerir, Ernesto toma ciência que os espelhos literários devem dirigir sua imagem para outros

⁷¹ ANTUNES, 1996, p.48-49.

⁷² BYLAARDT, C. A Recusa da Morte em *A Ordem Natural das Coisas*, de António Lobo Antunes. In: DUARTE, L.P. *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. Minas Gerais: PUC Minas, 2008. p.28.

mundos, mundos que são criados a partir da palavra. Detentor de uma nova forma de encarar a literatura, em sua última aparição na obra, a personagem, abandonando definitivamente sua antiga concepção de literatura, consegue, assim, cumprir a missão de apresentar a figura do funcionário público. Assumindo uma postura marcada pela impessoalidade neutra, o ex-pide entrega ao seu amigo escritor a personagem do funcionário público por inteiro, personagem esta apresentada em diferentes momentos: desde seu namoro com Iolanda, até sua desistência de atingir seus objetivos, à deriva em um trem:

aqui o temos sem esperar nada, sem pensar em nada, sem sentir nada, apenas calado, envelhecido, inerte, tão inerte que nem se dá conta do comboio de Cascais que pula por cima dos jardinzecos da Quinta do Jacinto e lhe cruza o corpo, levando, na feira de janelas das carruagens, a mudez sem sonhos de que é feito⁷³.

Essa voz que desvenda o processo da escrita do livro desaparece após o capítulo seis do “Livro Primeiro”. É Maria Antónia, a qual desconhece completamente Ernesto Portas, que retomará a construção da escrita na última parte do romance.

Viúva, cancerosa, vizinha da família Valadas – à qual pertencem as personagens principais – , Maria Antónia (e observemos que a escolha pelo nome “Antónia” não é arbitrária) define-se como uma “mulher de silêncio que não aprecia as efusões, nem as lágrimas”.⁷⁴ Fala pouco porque, para ela, as palavras são vãs, uma vez que estão sempre a mediatizar as coisas e suas imagens. O que ela parece desejar ouvir não é a representação das coisas, mas o imediato das coisas, desejo este que permanece enquanto desejo e esperança, não só dela, mas do próprio Lobo Antunes⁷⁵. Apresentando-se como aquela que está a escrever a obra, observamos que o avanço da escrita do livro é proporcional ao avanço de sua morte, o que ameaça, portanto, a existência da invenção de Maria Antónia.

⁷³ ANTUNES, 1996, p. 67.

⁷⁴ Idem, p. 242.

⁷⁵ Em entrevista, o autor afirma: “A intriga não me interessa, o que queria não é tanto que me lessem mas que vivessem o livro. As emoções são anteriores às palavras e o repto é traduzir essas emoções. É um desafio impossível e aquele que creio que se deve tentar”. BLANCO, 2002, p. 125.

(...) e comigo morrerão as personagens deste livro a que se chamará romance, que na minha cabeça povoada de um pavor de que não falo tenho escrito e que, segundo a ordem natural das coisas, alguém, um ano qualquer, repetirá por mim do mesmo modo que Benfica se há de repetir nestas ruas e prédios sem destino, e eu, sem rugas nem cabelos grisalhos, pegarei na mangueira e regarei, à tarde, o meu jardim(...).⁷⁶

Proferindo a frase que constitui o título da obra, observa-se que Maria Antónia medita sobre a transitoriedade do tempo e das coisas, transitoriedade esta impossível de ser controlada pela força humana, mas a qual a literatura pode, de certo modo regular. A personagem carrega consigo a crença de Lobo Antunes e, talvez, de todo escritor, a de que a arte pode, de certa forma, impor uma relativa organização ao caos em que estamos mergulhados.

A arte é a vida organizada, distribuída em capítulos e episódios. Dependemos de uma síntese, para que os milhões de gestos, vozes, palavras, sons, tiques, hábitos e cheiros não caiam no vazio. Onde estariam os milhões de frases ditas nas manhãs, nas tardes e noites, se não houvesse uma coerência invisível interligando-as, cruzando os fios em longa tapeçaria formando um sentido para a memória?⁷⁷

Consciente de sua inserção em uma era que corresponde ao somatório de todos os tempos e lugares, ao retomar diferentes textos, Lobo Antunes apresenta-nos, portanto, um conceito de criação literária diferente do padrão realista: se antes tínhamos um trabalho realizado por um gênio individual *ex nihilo*, na contemporaneidade, este parece ter sido substituído pelo de produção e/ou recriação. Assim, convencido de que cada novo texto é escrito sobre um texto anterior, o autor encara o ato de escrever como o de recriar, fato esse que nos é tornado explícito.

A metaficção, nos romances de António Lobo Antunes, decorre, ainda, da metalinguagem que constantemente se exerce. Exemplos dessa afirmação podem ser constatados em suas crônicas: “Trago uma maçã da cozinha ao chegar do emprego dou uma vista de olhos/ o que podia ser a vista senão de

⁷⁶ ANTUNES, 1996, p.259.

⁷⁷ CARPINEJAR, Fabrício. (2007) *A ficção necessária*. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a27.htm>> . Acesso em 25 Out. 2011.

olhos/ ao jornal, aborreço-me um bocado para aí, vou dormir”⁷⁸; “(...) me faz vir à cabeça esta história de não saber se gosto do Zé Tó ou se me habituei, às vezes interrogo-me se será importante gostar dele, se será importante o amor, se não será mais importante a amizade, o companheirismo/ (é uma palavra horrível tipo escuteiro, não é, acho que é uma palavra horrível mas não encontro outra)”⁷⁹; assim como em seus romances: “(creio ter mencionado isto tudo)/ de idades compreendidas (curiosa expressão, quem compreende as idades?/ entre os 12 (doze) e os 19 (dezanove) anos (...)”⁸⁰; “(...) domingo seguinte regressamos ao circo, o meu tio e eu, e encontramos no lugar das rulotes trapos sujos, sobras e um ancião/ ancião agrada-me”⁸¹.

Que farei quando tudo arde?, a propósito, revela-se um interessante exemplo de como a metalinguagem e a metaficção aliam-se nas obras do autor. Exemplo disso encontra-se no capítulo em que Paulo toma ciência dos problemas decorrentes de tentar arrumar as suas ideias, redigindo-as.

levo o prato e o copo à cozinha, dobro a toalha
 (...)
 de maneira a libertar um ângulo da mesa, e então soltar os
 cães das palavras na esperança que algumas delas, vibrando a
 cauda de uma consoante alegre, vos descubra vivos
 (...)
 e nisto mais palavras a agruparem-se, agitadas, contentes,
 desprendendo-se da trela do aparo, eu a aproximar o nariz do papel
 buscando-vos submersas nas linhas, uma vozita débil
 - Paulo
 que penso reconhecer apesar dos caprichos da memória que
 distorce e apaga, da surdez que me apoquenta há uns meses e o seu
 audiograma piorou, amigo, vá-se habituando à ideia de um
 aparelhinho.⁸²

Ao mesmo tempo em que reflete acerca do processo de escrita do romance, questiona-se a linguagem com que o faz. É o que ocorre também em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, obra em que a auto-referencialidade exprime-se em palavras das personagens que assumem a narração, como é o caso de Marina, na primeira parte da obra:

⁷⁸ “Uma sereia de coral no rio”. In: ANTUNES, A. *As coisas da vida: 60 crônicas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. p. 178.

⁷⁹ “O amor conjugal”. In: ANTUNES, 2011, p. 102.

⁸⁰ ANTUNES, A. *O Meu Nome é Legião*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 16.

⁸¹ ANTUNES, A. *Exortação aos crocodilos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p.208.

⁸² ANTUNES, A. *Que farei quando tudo arde?* Lisboa: D.Quixote, 2008. p.449-450.

o meu pai
 (que difícil este romance, não obedece, não verga, escrevi o
 meu pai em lugar de o meu tio)
 (...)
 ouvia-se uma traineira a largar da baía
 (quem me conta esta história, quem narra isto por mim?
 uma traineira não, nem pássaros, nem mulatos que te
 melhorem o capítulo, António, acordas com o romance, adormeces
 com o romance e a Marina que pensavas haver criado e se criou a si
 mesma a insistir dentro de ti
 - Sou mestiça
 esta narrativa que mais do que as outras se tornou uma
 doença que te gasta e de que não sabes curar-te, pode ser
 vá lá, experimenta
 que uma suspeita de vento ou um soluço de pavões
 não existiam pavões, diante de tanta fome como existiriam
 pavões?)⁸³

Neste trecho do romance, obra construída por três partes que são duplicações ou desdobramentos uma das outras, observa-se uma construção de auto-referencialidade que, no entanto, convoca aspectos sociais da realidade angolana, bem como aponta-nos interferências extradiegéticas, vindas do mundo exterior ao romance. Isso ocorre, por exemplo, ao convocar a entidade designada António, escritor, incitando uma possível confusão entre a voz narradora com a voz autoral.

Este excerto traz, portanto, à tona, uma questão bastante relevante no tocante aos romances que apontam para sua própria ontologia: ao recorrer a este mecanismo de escrita da ficção, não estaria o romance desviando-se da realidade, deixando de representá-la?

Esta é uma questão bastante complexa, haja vista despertar uma outra indagação: o que seria o real/ a realidade? Como não é nosso objetivo aprofundarmo-nos nessa questão, consideremos que, na contemporaneidade, vários são os autores que defendem a ideia de que aquilo a que chamamos de realidade constitui uma mera construção discursiva. Se partirmos dessa perspectiva, constataremos, então, que todo discurso é ficcional. Isso porque, se temos acesso ao real somente por meio da mediação dos discursos, e se todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade; podemos concluir que todo discurso funda-se pela ficção e, portanto, que todo discurso é ficcional. Conforme sugere Bernardo (2010), isso não significa, entretanto, que “tudo é

⁸³ ANTUNES, A. *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p.116-117.

ficção”, ou que tudo é relativo. “Assim como é necessária uma referência absoluta para se estabelecer uma relação, o real continua necessário para que a ficção se construa a partir dele ou contra ele”⁸⁴. Nas palavras de Alain Badiou, “nada pode atestar que o real é real, nada senão o sistema de ficção no qual ele virá desempenhar o papel de real”⁸⁵.

Concebida por William Gass, que aliás cunhou o termo metaficção, como uma ficção fundada na elaboração de ficções, a metaficção opõe-se à demanda realista de que a linguagem representa a realidade⁸⁶, sendo, por isso, considerada por muitos como inferior aos romances do século XIX.

Os defensores do paradigma realista acusam a metaficção de romper o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, impedindo a suspensão da descrença tão essencial ao prazer da leitura. Entretanto, o que eles parecem ignorar, é lembrado por Silvia Regina Pinto, o fato de “que a própria obra propõe uma ruptura para com a realidade desde o instante em que se constrói não como transição apenas, mas como transgressão daquela”. A fim de que haja problematização de uma realidade é essencial, conforme assegura a mesma autora, que se passe pelo caminho que leva à problematização da própria linguagem. Desta forma, o jogo metaficcional que se observa em uma obra evidencia “mais do que um simples movimento tautológico do discurso da literatura, as próprias coordenadas das crises de representação em que uma obra se encontra”⁸⁷. Fruto de uma época marcada por dúvidas políticas e epistemológicas, em que se constata que “não há outra *realidade* que não nossos próprios sistemas de medir a realidade”⁸⁸, a metaficção retorna⁸⁹, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade.

Conforme define Lodge,

⁸⁴ BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010. p.15.

⁸⁵ BADIOU, A. *O século*. Trad. Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Ideias & Letras, 2007. p.89.

⁸⁶ No século XIX, a ficção, compreendida pela chave realista, era vista como representação supostamente fiel da realidade.

⁸⁷ PINTO, S. R. (2008) *Notas sobre o realismo*. Disponível em <www.dubitoergosum.com.br/a207.htm> Acesso em: 25 Out. 2011

⁸⁸ FORREST-THOMPSON apud WAUGH, P. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Londres: Routledge, 2003. p.60.

⁸⁹ Utilizamos aqui o termo “retorna” porque a metaficção não é algo novo. Há quatrocentos anos, por exemplo, o personagem D.Quixote já criticava o narrador das histórias de *D. Quixote*.

Metafiction is fiction about fiction: novels and stories that call attention to their fictional status and their own compositional procedures.

(...)

The writers acknowledge the artificiality of the conventions of realism even as they employ them; they disarm criticism by anticipating it; they flatter the reader by treating him or her as an intellectual equal, sophisticated enough not to be thrown by the admission that a work of fiction is a verbal construction rather than a slice of life.⁹⁰

É válido observar, entretanto, que a metaficção abala a perspectiva realista, porém não a descarta e nem poderia fazê-lo, uma vez que se constrói justamente a partir de tal perspectiva. Desta forma é que, ainda que teça reflexões acerca de sua composição, a metaficção não deixa de refletir acerca do contexto, da realidade em que se insere. Aliás, como afirma acertadamente Patricia Waugh: “Metafiction sets up an opposition, not to ostensibly objective facts in the real world, but to the language of the realistic novel which has sustained and endorsed such a view of reality”⁹¹.

Assim, a chamada metaficção historiográfica⁹² revisita ironicamente as convenções da memória cultural e manifesta clara desconfiança quanto às grandes narrativas, em particular quanto à narrativa da História. Além de opor verdade e falsidade, a metaficção historiográfica abre possibilidade para a pluralidade, estabelecendo várias verdades, as quais se opõem à verdade única e absoluta, tida como discurso oficial.

Se o discurso da História reservou para si, por tanto tempo, a prerrogativa da verdade, hoje sabemos que este só pode ser compreendido como um discurso lacunar, que não consegue preencher com fatos os interstícios do tempo, os espaços entre os acontecimentos, que precisam ser recriados pela imaginação. Tal discurso deixa, portanto, de ser uma eternização do passado para se configurar como uma dimensão criadora de

⁹⁰ LODGE, D. *The art of fiction*. Londres: Penguin, 1992, p.231-214. “Metaficção é a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o seu status ficcional e os procedimentos utilizados em sua escritura. (...) Os escritores reconhecem a artificialidade das convenções realistas ao mesmo tempo em que as empregam; desarmam as críticas ao antecipá-las; lisonjeiam o leitor ao tratá-lo como um intelecto elevado e sofisticado o bastante para não se chocar com a confissão de que uma obra de ficção é uma construção verbal, e não um fragmento de vida.

⁹¹ WAUGH, 2003, p.11. “A metaficção se ergue em oposição não ostensivamente contra os fatos objetivos no mundo real, mas contra a linguagem do romance realista que tem sustentado e endossado tal visão da realidade.

⁹²A respeito da metaficção historiográfica, consultar: HUTCHEON, L. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. R.Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

um presente possível e de um futuro imaginável. Desta forma, constata-se que, nas obras de Lobo Antunes, em especial nas obras iniciais do autor, o passado não é recuperado ou resgatado mas é, acima de tudo, tornado presente outra vez pela representação, no sentido mesmo de jogo teatral, utilizando-se das artimanhas criadoras da linguagem e da ficção para preencher os vazios da história. Assim, o velho torna-se novo pela utilização, em outro contexto de tempo e espaço, constituindo-se em uma reapresentação marcada pela diferença, uma visão refratada pelos novos olhos que o veem.

Como é típico nas narrativas de cunho metafictional, *Os Cus de Judas* não deixa de nos instaurar a dúvida acerca do real e do ficcional. Nesse sentido, parece interessante observar um aspecto relevante da obra no que se refere à questão da denúncia do ficcional. Trata-se dos índices da autoconsciência da narrativa, expressos pela enunciação do narrador-protagonista e que reforçam o carácter metanarrativo desta obra. No quarto capítulo, designado pela letra D, vemos a personagem referir-se ao seu relato, que compõe a obra, na verdade, logo após a simulação de uma tentativa de interlocução com a personagem feminina que o acompanha: “Outro vodka ? É verdade que não acabei o meu, mas neste passo da minha narrativa perturbo-me invariavelmente(...)”⁹³. Logo a seguir, no capítulo G, ao contar as suas experiências na guerra, a personagem protagonista não apenas se vê como personagem de Beckett, mas denuncia-se como um escritor:

Estendido numa cova à espera que o ataque acabasse, olhando as hirtas silhuetas de chapéu alto dos eucaliptos idênticas a fúnebres testemunhas de duelo, de G3 inútil no suor das mãos e cigarro cravado na boca como palito em croquete, *descobri-me personagem de Beckett aguardando a granada de morteiro de um Godot redentor. Os romances por escrever acumulavam-se-me no sótão da cabeça à maneira de aparelhos antiquados reduzidos a um amontoado de peças díspares que eu não lograria reunir (...)*.⁹⁴

De certa forma, “os romances por escrever” que a personagem revela ter tido medo de perder ou de não se realizar por causa da ameaça iminente da morte na guerra em África, mostram-se em realização, em certa medida, na própria narrativa que constrói e que, supostamente, revela à sua interlocutora.

⁹³ ANTUNES, 2003, p.42-43.

⁹⁴ Idem, p.62. (grifos nossos)

O mais interessante e irônico é que o conteúdo dessa narrativa advém, justamente, da sua experiência da guerra. Ou seja, se, por um lado, a guerra representara uma ameaça “aos romances por escrever”, por outro, é a condição necessária para que eles viessem a existir. Como também pode ser observado em *Memória de elefante*, a experiência da personagem protagonista só parece legitimar-se quando mediada de modo literário. Curiosamente, esta mediação faz com que o próprio narrador protagonista sugira uma desconfiança em relação ao seu próprio relato, revelando-se, novamente, auto-irônico:

Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e *lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada com que a comovo a fim de conseguir mais depressa* (um terço de paleio, um terço de álcool, um terço de ternura, sabe com é?) que você veja nascer comigo a manhã na claridade azul pálida que fura as persianas e sobe dos lençóis (...).⁹⁵

Neste excerto, o narrador-protagonista põe em dúvida a autenticidade de sua experiência em decorrência da ficcionalidade de seu relato, de seu “romance de mau gosto”. É como se o narrador-protagonista lançasse o seu “ouvinte” (leitor) para fora da história que conta, denunciando a sua ficcionalidade. De certo modo, apesar da ironia, o narrador não está apenas blefando, uma vez que, se, por um lado, não acredita que seu relato seja apenas “um romance de mau gosto”, mas também um relato confessional de sua experiência de guerra; por outro lado, não deixa de ser também uma “história inventada”, a fim de comover a sua parceira “invisível” a ver com ele o nascer da “claridade azul pálida que fura as persianas e sobe dos lençóis”, visto que é isto mesmo que marca o final da diegese de *Os cus de Judas*.

No que concerne à oscilação entre realidade e ficção, é interessante notar como isto é recuperado ao final da narrativa, no último capítulo. No capítulo Z, encontramos a personagem contemplando a alvorada da sacada de seu apartamento, acompanhado, de certa maneira, por sua ouvinte “invisível”. É justamente neste momento, em que o narrador-protagonista tem a noção de

⁹⁵ ANTUNES, 2003, p.79. (grifos nossos)

que o seu relato está chegando ao fim, que nos atenta para o fato de que percebe que agora “tudo é real”:

Espere aí, vou acompanhá-la à porta. Desculpe o tempo que demoro a levantar-me, e, em vez de má educação, peço-lhe que veja nisso apenas o lamentável resultado do excesso de uísque, da noite sem sono, e da emoção *do meu longo relato* que está chegando ao fim. Aliás, amanheceu: ouvem-se distintamente as camionetas das obras na rua, um autoclismo qualquer, no andar de cima, anuncia o despertar dos vizinhos. *Tudo é real* agora : os móveis, as paredes, o nosso cansaço, a cidade demasiado cheia de monumentos e de gente como uma cômoda com muitos bibelots no tampo, que amorosamente odeio. *Tudo é real* : passo a mão pela cara e a lixa da barba por fazer arrepele-me a pele, a bexiga repleta incha-me na barriga o seu líquido morno, pesada como um feto redondo que geme⁹⁶.

De acordo com esse final, é como se a personagem protagonista se sentisse expulsa da ficção em direção à realidade pelo fim de seu relato que se anuncia. Contudo, apesar de se dar conta da realidade, ressentindo-se dela e, dirigindo-se novamente à figura feminina que o acompanha, parece convocar novamente a ficção como uma espécie de saída diante da realidade que se lhe apresenta; e faz isso quase que como se tivesse oferecendo à sua interlocutora e a si próprio uma salvação diante da realidade que se lhe apresenta juntamente com o nascer de um novo dia: “Não, escute, pode ser que o cenário se insinue a pouco e pouco pela nossa existência dentro”⁹⁷.

O narrador de *Os Cus de Judas*, em seu relato, apresenta-nos, de forma geral, uma reflexão sobre a guerra, a morte, a solidão, a ausência de amor. No entanto, conforme afirma Vale⁹⁸, o narrador, ao invés de ditar o terror da guerra em um texto taxativo e direto, utiliza a própria errância da memória como artifício. É essa presença da memória, aliás, que contribui para a oscilação, para a incerteza que se instaura em relação ao que é narrado, haja vista ser o discurso da memória sustentado pela imaginação necessária para criar toda uma situação que não mais está ali. Esse discurso da memória, que gera uma narrativa fragmentada e não-linear, preenchida de significantes vazios e

⁹⁶ ANTUNES, 2003, p.234. (grifos nossos)

⁹⁷ Idem, p.236.

⁹⁸ VALE, G. S. C. *Os Cus de Judas*, de Antônio Lobo Antunes: Configurações de um Discurso Errante. In: DUARTE, L. P. *De Orfeu e Perséfone*: morte e literatura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. Belo Horizonte: PUC Minas, 2008.

esvaziada de certezas, colocará em questão qualquer tentativa de mitificação de questões como guerra, morte, solidão, questões que serão desmistificadas justamente pelo fingimento literário que se evidencia na narrativa.

Exemplo desse fingimento poderia ser verificado quando o narrador refere-se ao estar na guerra como algo bastante diferente do ato de ler a guerra nos noticiários:

O que de certo modo irremediavelmente nos separa é que você leu nos jornais os nomes dos militares mortos, e eu partilhei com eles a salada de frutas da ração de combate e vi soldarem-lhes os caixões na arrecadação da companhia, entre caixotes de munições e capacetes ferrugentos.⁹⁹

Observamos que o fato anunciado nos jornais é dado como real, mas o estar na guerra não é o mesmo que falar sobre a guerra. É neste aspecto que concordamos com a leitura empreendida por Vale, para quem o romance *Os Cus de Judas* é um depoimento ficcionalizado e que, por isso, não pode ser fixado, comprovado. No entanto, ao mesmo tempo, ao remeter-nos para a realidade, retirando sua carga empírica, permite ao leitor compartilhar com o narrador as suas vivências.

É o fingimento presente na narrativa que nos leva a perceber que ali não está o autor António Lobo Antunes a emitir suas opiniões, como alguns críticos afirmam ao tratar a obra como essencialmente autobiográfica. Apesar de sabermos que o autor empírico esteve na Guerra de Independência de Angola, servindo como médico, constata-se não haver na narrativa, como ocorre nos textos biográficos e memorialistas, um pacto de verdade. Ao contrário, é por meio do fingimento – observável na construção de uma situação de encontro entre um narrador-personagem anônimo e uma mulher, identificada apenas na terceira página da obra, que verificamos não se tratar de um autor que viveu uma experiência empírica e que está a narrar suas memórias, mas, antes, de um narrador-personagem, em um cenário fictício, de um “eu” inventado, que ainda que se chamasse António, como ocorre, por exemplo, em *Conhecimento do Inferno*, não deixaria de ser ficcional.

⁹⁹ ANTUNES, 2003, p.172.

António Lobo Antunes filtra suas experiências empíricas e as converte em fingimento literário, construindo assim um sujeito ficcional para memórias que já não são mais suas, memórias que passam a integrar o universo posto entre parênteses. A partir dessas memórias, observa-se um sujeito que passou do eu ao ele para constituir um sujeito universal, também desencantado com o mundo, num texto que acaba exibindo a consciência da fragilidade e impotência do homem perante a realidade desse mundo.¹⁰⁰

Ou seja, o autor funda uma outra “realidade” dentro da ficção.¹⁰¹ É como se ao atribuir o nome do autor empírico a uma personagem, o que garantiria uma ideia de “realidade”, o autor fingisse que não finge, em uma tentativa ficcional de honestidade. Aliás, esse narrador parece-nos particularmente inteligente porque, por saber o espaço da literatura como o da criação imaginária, elabora um discurso que se quer propositadamente composto, de algum modo, pelo real e, claro, pelo ficcional. Constatamos, assim, uma leitura de mão dupla do fazer narrativo nesse romance: ele é, antes de tudo, uma criação imaginativa que desenvolve uma interpretação original da realidade, isto é, verossímil; mas é, ao mesmo tempo, um espaço que, por se saber fantasioso, é utilizado como artimanha para inscrever um discurso que pretende denunciar uma realidade.

Ao mesmo tempo em que exhibe o caráter metaficcional das obras, é inegável que António Lobo Antunes realiza também uma revisão crítica da história de Portugal, na medida em que o drama interior vivido pela personagem, em um processo metonímico, além de desocultar para o leitor os sentimentos, sofrimentos, angústias que enfrenta, denuncia também a questão do contexto sócio-político de um país em meio a um sistema ditatorial. É válido observar que a problemática sobre o contexto sócio-político de Portugal passa necessariamente pelo crivo da sensibilidade e da criticidade da personagem, o que não é feito de forma nostálgica e nem saudosista, confirmando a visão de que no romance português contemporâneo a história é deseroicizada, portanto, esvaziada de seu sentido épico ou mítico, tomada como matéria narrativa para realizar uma revisão crítica dos fatos.

¹⁰⁰ VALE, 2003, p. 202.

¹⁰¹ “Isso permite reconhecer que para a ficção não há regras e limites de criação, e que mesmo a personagem tendo nome idêntico ao do autor da capaz, para o texto-ficção isso não revela um pacto com a verdade, ao contrário, pode intensificar o fingimento literário”. Idem, p. 189.

Ao buscar, ao mesmo tempo, recuperar e refazer um fato histórico, mas a partir de uma visão subjetiva, particular, “microcósmica”, o narrador mostra apenas o que teria sido pessoalmente vivido, e é a partir dessa “experiência pessoal” que procura fazer uma análise do fato histórico. Ao agir dessa forma, instaura a dúvida, a respeito da chamada “verdade histórica”, desmontando a possibilidade de existência de um relato único que dê conta dos acontecimentos do passado.

A literatura antuniana, assim, por um lado propositiva do fingimento, como marca do literário, e pelo outro, absolutamente “presente”, atual, para consigo mesma, narra-nos o presente português, evitando aquela leitura fantasmática quer em termo de passado, quer em termos de qualquer utopia futura.¹⁰²

Não almejando, entretanto, constituir uma obra panfletária ou uma tendência a busca da verdade, como uma leitura mais apressada poderia sugerir, o romance apresenta-nos, além de dados e personagens historicamente localizáveis, a impotência diante de questões como a guerra, a solidão e a morte; além de demonstrar as incongruências existentes naquilo que denominamos “verdades”.

Autorreferente, a metaficção em vez de recusar a história, portanto, abraça-a, mistura-se a ela e, por meio da ironia, coloca-a em dúvida. Vale observar, assim, que o texto de Lobo Antunes não tem a pretensão de ser resposta ou verdade; prefere, antes, instigar. Seu discurso não foi escrito para substituir aqueles que combate, mas para agir sobre eles, na busca de uma reflexão que gere uma perspectiva outra.

Conforme podemos observar, Lobo Antunes parece selecionar diferentes estratégias metaficcionais a serem empregadas a cada romance, transformando a ficção em seu referente real. O autor, entretanto, não apenas aponta para a sua máscara com o dedo, mas faz-nos ver que, se quisermos enxergá-lo, devemos não olhar por detrás da máscara, mas para a própria máscara.

¹⁰² LOURENÇO, E. Divagação em torno de Lobo Antunes. In: CABRAL, E et all. (orgs). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*: Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Lisboa: D.Quixote, 2003, p.350.

CAPÍTULO II

“A prosa é o diurno, a poesia é a noite: se alimenta de monstros e símbolos, é a linguagem das trevas e dos abismos. Portanto, não há grande romance que, em última instância, não seja poesia.”

(Ernesto Sábato – O escritor e seus fantasmas)

ENTRES, MAS NÃO TÃO DEPRESSA: (DES)CONSTRUINDO NARRATIVAS

Como demonstrado no primeiro capítulo, seja por meio da temática, da recorrência à inter e intratextualidade, ou mesmo pela presença constante da metalinguagem, a metaficção revela-se um traço marcante nas obras iniciais de Lobo Antunes, traço esse, vale ressaltar, que se estenderá aos romances posteriores, por meio da utilização de diferentes estratégias metaficcionais. Se nos primeiros romances do autor a presença da literatura se fazia constante por meio do questionamento de sua própria linguagem, bem como pela constante recorrência a textos e ícones pertencentes não só à literatura, mas à música, à pintura, à política, à cultura e cotidiano portugueses, nas obras posteriores, como é o caso, por exemplo, de *Explicação dos Pássaros*, *A ordem natural das coisas* ou *O Manual dos Inquisidores*, assistimos mais claramente à encenação da ficção, o que se faz possível, nesses romances, em especial devido à mudança da figura do narrador tradicional. Não mais uma figura impessoal, organizadora e totalizante, o narrador depara-se com o paradoxo assinalado por Adorno¹, para quem o romance moderno estaria diante da impossibilidade de narrar, sem, no entanto, poder deixar de narrar. A crise gerada por esse paradoxo é visível na narrativa de Lobo Antunes que, diante da impossibilidade de se completar, ou mesmo de se realizar, encontra como solução de continuidade justamente sua incompletude ou irrealização.

Em obras pertencentes à segunda fase da produção antuniana, como *Explicação dos Pássaros*, *Fado Alexandrino*, *Auto dos Danados*, marcadas pela pluralidade de vozes, observa-se que a totalização diegética nunca é dada, mas permanece como horizonte de leitura e é sugerida pelas várias narrativas que se cruzam indiretamente. Há uma história, uma diegese que liga

¹ ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

as várias personagens detentoras dos discursos, contudo, essa história não nos é dada totalmente pelas personagens e também não pode ser totalmente reconstruída pelo leitor. A dialética da negação e da afirmação instaura-se já no plano discursivo e é estendida ao plano macroestrutural da obra.

A suspensão da narrativa, tanto no plano micro (no nível discursivo) quanto no plano macroestrutural (no nível diegético) acabam por gerar um efeito de tensão narrativa que garante ao processo de leitura a busca constante pelos liames textuais capazes de alinhar aquilo que a princípio aparentava estar totalmente fragmentado. Compostas por discursos narrativos hesitantes, incertos, essas narrativas parecem “ensaiar” o que haveria de ser performatizado pela narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*.

A título de exemplo, consideremos *O Manual dos Inquisidores*, obra imediatamente anterior a *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Romance que gira em torno de uma família proprietária de terras decadentes e de seu patriarca, de nome Francisco, a obra apresenta-se dividida em cinco seções, sendo que para cada uma há um narrador principal, que é recorrente em mais de um capítulo. Cada uma dessas seções, por sua vez, é intitulada como relato, ordenados do primeiro ao quinto. Cada um é, ainda, intitulado por uma frase que aparece entre aspas e que, de certo modo, simboliza a narrativa a ser desenvolvida no relato. Os quatro primeiros são compostos por seis capítulos cada, sendo o último composto apenas por cinco capítulos. Estes, entretanto, não aparecem identificados como capítulos, mas apenas distintos como sendo relatos ou comentários. Desta forma, há os cinco relatos maiores e, dentro deles, relatos menores intercalados por comentários.

Da mesma maneira que ocorre nas obras anteriores de Lobo Antunes, não há qualquer indicação externa acerca de quem narra ou de quem comenta; as vozes se permitem conhecer pelas referências textuais internas ao próprio capítulo e pelas relações entre eles. Parece válido observar, entretanto, que, apesar de serem denominados de forma distinta entre relato e comentário, os capítulos são todos narrativos. A distinção reside no fato de que os comentários funcionam como narrativas em espelho dos relatos operados pelos narradores principais.

Nesta obra, colocados diante de várias narrativas, somos obrigados a confrontá-las, como um juiz diante de vários depoimentos. Esse processo de várias perspectivas sobre as mesmas cenas e fatos serem apresentados ao leitor, faz-se não apenas entre os capítulos das seções, mas entre os capítulos das várias seções.

Além desse espelhamento da narrativa, fruto de uma multiplicidade de vozes e perspectivas, um outro fator reatualizado em *O Manual dos Inquisidores* é a representação de uma narrativa que se mostra sempre por fazer. Assim como podemos constatar em *A ordem natural das coisas*, também aqui percebemos algumas personagens narrando como que se estivessem confidenciando a história a algum narrador “maior”, ou mesmo a um escritor. Os indícios dessa confissão são, entretanto, apenas sutilmente revelados. Exemplo disso pode ser constatado quando nos deparamos com personagens procurando estabelecer uma interlocução ou sugerindo a escrita de certos trechos de suas “falas”, como se alguém (ou elas próprias) estivesse anotando o que relatam. Observemos, por exemplo, que no segundo capítulo de *O Manual dos Inquisidores*, Odete, no início de seu relato, parece estabelecer uma interlocução com um “alguém” que lhe afirma algo sobre Francisco, seu patrão:

Está bem pronto se você afirma que sim eu acredito só não percebo porque é que o menino João há de dizer coisas terríveis ao senhor doutor para mais com o feitio dele e ainda vivo a poder recuperar-se do ataque sabe-se lá. Claro que o menino conhece as linhas com que se cose e falou de certeza aos médicos a assegurar-se que o pai não melhora e não lhe faz a vida num inferno, quem se atrevia a correr o risco de ter um velho assim pela frente ameaçando o mundo inteiro com a espingarda?²

É como se Odete comentasse o relato feito no primeiro capítulo por João, o qual, no entanto, parece ser passado a ela por meio de uma outra voz, que não a de João, o que se evidencia pelo emprego do pronome “você”, bem como pelo emprego de uma frase interrogativa, dirigida a um possível interlocutor.

² ANTUNES, A. L. *O Manual dos Inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.23. (grifo nosso)

Outros exemplos permeiam toda a narrativa. O tenente-coronel da reserva, Tomás, chofer de Francisco, interroga seu interlocutor invisível a respeito do interesse que poderia ter sua vida passada para um livro, apontando, mais uma vez, para o processo de escrita e construção do romance.

(...)e no que se refere a si confesso-lhe que ignoro por completo do que está a falar, não percebo nada dessa história de Salazares e Estado Novo e ministros e namoradas de ministros e ruas Castilhos, mas se prefere entrar por aí claro que era sargento na época da revolução, que antes de ter sido sargento fui furriel, é natural, furriel condutor *e não entendo que interesse possa ter para um livro a maneira de pensar de um furriel de trinta anos acabado de chegar de cabo*, é certo que me chamo Tomás, é certo que me colocaram há imensos anos no Terreiro do Paço mas em lugar de falarmos não quer antes que lhe traga uma cadeira e um guarda-sol de praia para gozarmos a tarde, ouvem-se os pavões da mata, nem precisamos de falar, e no momento em que o escuro impedir de nos distinguirmos um ao outro você mete os seus papéis e suas gravações na pasta que não há utilidade em desenterrar o passado (...)³

Tais interlocuções parecem sugerir que os relatos e comentários servem para confirmar ou contrariar uma certa versão da própria história que está a ser contada e, conseqüentemente, construída por cada uma das personagens. Aliás, é esse caráter de relato confessional que justifica o caráter coloquial de seus discursos, os quais são bastante representativos da fala.

Vale a pena observar, entretanto, que o uso dessa estratégia narrativa baseada no estabelecimento de uma interlocução com um narrador invisível não garante a segurança de optarmos por encararmos os relatos como frutos de uma investigação, de inquérito judicial (o que poderia sugerir o próprio título do livro), nem encararmos tais relatos como resultantes de um livro que está sendo escrito pelo narrador invisível, que apresenta às personagens as próprias histórias em que estão inseridas e que escreve o relato de que fazem parte. Aliás, porque conforme afirma Maria Alzira, tais relatos revelam-se em processo, uma vez que, por vários momentos, vemos as personagens corrigindo-os, como faz Paula:

espere aí espere aí enganei-me não era o que eu queria dizer não escreva isso

³ ANTUNES, 1998, p.315. (grifo nosso)

eu distraída a imaginar que se fosse para a cozinha e fizesse um bolo ou agarrasse no tricô e acabasse o cachecol ou engomasse a roupa da semana o tempo corria mais depressa e era segunda-feira (...) ⁴

Por meio dos exemplos citados, observamos que o processo de construção da narrativa vai sendo, ainda que implicitamente, evidenciado ao leitor. Como se as linhas que compõem o tecido textual fossem, proposital e sutilmente, sendo deixadas à vista do leitor, que se depara com um texto que chama a sua atenção para seu caráter de artefato habilmente construído.

Em seu décimo quarto livro, *Não entres tão depressa nessa noite escura*, Lobo Antunes aponta-nos um outro caminho de desenvolvimento de sua produção romanesca. Analisando as formas de suas obras, podemos observar que o autor compõe o texto segundo modos que vêm sendo anunciados desde *A ordem natural das coisas* e mais organizados a partir de *O Manual dos Inquisidores*, permitindo-nos entendê-la como o momento em que se opera uma espécie de anagnôrisis, um reconhecimento daquilo que foi gradativamente revelado pelos movimentos das formas das obras anteriores, uma vez que neste romance, explicitamente, insere-se o problema da construção ficcional dentro da própria ficção.

Publicada em 2000, a obra está dividida em 35 capítulos, com sete sequências ordenadas conforme os dias da criação do mundo, sendo cada uma delas introduzida pela citação de um trecho do Gênesis, em que são sensíveis motivos como a luz, o céu e o mar, a noite, a feminilidade e a fecundação, a indiciarem veios temáticos e discursivos que se expandem no romance a partir dessas citações da Bíblia.

A história é aparentemente simples, mas, ao mesmo tempo, de difícil síntese. Trata-se da história de uma jovem de 18 anos, Maria Clara, que pensa a sua vida e escreve um diário, a partir da morte do pai, que foi operado ao coração; nele se ocupa da doença e desaparecimento do progenitor, refletindo sobre os segredos de família que investiga em documentos e objetos que encontra no sótão, ao qual acede. O relato do desvendar desses segredos (ou das conjecturas que sobre eles a jovem constrói) alarga-se à comunicação do universo familiar, no qual são centrais a irmã Ana Maria, a mãe Amélia e a avó

⁴ ANTUNES, 1998, p.230. (grifo nosso)

Margarida, além da criada Adelaide, e prossegue até dez anos depois, quando, já casada e com um filho, continua a escrever.

A princípio temos a impressão de acompanhar Maria Clara em uma investigação sobre a sua própria família (em especial sobre o pai), uma vez que a narrativa inicia-se no sótão da casa, espaço em que a protagonista busca vestígios que possam ajudá-la a compreender a origem do pai e, conseqüentemente, a sua. O saber (do conhecimento conjecturado e interdito dos segredos) e a perda (através da morte, ou de um simples brinco comprometedor que desaparece) entrecem-se, na narrativa, com aquisições e decepções: fotografias e documentos que Maria Clara encontra no sótão a sugerirem que Luís Filipe, o pai, chefe de uma família da média burguesia residente no Estoril, é afinal um contrabandista e é filho da velha criada da casa, criando interferências humildes na família, e maculando os pergaminhos da ascendência materna (com um bisavô general que construiu o caminho-de-ferro em Moçambique e era íntimo do presidente Krüger), tanto como o vício de jogo da avó, que se endivida, e o casamento desigual de sua irmã. A filha desaponta-se com os negócios ilícitos do pai, em contrabando de armas (“um baú de facturas no sótão, morteiros, bazucas, revólveres, minas, a minha mãe se eu lhe contasse”), mas perdê-lo é a sua grande obsessão, uma vez que ele manifestava por esta filha nítida preferência. Constituindo a denegação da morte dele, por narrar a sua cura e regresso a casa, o diário de Maria Clara dá também conta das sombrias experiências da adolescência e da criação.

O romance ocupa-se, assim, centralmente, do problema da imaginação e da ficção, o que se torna ainda mais evidente por meio da escrita diarística, formulada a partir do discurso do eu. Por outro lado, desvendando segredos e Tateando na sua busca por meio de congeminções, vai apresentando facetas errôneas dos fatos, que se tomam por verdades, de forma que o edifício de saber assim construído ora progride, ora rui parcialmente. Nele, a ficção contamina-se de uma declarada invenção, com a qual, de fato, se consubstancia e, por meio dela, a narradora constrói personagens que depois confessa serem falsas, substitui lugares, duplica e multiplica figuras, criando um jogo de falácias e vertigens que dão conta da sua perspectiva visionária e ilusória, que é no fundo solitária e insatisfeita. A rivalidade com a irmã faz com

que ela tente, por várias vezes, confundir-se perante o leitor (Ana Maria é bonita e atraente, tem namorados, enquanto Maria Clara é designada pela mãe como “o homem da casa”, sendo ambas assim descritas por um rapaz vizinho: “uma das filhas vestida como uma boneca sevilhana, a outra um homem pontapeando as pedras a odiar toda a gente”); leva-a ainda a inventar uma amiga, Leopoldina, com quem possa conversar sobre os segredos (e falando-nos dela como sendo também um desses segredos). E certos nós da intriga (tais como as relações do pai com os contrabandistas, uma sua hipotética amante, o seu envolvimento num crime, o adultério da mãe com o chofer e a gravidez oculta de Ana Maria) vacilam na narrativa e são confessados por Maria Clara ao psicanalista como puras mentiras, o que obviamente também não fica claro para o leitor – que deixa de poder controlar o que é comunicado em termos de simulação e veridificação, confirmando o paradoxo apontado por Adorno, uma vez que encontramos aqui um narrador que, simultaneamente, afirma e nega aquilo que narra, sem, no entanto, escamotear a dúvida.

Maria Clara apresenta-se como a voz que, embora filtre todas as demais, revela-se hesitante, sem impor-se como dominante no sentido de controlar os caminhos narrativos ou organizá-los de um modo verossímil ou coerente. Essa voz que se evidencia não se estabelece como categoria totalizante, uma vez que não sabe bem quem são as personagens do romance e nem mesmo sabe muito sobre si mesma. Ao contrário, a dúvida em relação ao que conta é tornada explícita por meio da representação da narrativa em processo, da escrita sendo feita, apagada e refeita.

Quando procedemos à leitura de *Não entres tão depressa nessa noite escura* e buscamos reconstruir a história de Maria Clara e sua família, a qual nos é contada pela própria personagem, somos conduzidos a becos sem saídas e, por vezes, as informações não se completam, de forma que, antes de prosseguirmos na leitura, somos levados a retornar, almejando recuperar alguma informação que possa ter passado despercebida da leitura e que, talvez, fosse a peça-chave que faltava para montarmos a história e para podermos progredir na leitura. Quando, no entanto, passamos a não mais insistir na construção de uma *diegese* para a história da família que nos é contada, é que percebemos que essa história está se mostrando sendo escrita;

passamos, então, a perceber que o que se representa a todo o momento é o processo de escrita da história que pretende contar Maria Clara. Desta forma, estamos diante de uma história que não é de conhecimento prévio da narradora, mas uma história que vai sendo construída, escrita e reescrita. Diante disso, por exemplo, passagens como aquela em que vemos a personagem descobrindo a história de seu pai nos objetos descobertos no sótão podem ser lidas de outra forma. Observemos o seguinte trecho:

(...) o sol na mala sobre a arca chinesa e na mala um livro de nomes, classificações escolares, registos de exames na letra caprichada dos medalhões e das cartas, uma folha quase transparente
nódoas e estrelas de tinta
com o nascimento do meu pai, o nome do professor no lugar do pai e no sítio da mãe um tracejado vazio
(- O teu pai nunca teve
- Não é verdade não sabe é melhor que se cale
A minha mãe receosa de mim, a saliência da garganta crescia e desistia com tanta lágrima dentro)
Restos de palavras a lápis que o professor ou o meu pai apagaram, calculo o movimento da borracha pelas aparas que se colavam às dobras, o meu pai com o pai dele, se eu entrasse naquele momento matava-me
(- Não tenho família nunca tive família
- Sabe que não é verdade não sabe não me diga nada é melhor que se cale)
no estado civil do professor o funcionário
Casado
E depois uma rasura e a seguir
Viúvo
E não foi o funcionário quem emendou
Viúvo
A minha mãe, a Ana e eu diante do guisado frio e a borracha a garantir que não tinha família, a caneta depois de riscar
o
Casado
Tentando copiar o funcionário
Viúvo
Nenhuma de nós pegava nos talheres, a governanta a espreitar do corredor com a travessa, a Ana à procura do cestinho do pão, deu conta do silêncio e desistiu, varandas acesas no intervalo dos arbustos (...).⁵

A cena é narrada a partir da visão de Maria Clara que, de dentro do sótão, tem seu olhar guiado pela luz do sol que ilumina uma mala “sobre a arca chinesa”, na qual vê-se um “livro de nomes”, “classificações escolares” e “registros de exames” na mesma “letra caprichada das cartas”. Somos, então, conduzidos por Maria Clara em seu processo de investigação sobre o seu pai.

⁵ ANTUNES, A. *Não entres tão depressa nessa noite escura*. 4.ed. Lisboa: D.Quixote, 2000. p.66.

A seguir, o que se sugere é que Maria Clara está analisando o que estaria escrito no “livro de nomes” e chegasse à confirmação do registro do nome do professor no lugar do nome do pai do pai dela. Posteriormente, no lugar da letra escrita a lápis, a letra do funcionário havia registrado o estado civil do professor: casado. A seguir, essa escrita a lápis teria sido apagada e, sobre ela, haveria sido registrado “viúvo”, já não a lápis, mas à caneta, a caneta do pai, com a qual se percebia o imitar da caligrafia do funcionário. Sugere-se, desta forma, uma suposta adulteração do documento que Maria Clara está a averiguar. Entre parênteses, dois diálogos soltos no tempo, como se fossem os repetitivos discursos da mãe dirigindo-se às filhas e ao próprio marido. Contudo, as descobertas que Maria Clara faz do livro de notas vão confirmando o desmentido do que se vê afirmado tanto na fala da mãe como na do pai entre parênteses.

O final do excerto transcrito conduz a narrativa a uma outra cena, provavelmente situada em um outro tempo que não o da descoberta no sótão e tampouco o tempo das falas e dos diálogos anteriores. Isso possibilita uma outra leitura do trecho a qual pode ser confirmada por outras passagens da obra e que diz respeito ao fato de esse trecho ser a representação da própria escrita feita por Maria Clara, haja vista que percebemos, posteriormente, que a narrativa que lemos provém do diálogo escrito pela protagonista. Nesse caso, as rasuras e as reescritas não seriam ações das personagens, mas da própria narradora recriando o passado das personagens que figuram em sua história, seria a encenação de sua própria escrita.

É neste sentido que o romance pode ser considerado o mais autobiográfico, uma vez que nele o autor se representa em seu processo de criação. O processo de criação parece orientar, inclusive, a própria organização macroestrutural do livro, visto que, como mesmo explicou Lobo Antunes, no melhor resumo que dele poderíamos ter,

O livro está dividido nos sete dias da criação, começa no primeiro dia, quando o pai entra na clínica para ser operado ao coração, e acaba no sétimo, quando lhe dão alta. Quem fala é sempre uma rapariga de dezoito anos que, depois, se compreende que não tem dezoito anos, mas vinte e oito, que é casada, que tem um filho (...). É construído e desconstruído, constantemente, a sua mãe, o seu pai, a sua avó, a sua tia, as suas amigas, ela própria (...). É um livro muito

autobiográfico. Talvez o mais autobiográfico. E é também um romance sobre o romance. Era um desafio muito grande, é como dar carne, sangue, espessura a personagens que depois vou destruir dizendo isto não é verdade, existem, mas de outra maneira.⁶

Se nos romances iniciais a presença da inter e da intratextualidade, assim como da metalinguagem, atentava-nos para o seu carácter metaficcional, em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o foco nas estruturas linguísticas e narrativas empregadas, bem como o papel do leitor na obra, revelam-nos uma narrativa que desnuda o processo do narrar, apontando-nos para o que seria o âmago da metaficção.

In all fictions, language is representational but of a fictional other world, a complete and coherent “heterocosm” created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participates, that he engages himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text’s own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader.⁷

Chamando a atenção do leitor para a atividade escritural como um evento dentro do próprio romance, um evento de mesmo peso significativo quanto os eventos da história que conta, o autor exhibe ao leitor os sistemas ficcional e linguístico da obra. O que a narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura* faz, portanto, é transformar o processo de fazer, de *poiesis*, em parte do prazer compartilhado de leitura e construção. Isso porque, ao expor os seus próprios mecanismos, a metaficção atrai a atenção do leitor para aqueles elementos que, por meio da excessiva “superfamiliarização”, têm se tornado inconscientes. Assim sendo, por meio do reconhecimento do material

⁶ BLANCO, M.L. *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: D.Quixote, 2002. p.129-130.

⁷ HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984. p.7. “Em toda ficção, a linguagem é representacional, mas de um outro mundo ficcional, um completo e coerente “heterocosmo” criado pelos referentes fictícios dos signos. Na metaficção, entretanto, este fato torna-se explícito e, enquanto lê, o leitor vive em um mundo que é forçado a considerar como ficcional. Porém, paradoxalmente, o texto também exige que ele participe, que ele se envolva intelectualmente, imaginativamente e afetivamente em sua co-criação. Esta força de atração bilateral é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é que ele é narcisicamente auto-reflexivo e, no entanto, focado no exterior, orientado ao leitor.” (tradução nossa)

originário, novas exigências para a atenção e ativo envolvimento são trazidos para o ato de leitura⁸.

Neste romance, os elementos do fazer literário, tais como personagens, enredo, foco narrativo, linguagem, tornam-se matéria-prima para a escritura. Como pode ser observado, Maria Clara, assim como Lobo Antunes, vai criando a cada página do seu diário (na realidade, romance) suas próprias personagens, bem como fatos que não ocorreram, explorando as múltiplas faces do possível.

Observemos, a esse respeito, a linguagem empregada no romance. Inovadora, capaz de suscitar-nos o estranhamento, a linguagem empregada por Lobo Antunes choca-nos. Se nos romances tradicionais a linguagem almeja apresentar-se como elemento revelador de seu referente, em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, a linguagem, além de consciente acerca da sua incapacidade de desnudar o contexto a que se refere, estará presente não só no plano da história, mas também no plano do discurso. Um árduo trabalho com a linguagem faz do texto de Lobo Antunes um texto que, linguisticamente, assim como Narciso, contempla sua própria imagem, refletida agora na folha de papel. A experiência e sensibilidade humanas tornam-se aqui experimentação cuidada da efabulação romanesca e, principalmente da sua escrita, na medida em que intervenção, relatividade, fragmentação e vertigem não se exprimem apenas, mas também experienciam-se na escritura e na leitura.

⁸ Linda Hutcheon considera a existência de dois tipos de metaficção: *overtly narcissistic* e *covertly narcissistic*, denominações estas que poderiam ser traduzidas por “explicitamente narcisista” e “implicitamente narcisista”, respectivamente, mas que, neste estudo, serão mantidas em inglês. De acordo com a autora, em sua forma *overtly narcissistic*, os textos revelam sua autoconsciência em explícitas tematizações ou alegorias de sua diegese ou de sua identidade linguística. Em sua forma *covertly*, por sua vez, este processo é internalizado, efetivado, colocado em prática por meio da linguagem, sendo auto-reflexivo, porém não necessariamente autoconsciente. É importante observar, entretanto, que a narrativa de Lobo Antunes ultrapassa tais classificações. Diferentemente de autores como Ítalo Calvino ou Osman Lins, que, em obras como *Se um viajante numa noite de inverno* (1979) e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), respectivamente, permitem-se exhibir e permitem-nos conhecer de imediato o processo de escritura do romance, Lobo Antunes deixa-nos conhecer *Não entres tão depressa nessa noite escura* como um romance sobre o romance somente após a leitura de alguns de seus capítulos, sendo isso feito de forma vagarosa, como, aliás, sugere o próprio título da obra.

No plano do discurso, por exemplo, as frases ficam muitas vezes incompletas, as cenas interrompem-se, a palavra que explicita não chega a ser formulada ou proferida:

uma caligrafia que não encontra ainda
O meu pai de dois meses antes de
Exactamente assim
O meu pai de dois meses antes de

9

A organização paratática, no entanto, não se reduz apenas ao nível da frase, estendendo-se também às situações enunciadas, às falas das personagens, bem como à estruturação dos capítulos. Tal descontinuidade pode ser relacionada com as formas de expressão escolhidas pelo autor nesta obra – as visitas ao psicólogo empreendidas por Maria Clara e a escritura de seu diário. Em ambos os casos, há uma recorrência à memória, que se impõe como o único fio condutor da história e que, como sabemos, não obedece a uma ordem sequencial e cronológica dos fatos.

É este estilo paratático que cria um mosaico de fragmentos capaz de projetar, no conjunto, uma imagem bastante complexa. Para a criação desta, ainda contribuem a diferença sensível das quatro ordens de planos em jogo (redondo reportado, redondo dialogal, itálico e parentético), todas soluções tipográficas destinadas a materializar a pluralidade e fragmentação discursivas do romance. Embora Maria Clara seja a personagem central desta obra (escrita na primeira pessoa), outras personagens, no entanto, substituem-na, alternando suas primeiras pessoas com a primeira pessoa da protagonista. Os planos em itálico põem em destaque o discurso das demais personagens, chamando, a princípio, a atenção e facilitando relativamente ao leitor o acesso a esta vertigem de múltiplos atos comunicativos, diversos e entremeados, não identificados e escassamente articulados, em contínua transição ou mutação, encadeada por várias vozes que convergem e divergem no espaço cambiante do texto romanesco.

um homem da minha idade, um colega, um sócio, as *ondas de sudoeste inferiores a 1 metro* nas quais não atentara, um dos

⁹ ANTUNES, 2000, p.47.

meus pés esmagou uma alforreca ou talvez fosse a peúga que o cachorro ensopava

não eu mãe, não eu
não sei se me apetece que o meu pai volte para casa amanhã
e nos mate
não te entendo Clarinha
disse que não sei se me apetece que o pai volte para casa
amanhã e nos mate
que frase mais ridícula Clarinha
não era só a ameixa que possuía luz eram as uvas também,
*películas transparentes, esferas suaves que ardiam.*¹⁰

*(Dia 04 de outubro: céu pouco nublado. Vento de noroeste fraco a moderado, 10 a 30 km/h. Descida da temperatura mínima. Neblina ou nevoeiro matinal. Estado do mar: costa ocidental: ondas de noroeste de 3 metros, diminuindo para 2 metros. Costa sul: ondas de sudoeste inferiores a 1 metro.)*¹¹

Uma outra justificativa poderia ser dada ao emprego de tais soluções tipográficas: ao sobrepor e articular tais vozes no discurso, pode-se almejar a instauração de uma certa ordem, a qual não se faz possível no discurso monocórdio de Maria Clara, discurso este que revela o caos interior em que está imersa a protagonista.

A própria alternância, porém, dos planos em redondo e itálico, que configuram a duplicidade textual mais imediatamente apreensível, a partir de certo momento da narrativa deixa de poder identificar-se com clareza, sofrendo comutações, na medida em que o itálico *nem sempre* remete para *outra personagem*, cujos pensamentos se transmitem, podendo ela emergir no plano em redondo e fazendo, assim, transitar a primeira, tornada, por sua vez, *outra* (numa reversão constante de identidades), para o plano em itálico, o que em princípio aparece como diferente, como um destaque (que capta uma atenção especial para a leitura), ou mesmo como um “vulto”, dentro do texto, cuja alteração, delineada no claro da mancha tipográfica, a escrita em itálico faz emergir de forma mais marcante.

O conjunto desses “vultos itálicos”, em contraste com os planos em redondo, conforme propõe Seixo¹², pode ser considerado também como um

¹⁰ ANTUNES, 2000, p.410.

¹¹ Idem, p.399.

¹² Cf. SEIXO, M.A. *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: D.Quixote, 2002.

complemento da metáfora parcial, ou sua componente derivada, dessa “noite escura” indecível, que a análise se esforça por apreender.

A insatisfação com o momento presente, a solidão e o ensimesmamento são as afinidades que se percebem entre as personagens do romance. Os diálogos fragmentados mostram que apenas assuntos superficiais e pequenos problemas imediatos são discutidos entre os familiares. As personagens sentem-se angustiadas porque não conseguem se expor abertamente, “se eu pudesse conversar com alguém e podendo conversar com alguém se conseguisse falar (...)”¹³.

Não é insignificante, portanto, que toda a narrativa seja marcada pelo silêncio, gerado, às vezes, pelo próprio excesso de palavras: “(...) a sentir o mar em baixo e a farejar envergonhada, infeliz e feliz, demasiado cheia de palavras para conseguir exprimi-las (...)”¹⁴. Silêncio que, entretanto, não inquieta, não instiga, não é fecundo. Trata-se, ao contrário, de um silêncio estéril, que aponta apenas para a ausência de qualquer coisa digna de ser dita, silêncio perigoso, já que nada que se faça ou diga parece ser digno de menção.

Esse silêncio, tema recorrente na narrativa, como não poderia deixar de ser, materializa-se no texto. A dificuldade de comunicação, que faz com que as personagens sintam-se aprisionadas, é incorporada pela própria estrutura do romance, à medida que a organização dos fragmentos do discurso parece conduzir à própria incomunicabilidade da narrativa. Observa-se que as causas já não apresentam o mesmo valor hierárquico no discurso narrativo, constituindo apenas suportes narrativos em “ausência”.

Parece válido ainda observar, no tocante à incomunicabilidade, o fato de muitos dos sintagmas oracionais utilizados pelas personagens em seus raros diálogos serem, em sua maioria, imperativos, e utilizados na forma negativa – assim como ocorre com o próprio título – enfatizando um corte brusco na relação comunicativa:

¹³ ANTUNES, 2000, p.388.

¹⁴ Idem, p.279.

(...) a minha mãe procurou o rosário na bolsa, olhou para o chofer e tornou a guardá-lo, ao observar-me no espelho da maquilhagem, embaciado de pó-de-arroz, tornava-me mais adulta, se calhar era o pó.

- *Não mexas* nisso Maria Clara.

-Por que não despede a Adelaide mãe?
a roupa deixou de pular, a cabeça recuou da vidraça e a
minha mãe

- *Cala-te*¹⁵.

No nível da palavra, por sua vez, observa-se que Maria Clara é consciente de sua materialidade, “experimentando com o aparo o paladar das letras”¹⁶. A protagonista brinca com as palavras, invertendo-as, escrevendo sistematicamente os nomes das pessoas ao contrário ou na “língua dos pés”, como se fossem blocos que pudessem ser manuseados e intercalados¹⁷.

- Luís Filipe
Síul Epilif
Lupuíspís Fipilipepe¹⁸

Miguel
em todos os livros da escola, maiúsculas, minúsculas, a direito, ao
contrário
Leugim
eu
Airam Aralc
nós dois Leugim Airam Aralc¹⁹

As palavras, no romance de Lobo Antunes, são ainda entrecortadas, ou mesmo eliminadas do discurso. Este discurso lacunar, no qual a ausência nominal significa, reflete o que as personagens veem: um mundo imperfeito, incompleto. Ao mesmo tempo, por meio de tais lacunas, invoca-se uma voz leitora que colabore na organização, na superação do caos interior, no desvendar dessa noite escura, na qual vamos vagarosamente adentrando:

a Maria Clara é o da casa²⁰

¹⁵ ANTUNES, 2000, p.162 e 50, respectivamente. (grifos nossos)

¹⁶ Idem, p.55.

¹⁷ Hutcheon adverte-nos que práticas como essa direcionam a atenção do leitor para a própria linguagem, para sua potencial duplicidade semântica, mostrando a capacidade da linguagem de transmitir e ocultar o significado. Cf. HUTCHEON, 1984.

¹⁸ Ibid., p.502.

¹⁹ Idem, p.488.

²⁰ Idem, p.205.

Parece válido observar que Maria Clara é, ainda, consciente do poder que a palavra possui, alterando várias vezes a reescrita da ficção, transformando-a e transformando, conseqüentemente, os rumos assumidos pela própria vida/ficção. O simples apagar de uma frase ou palavra escrita é também capaz de transformar a realidade²¹:

escrevo uma linha ou duas, apago, torno a escrever e não foi assim, não foi assim, um traço mais carregado por cima das palavras, como as palavras continuam legíveis um segundo traço demorado, muitos traços rápidos em xis e agora que a frase se não entende tentar decifrá-la porque afinal era assim, refazê-la na cabeça e perdi-a, procurar a ideia que deu origem à ideia e não consigo, apenas vagos rostos informes, a minha mãe se calhar, o meu pai certamente, guardar o diário no canto da roupa interior antes que a chave na porta (...)²²

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o estatuto do narrador é também subvertido. Se nas narrativas tradicionais o narrador detinha o controle de todas as falas, garantindo assim sua supremacia sobre as personagens, na narrativa contemporânea isso não parece ser evidenciado, uma vez que, conforme assegura Rosenfeld, a tentativa de reproduzir o fluxo da consciência – com sua fusão de níveis temporais – conduz à radicalização extrema do monólogo interior. Desta forma, desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento do pronome “ele” e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa, então, a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um “Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance”²³.

²¹ A concepção da palavra como detentora de poder estará presente, conforme afirma Hutcheon, nas ficções de tipo *overtly*. Paralelamente a tal concepção, porém, encontramos também tematizados os limites da linguagem ficcional. Hutcheon afirma: “Many texts thematize, through the characters and plot, the inadequacy of language in conveying feeling, in communicating thought, or even fact. Often this theme is introduced as an allegory of the frustration of the writer when faced with the need to present, only through language, a world of his making that must be actualized through the act of reading.” Cf. HUTCHEON, 1984, p.29. “Muitos textos tematizam, por meio das personagens e do enredo, a inadequação da linguagem em veicular um sentimento, em comunicar um pensamento, ou mesmo um fato. Normalmente, este tema é introduzido como uma alegoria da frustração do autor quando defrontado com a necessidade de apresentar, apenas por meio da linguagem, um mundo que ele próprio cria e que deve ser atualizado por meio do ato de leitura.” (tradução nossa)

²² Ibid., p.487.

²³ ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.84.

Perdendo o seu estatuto de onisciência suprema, uma vez que “ele não passa de uma voz entre vozes, de uma voz que também se contamina angustiadamente do clima de desalento dos romances”, o narrador contemporâneo é colocado no mesmo nível da personagem e, assim como os actantes estão sempre em busca, a voz narrante igualmente está à procura de algo. “Por isso mesmo, (...) torna-se um ser que se problematiza, fazendo da linguagem que ata o romance ao mundo, a morada ideal para que sua voz se faça ouvir.”²⁴

Na obra em estudo, o papel exercido pelo narrador contemporâneo parece nos ser evidenciado na medida em que a personagem e também narradora Maria Clara constrói e discute o enredo de seu diário-romance com Ana Maria, sua irmã. A protagonista chega a conferir à irmã o papel de escrever seu ponto de vista acerca da história no diário, permitindo-nos conhecer os fatos a partir de diferentes ângulos. Além disso, Maria Clara recorre à opinião da irmã em busca de auxílio na construção do enredo, havendo momentos, inclusive, em que ambas discutem e reescrevem o enredo da narrativa.

A Ana já não pode lamentar-se e protestar pelos cantos que a não deixei falar: chamei-a ao meu quarto, apontei-lhe a secretária, emprestei-lhe o diário.

a cumprimentar o meu avô cego na cadeira do jardim, quase não me lembro do avô, lembras-te do avô, lembras-te do avô, lembro-me da morte dele ou seja da nossa mãe de luto sem pintura a vir beijar-nos à cama e do beijo trazer consigo não diria desgosto dirias desgosto Ana?²⁵

É interessante observar, entretanto, que só lentamente (como, aliás, sugere o título da obra) é que podemos constatar a presença da narradora e personagem Maria Clara no “mundo possível” criado pela ficção, e também no próprio interior da narrativa, a escrever seu diário, cujos textos se intercalam, fundidos na ficção. É também vagarosamente que descobrimos que Maria Clara reescreve no seu diário o que no texto se revela como ficção, o que faz da vida, de acordo com o romance, um sucedâneo da ficção, e não o contrário.

²⁴ GOMES, A.C. *A voz itinerante*. São Paulo: Edusp, 1993. p.117.

²⁵ ANTUNES, 2000, p.433, 187 (respectivamente).

Espaço e tempo revelam-se também como matérias-primas para a construção de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, essas categorias da narrativa são denunciadas no romance de Lobo Antunes como relativas e subjetivas. A consciência, conforme afirma Rosenfeld, parece pôr em dúvida o seu direito de impor às coisas e à própria vida psíquica uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira.

Certamente, é esta negação do compromisso com este mundo empírico das “aparências”, ou seja, com o mundo temporal e espacial proposto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum, que constitui a principal dificuldade de adaptação do público a este tipo de romance.

O espaço torna-se rarefeito, repleto de uma significação simbólica, metafórica. Mesmo quando o autor preenche a narrativa com a presença dos objetos do cotidiano e com reflexões sobre o espaço, observa-se que estes existem em função dos actantes. O mesmo acontecerá com o tempo: não mais linear²⁶, seguindo o fluxo de consciência e vozes que constroem os discursos. Nos romances de Lobo Antunes, passado e presente fundem-se continuamente graças ao deslocamento recorrente das vozes narrativas, fazendo com que diversas experiências do passado tornem-se presentes aos olhos do leitor, por meio do uso de contínuos contrapontos. “Assim, os planos temporais terminam por se igualar, o que faz que o romance perca o sentido de mera crônica e ganhe o valor de existência continuamente vivida”²⁷.

Modificações também poderão ser observadas no tocante às personagens. A personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional, se desfaz. Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos, perde-se a noção da personalidade total e do seu

²⁶ Na verdade, esta experiência com o tempo não é algo criado pelos contemporâneos. Já antecipada por autores modernos como Proust e Woolf, que procuraram assinalar não só tematicamente e sim na própria estrutura do romance a distinção entre o tempo do relógio e o tempo da mente (termos estes utilizados por Virgínia Woolf), esta experiência foi enriquecida pelos contemporâneos por meio da intensificação dos processos de fluxo de consciência e, principalmente, pelo anacronismo parodístico, fenômeno este que consiste em agir sobre o passado (tornado presente), para modificar o presente (tornado passado).

²⁷ GOMES, 1993, p.118.

“caráter” que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência causal, através de um tempo de cronologia coerente.

Desta forma, as personagens de Lobo Antunes, assim como é comum nas narrativas contemporâneas, “perdem a imagem de cópia de seres humanos e ganham o estatuto de possibilidades, de símbolos e mesmo de alegoria do homem. Mas podem se transformar simplesmente em vozes que se encarregam do emergir do discurso”²⁸.

Diferentemente dos heróis tradicionais que habitam um universo marcado pela referencialidade, as personagens e narrador contemporâneos são, em sua maioria, meros portadores abstratos – inválidos e mutilados – da palavra, meros suportes precários, “não-figurativos”, da língua. “O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção”²⁹.

Como pode ser observado, Maria Clara, em oposição ao herói clássico – cujas características individuais eram afirmadas por meio de uma ação modelar, tendo em vista servir de exemplo à coletividade – afirma-se como a típica heroína contemporânea, encarnando o indivíduo ensimesmado, voltado para si mesmo, como centro convergente de conflitos.

Destituída de traços individuais ou sociais que a caracterizem exteriormente, despojada de marcas identitárias e definida, sobretudo, por seus questionamentos interiores, Maria Clara empenha-se na busca do auto-conhecimento, embora conheça seu esfacelamento, mera falácia daquilo que diz ser sua identidade. Reflexo do homem e do mundo contemporâneo – um homem em estilhaços, um puzzle, sem unidade, fragmentado – Maria Clara é um ser em cacos, sem completude, que, assim como a narrativa, precisa ser reconstruído para que possamos tentar compreendê-la.

Bastava tocarem-me de leve, roçarem-me com um simples dedo para que os pedacinhos de que me sentia feita se espalhassem no chão, bastava que dissessem o meu nome para quedar morta ali mesmo, uma folha, um insecto que qualquer sopro de janela arrastaria consigo (...) ³⁰

²⁸ GOMES, 1993, p.118.

²⁹ ROSENFELD, 1996, p.86.

³⁰ ANTUNES, 2000, p.291

É no desejo de suprir sua própria ausência que Maria Clara escreve, inventa. Aqui, novamente, a narrativa se valerá desse elemento estrutural. A protagonista, assim como o autor do romance, é capaz de criar suas próprias personagens, as quais, por sua vez, ainda via linguagem, além de criarem destinos para si próprias, são também capazes de originarem novas personagens. Exemplo disso é que, na busca da origem familiar de seu pai, Maria Clara, sentada no sótão e diante de uma fotografia que está a observar, cria Leopoldina, uma possível genitora de seu pai. Leopoldina, por sua vez, dialoga com Maria Clara, narrando o momento de sua própria criação e, ao mesmo tempo, lamentando-se disto:

se me conduzisse ao comboio e me deixasse partir,
abandonar Alcoitão e ao abandonar Alcoitão libertar-me para sempre
do sótão do Estoril onde não passo de um retratinho cortado com
uma lâmina de quem estava ao meu lado, se não revolvesse caixotes
até me descobrir no fundo, diluída, minúscula, sem importância
alguma
acredite que não tenho importância, não se incomode comigo,
largue-me, esqueça-me
consoante me descobre
me descobriu, é tão fácil descobrir-me
neste prédio de dois andares logo adiante da coelheira onde
dúzias de focinhos nos vão roendo ao roerem o tempo, não se
incomode comigo, largue-me, esqueça-me
eu disse nos vão roendo ao roerem o tempo, roendo a que
não desiste de procurar, de ler³¹

Tais personagens, que ao surgirem no romance tornam-se críveis, já que estamos familiarizados com certa estrutura narrativa, que as sanciona e possibilita sua existência, são, no entanto, posteriormente desconstruídas, revelando-se meros frutos possíveis da poética escritural:

e antes que lhe digam não tire a minha metade de retrato do
porta-moedas, não a mostre na mercearia e no talho, esqueça-me na
poltrona de vime não olhando para nada, não pensando em nada, a
confundir-me com a mobília que resta sentindo os morcegos ao redor
dos candeeiros, as árvores e os prédios crescerem numa única
sombra em que a menina, o seu pai e eu não somos verdadeiros
como não é verdadeiro o sótão nem o cavalo de pau nem a cadeira
de baloiço que ele me levou há anos, verdadeira é a manhã do dia
em que a minha avó faleceu quando escutei³²

³¹ ANTUNES, 2000, p.124-125.

³² Idem, p.138.

É interessante observar que a “morte” de tais personagens é assumida pela própria autora do diário que, assim como qualquer escritor, sente-se “dona” de suas criações. Tal morte é, ainda, aceita pelas personagens por ela criadas:

(...) aceitas-me conforme a cozinheira e o chofer me aceitam, tenho sempre razão mando em ti, sou tua dona, inventei-te, trazes os biscoitos que a inválida oferecia ao meu pai sem dares fé dos guardas nas traseiras do prédio (...)
no patamar à espera, o apartamento de Alcoitão erguido nos próprios ossos a tentar respirar, desculpa matar-te assim vou tentar que não sofras
mas depois de amanhã o sótão tem de estar vago porque o meu pai no Estoril, a Leopoldina a concordar³³

Ressaltemos que a rarefação dos contornos das personagens implicará, por sua vez, a rarefação do enredo³⁴. A narrativa torna-se uma coleção de fragmentos, o que leva a compreendê-la não mais como uma estrutura fechada. Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, a narrativa parece tornar-se um conjunto de imagens isoladas, anotações soltas, iluminações súbitas, monólogos que aparentemente não levam à parte alguma e que ignoram, de modo proposital, possíveis desfechos, o desfilar de figuras autonomamente concebidas, que provocam no leitor uma comoção diferente daquela provocada pela narrativa tradicional.

Considerando que a narrativa não é apenas uma forma e que, portanto, o que acontece não se limita ao plano linguístico, pode-se observar que essa rarefação da história remete-nos para a ausência de ação do homem contemporâneo, um ser sem história, porque não pode narrar aquilo que não fez nem faz. Por meio de Maria Clara, Lobo Antunes representa todos nós, seres perdidos em meio a um mar de pequenas ações que não geram histórias, seres em meio a um labirinto, em busca de uma história que

³³ ANTUNES, 2000, p.339-340.

³⁴ “Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos. Com isso, esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim.” Cf. ROSENFELD, 1996, p.84.

perderam ou não têm, e aos quais cabe, talvez, inventar, como faz a protagonista do romance, uma existência ilusória tida como real.

Tal desconstrução da estrutura narrativa tradicional, além de experimentada no romance, é ainda tematizada. Não apenas as personagens são desconstruídas, mas também o próprio enredo.

Se durante toda a narrativa acreditamos estar diante de uma jovem de dezoito anos, que sofre diante da entrada do pai em uma clínica para ser operado do coração; ao final, damos-nos conta de que Maria Clara tem vinte e oito anos, é casada e tem um filho, revelando-se, portanto, bastante distinta da personagem cuja trajetória tentamos construir ao longo da leitura. Parece válido observar que toda a desestruturação da narrativa não é feita de forma explícita. Somente uma leitura minuciosa permite-nos compreender como as peças do puzzle organizam-se para, a seguir, desorganizarem-se novamente.

não foi dessa maneira Maria Clara, não aconteceu nada
dessa maneira, é falso

(...) sonhei que passaram dez anos, sonhei que me casei, não
me casei, a única coisa que me intriga é esta tosse não sei onde
na cave, no sótão, atrás do guarda-fato mas qual guarda-fato,
no compartimento com porta para escada mas qual escada³⁵

Observando, portanto, a elaboração do romance, podemos notar que há uma interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. Conforme assegura Rosenfeld³⁶, espaço, tempo e causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas, por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade.

Diferente de autores como José Saramago, por exemplo, que apenas sugere ou esboça o questionamento dos padrões existentes, atendo-se, no entanto, a um romance linear, com princípio, meio e fim, em que a construção psicológica das personagens prende-se ainda a uma concepção de literatura como mimese da realidade, António Lobo Antunes realiza em seu texto tal

³⁵ ANTUNES, 2000, p.359 e 527 (respectivamente).

³⁶ Cf. ROSENFELD, 1996.

questionamento. Em outras palavras, o autor não exemplifica meramente a existência de limites estéticos, mas utiliza-se artisticamente destes mesmos limites.

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, a escritura, consciente e sistematicamente, chama a atenção para seu status de artefato, levantando questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao promover a crítica de seus próprios métodos de construção, esse tipo de escritura não apenas examina as estruturas fundamentais da narrativa de ficção, como também explora o possível caráter ilusório do próprio mundo exterior, que quase sempre confundimos com o real, criando assim um diálogo de surdos em que realidade e ficção se fundem e se confundem, sem possibilidade de distinção entre uma e outra.

A transformação do romance em uma espécie de “puzzle” alterará ainda a relação autor-leitor. Obrigado a abandonar sua posição de observador dos fatos, o leitor é convidado a tornar-se um coautor, uma vez que lhe cabe empregar a imaginação e organizar os fatos que lhe são fornecidos de forma aparentemente caótica, de acordo com seu ponto de vista particular. Trata-se de uma experiência de leitura que precisa lidar com a incerteza da voz narrativa e com a indecidibilidade dos caminhos textuais que se apresentam nas páginas impressas da obra. Isso leva o leitor a um esforço árduo de reconstrução de um sentido para um emaranhado de elementos significantes que se mostram justapostos. Um trabalho de leitura que não vem desacompanhado de uma tentativa de recriação de uma certa ordem narrativa em que os trechos fragmentários possam fazer algum sentido. A esse assunto retornaremos no próximo capítulo.

Este espelhamento do processo criativo, até então apresentado, pode, entretanto, suscitar uma importante questão no que se refere aos limites do gênero romanesco: até que ponto a autorrepresentação não se torna anti-representação?

Linda Hutcheon propõe-nos os conceitos de *mimese do produto* e *mimese do processo* para se referir aos dois tipos de convenção dominantes

na narrativa do século XIX e XX, respectivamente. Para ela, enquanto a base teórica do realismo naturalista consiste em levar o leitor a identificar os produtos que são imitados: personagens, ações, ambientações; e a reconhecer a similaridade deles com seus componentes na realidade empírica, a fim de comprovar sua validade literária; o romance de natureza auto-reflexiva, desnudando as convenções, explicita os códigos, para que possam ser devidamente reconhecidos pelo receptor. O processo de escrever torna-se, portanto, o objeto da imitação:

Since product mimesis alone does not suffice to account for the new functions of the reader as they are thematized in the texts themselves, a mimesis of process must perhaps be postulated. The novel no longer seeks just to provide an order and meaning to be recognized by the reader. It now demands that he be conscious of the work, the actual construction, that he too is undertaking, for it is the reader, who in Ingarden's terms, "concretizes" the work of art and gives it life. The act of reading, then, is itself, like the act of writing, the creative function to which the text draws attention. That this process is now the object of imitation does not alter the essential nature of the novel as a mimetic genre. Metafiction is still fiction, despite the shift in focus of narration from the product it presents to the process it is. Auto-representation is still representation.³⁷

O que Lobo Antunes faz em *Não entres tão depressa nessa noite escura* é conceber um "mundo" hipotético, a partir de um trabalho com o discurso que reflete o modo hipotético como o próprio mundo "real" é construído, em que os fatos e as histórias são muitos mais *construídos* pela linguagem e pelos discursos do que *refletidos* por eles. Por meio de Maria Clara, podemos constatar como o poder da realidade imaginária muitas vezes suplanta a percepção da realidade empírica, e mais: que a realidade empírica é apenas uma forma de construção discursiva, nem mais nem menos "real" que a ficção.

Assim como Borges e muitos ficcionistas têm também assegurado a seus leitores, Lobo Antunes, por meio de Maria Clara, implicitamente, mostramos como as criações ficcionais são tão reais, válidas e "verdadeiras" quanto os

³⁷ HUTCHEON, 1984, p.39. "Já que a mimese do produto sozinha não é suficiente para as novas funções do leitor tal como são tematizadas nos próprios textos, a mimese do processo talvez deva ser postulada. O romance não mais busca apenas fornecer uma ordem e significado a serem reconhecidos pelo leitor. É agora exigido que ele esteja consciente da obra, de sua real construção, a que ele também está sujeito, por ser o leitor quem, nos termos de Ingarden, "concretiza" a obra de arte e lhe dá vida. O ato de leitura, então, é, ele próprio, como o ato de escrita, a função criativa para a qual o texto direciona a atenção. Que este processo seja agora o objeto da imitação não altera a natureza essencial do romance como gênero mimético. Metaficção é ainda ficção, apesar da substituição do foco da narração do produto que ela apresenta para o processo que ela é. Auto-representação é ainda representação. (tradução nossa)

objetos empíricos do nosso mundo físico, ou ainda, o contrário: que o mundo que denominamos “físico” não passa de uma grande ilusão. Isto porque, conforme assegura Hutcheon, a essência da linguagem literária assenta-se não em sua conformidade com afirmações comumente encontradas em relatos factuais, mas em sua habilidade para criar algo novo – um heterocosmo coerente, motivado, enfim, um outro mundo.

Não entres tão depressa nessa noite escura revela-nos, portanto, um mecanismo de autodevorção, de construção abissal, em que o modelo reproduzido desaparece nas sombras de reflexão sobre os mecanismos da própria reprodução. Isso porque o autor transforma as limitações impostas por nosso tempo no próprio material e nos seus meios de trabalho, para transcender aquilo que parecia uma interdição ou uma refutação à possibilidade de criar.

Desta forma, podemos dizer que a novidade do romance de Lobo Antunes, assim como do romance contemporâneo em geral, parece residir no fato de que, reconhecendo o mundo empírico dos sentidos como relativos ou mesmo aparentes, o romance faz não apenas tematicamente, mas por meio da assimilação desta relatividade à sua própria estrutura. Isso permite-nos afirmar que, “a visão de uma realidade mais profunda, mais real do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos³⁸”.

Que *Não entres tão depressa nessa noite escura* é um texto que olha para si mesmo e que, em consequência de tal movimento, exhibe sua engenharia construtiva em detrimento da intriga, parece já ter ficado evidente. No entanto, embora a intriga seja minimizada nesta obra, não podemos ignorar que as situações nela descritas revelam-nos, também sutilmente, um retrato da sociedade portuguesa do período a que se refere, cobrindo um espaço desde os primeiros anos após a Revolução de 25 de abril de 1974 e o fim dos anos 90, quando alguns benefícios da integração à Comunidade Europeia passaram a fazer parte do cotidiano dos portugueses.

³⁸ ROSENFELD, 1996, p.81.

Como pode ser constatado no romance, a realidade exterior e os momentos históricos vividos pelo país são revelados. Podemos destacar alguns destes momentos, somente a título de exemplificação, em que o romance de Lobo Antunes retrata o exterior, mas sem descuidar de um hábil e sofisticado trabalho com a linguagem.

Com o fim do regime ditatorial salazarista, uma parte da população viu seus privilégios, bem como sua estabilidade econômica, abalados. A decadência obrigou os portugueses a modificarem sensivelmente seu estilo de vida para poderem sobreviver com as novas limitações financeiras. Conforme afirma Joaquim Vieira, “a elite dirigente do antigo regime, a sua oligarquia econômica e a classe média alta são, na realidade, as vítimas da revolução”³⁹.

Isso pode ser claramente observado no romance, quando constatamos o envolvimento do pai de Maria Clara com o tráfico de armas, apesar dos grandes riscos, para poder manter o padrão de vida da família. A ausência de dinheiro, propiciado por tal prática, determinaria, certamente, o fim de uma série de luxos:

nesta casa esvaziada de tudo excepto de reposteiros que envelhecem e lembranças de grandeza, a minha mulher obrigada a vender pratas, tremós, a mandar embora o chofer, a descuidar os canteiros, o jardim transformado num matagal de ervas ruins açucaradas pelas corolas que sobram, o escritório sempre aberto a livrá-las do relento dos árabes e dos pretos que enjoava a minha sogra antes de depender da Adelaide a propósito da qual a Maria Clara

e não apenas a Maria Clara, a imaginavam que

o escritório aberto a livrá-las do relento dos árabes e dos pretos incrustado nos estofos dos móveis, o dinheiro deles a permitir à minha mulher que o chofer e os canteiros, que a modista, que as compras, (...) ⁴⁰

Apesar das rápidas mudanças suscitadas pela Revolução, esta parece não ter conseguido eliminar os preconceitos de uma sociedade extremamente estratificada como era (e ainda é) a sociedade portuguesa. Os preconceitos raciais, assim como os de classe social, são nítidos na narrativa: a história do

³⁹ VIEIRA, J. *Portugal século XX – crónica em imagens 1970-1980*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. p.163.

⁴⁰ ANTUNES, 2000, p.247.

pai de Maria Clara, homem de possível origem humilde, deve ser esquecida, apagada: “o teu pai não tem família”⁴¹; “e eu danada com as generosidades do meu pai (...) os cuidados dele com os pobres, nunca diante de nós, às ocultas, como se pertencesse à mesma raça e era óbvio que não pertencia apesar das peúgas de risquinhas e do modo de pegar nos talheres”⁴².

Tal estratificação social foi mantida pelo antigo regime com tamanha naturalidade, que fazia lembrar o período da monarquia. Essa prática acentuou preconceitos que dificilmente serão ultrapassados:

(...) não sei defini-lo mas farejo-o à légua
que vocês, sem dar por isso, nos pegam, é a
miséria que cheira, não são os corpos nem a roupa,
a miséria que cheira como a vida cheira, qualquer coisa
desagradável que
carregam convosco⁴³

Envoltas em um emaranhado de crises, as personagens mostram-nos a profunda transformação da realidade portuguesa. Sejam elas fruto da imaginação de Maria Clara ou não, mostram a dificuldade de uma grande parcela da população em adaptar-se à nova realidade do país. Sob este aspecto, podemos citar a avó “que saía todos os dias às ocultas, a seguir ao almoço, de boininha ridícula no cocoruto, a bolsa de retrós e as suas jóias falsas, para jogar na roleta do Casino” (p.17); a empregada Adelaide, empregada protetora da patroa a quem chamava de menina e que tinha como tesouro “uma moldura quebrada com elas duas novíssimas, ou que a empregada jurava serem as duas, dissolvidas numa mancha castanha” (p.21); e ainda o avô, que “uma tarde trancou-se no cubículo que prolongava o escritório e quis matar-se com a pistola descarregada” (p.24).

Tais personagens exemplificam uma atitude de fuga da realidade por parte dos privilegiados do antigo regime, bem como a subserviência dos menos favorecidos, resultante da dependência e da idolatria que desenvolveram por seus patrões.

⁴¹ ANTUNES, 2000, p.42.

⁴² Idem, p.264.

⁴³ Idem, p.143.

Outros exemplos poderiam aqui ser mencionados, porém estes nos parecem suficientes para demonstrar o que na realidade ocorria; para além do ato de escrever, Lobo Antunes aponta-nos também para a sociedade portuguesa, para o seu cotidiano, retratado sem alegorias:

O contacto com a sociedade dá-se através de uma janela virada para o Tejo, numa casa que tem pouco mais do que o indispensável. Aquele é o ponto de observação do “psiquiatra social”. E o que observa ele? Um mundo doente, demente, vazio, desesperado, apático, sem sinais de esperança – uma catástrofe. Mas de tanto olhar através do vidro de uma janela, acabou por colher o seu reflexo. António Lobo Antunes transformou-se numa personagem do microcosmo lusitano, digna de um dos seus romances.⁴⁴

Oferecendo ao leitor um retrato bruto da alienação ou do vazio que o cerca, os romances de Lobo Antunes tornam-se documentos de um tempo de crise, o que acentua, segundo Gomes, seu exercício da busca. O romance torna-se um palco da procura, sem que se aponte, no entanto, o final dela. Nega-se, ainda, a servir subservientemente a uma ideologia, o que se evidencia pelo emprego de uma linguagem que não serve como instrumento, já que não é clara, transparente.

Não é por acaso, portanto, que talvez a mais importante característica do romance contemporâneo seja o fato de este ser antes um romance do romance, isto é, uma obra que é ao mesmo tempo romance e meditação acerca do romance, de suas possibilidades como forma literária. Como sabemos, a ditadura salazarista afetou diretamente a vida cultural de Portugal. Dentre os bens sociais, a linguagem parece ter sido o bem mais vulnerável a esse efeito negativo. Assim, é compreensível a atuação no plano da linguagem nesse romance. Podemos até afirmar que, nos casos mais revolucionários, como é o de Lobo Antunes, as vozes surgem para firmar sua independência em relação a um discurso oficial, e instaurar o discurso da procura, que busca resgatar a linguagem e sua magia.

⁴⁴ HALPERN, M. Personagem de Romance. *Jornal de Letras, arte e ideias*. Ano XX/nº 783. Lisboa. 04-17 out.2000.

Essa representação do processo de criação é aguçada, no caso do romance em estudo, pelo subtítulo provocativo “poema”. Curiosamente, Lobo Antunes chama de poema este que entende como um romance sobre o romance, apontando e contribuindo para uma tendência da literatura contemporânea – a confluência dos gêneros.

Essa tendência, aliás, pode ser evidenciada em romances anteriores do autor, cujos títulos revelam a aproximação de diferentes formas discursivas. É o caso de *Auto dos Danados*, *Fado Alexandrino*, *Tratado das Paixões da Alma*, ou mesmo *O Manual dos Inquisidores*. Se em *Fado Alexandrino* e *Auto dos Danados* assistimos a uma convocação das artes e da literatura (a música no primeiro; e a história literária mesclada das componentes dramática e judicial, no segundo); se em *Tratado das Paixões da Alma* deparamo-nos com a apropriação de uma frase da obra de Descartes, e n’*O Manual dos Inquisidores* constatamos uma designação paródico-nostálgica, em que o modo de inquirição determina a composição de um “manual”; em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, Lobo Antunes confere continuidade a seu projeto, atribuindo agora um subtítulo que propõe a aproximação do gênero lírico e do gênero épico, afirmação essa que mais se valida ao verificarmos que os vínculos deste romance com a poesia não se esgotam no subtítulo. O próprio título do romance constitui uma apropriação do verso de Dylan Thomas, “Do not go gently into that good night”, além de a obra ser aberta por um poema de Eugénio de Andrade.

É evidente que tais aproximações intertextuais não são pueris e que, por meio delas, Lobo Antunes assinala, primeiramente, a crise dos gêneros na contemporaneidade. Conforme afirma Leyla Perrone-Moisés,

o fato é que ninguém mais, hoje em dia, está preocupado em classificar as obras segundo os gêneros tradicionais, e que os novos ficcionistas, após o título de seus livros, ou não indicam nenhum gênero, ou colocam romance, denominação que se mostrará posteriormente irônica ou duvidosa.⁴⁵

Parece válido observar que o caráter poético, e até mesmo lírico, não é exclusividade desta obra. Nos primeiros romances do autor, já é possível

⁴⁵ PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.196

constatar uma poeticidade que, de acordo com Telles, era forjada a partir da expressão de um lírico constituído ficcionalmente pela figura de um narrador-confessional que escapava do confessional justamente pela denúncia do caráter literário⁴⁶.

Não é, entretanto, esta poeticidade que evidenciamos na obra em estudo, haja vista não ser esse o narrador encontrado na obra. Com *Não entres tão depressa nessa noite escura* somos convidados por Lobo Antunes a repensar, agora, não a concepção de tradição, como observamos em suas obras iniciais, mas a refletir acerca da questão dos gêneros literários, questão essa bastante polêmica na contemporaneidade, época em que os traços que caracterizam os gêneros venceram os limites e regras.

Se o corpus de nosso estudo fosse exemplo do que convencionamos denominar de obra literária “tradicional”, poderíamos empreender uma leitura que partisse das marcas limítrofes do que a tradição denomina de gênero lírico e épico. Se assim o fizéssemos, poderíamos afirmar, em linhas gerais, que o romance apresenta, como elementos caracterizadores da sua estrutura, a narratividade e a heroicidade. Construída em torno de um indivíduo (ou mesmo de um grupo de indivíduos) – o herói –, observa-se, no desenrolar da narrativa romanesca, o desvelar das qualidades atributivas do protagonista por meio da intriga. Em contrapartida, o poema, em termos bastante genéricos, não apresenta índole narrativa e está vinculado à voz de um eu-lírico, a um discurso monocórdio.

Ora, marcas de narratividade e heroicidade, que lhe conferem uma espécie de ambiência épica, estão inegavelmente presentes no objeto desta pesquisa. Por meio de uma narrativa, ainda que bastante diluída e fragmentada, *Não entres tão depressa nessa noite escura* narra a doença de Luís Filipe, pai de Maria Clara, e o desencadear de reflexões que evidenciam a insatisfação da protagonista (e também dos outros personagens que a

⁴⁶ A esse respeito, é extremamente valiosa a leitura empreendida por Telles acerca dos romances iniciais de Lobo Antunes na segunda parte de seu estudo *Narrativas sobre narrativas: uma interpretação sobre o romance e a modernidade* (com uma leitura da obra de António Lobo Antunes). Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas – São Paulo, 2009.

circundam), bem como o sentimento de malogro que a domina. Para a expressão dessa impotência, o autor recorre às confissões de Maria Clara em suas constantes visitas ao psicólogo, bem como à escritura de seu diário, que descobrimos estar lendo após vários capítulos do romance. Como pode ser observado, Maria Clara, em oposição ao herói clássico – cujas características individuais eram afirmadas por meio de uma ação modelar, tendo em vista servir de exemplo à coletividade – afirma-se como a típica heroína moderna, encarnando o indivíduo ensimesmado, voltado para si mesmo, como centro convergente de conflitos.

As características da lírica, pelo menos aparentemente, não são facilmente constatadas. Conforme assegura Seixo, verifica-se na obra, acentuada tensão dramática na relação entre as personagens, na alteração e articulação dos blocos discursivos, bem como na conjugação de polifonias, que se enredam numa intriga lateralizada e comunicada em esboço, o que faz dela puro efeito ficcional/escritural.

Assim, essa leitura, bastante ingênua, ainda não seria capaz de nos responder o que nos possibilita afirmar a existência de traços líricos no espaço narrativo do romance. Dizemos que se trata de uma leitura ingênua justamente por estarmos diante de uma obra que rompe com a tradição e que parece nos propor discutir a clássica delimitação dos gêneros literários⁴⁷.

A discussão acerca dos gêneros é antiga. A primeira informação sobre a existência de gêneros literários vem de Platão, que registrou no livro II de *A República* a diferença entre o modo de construir a comédia e a tragédia, os ditirambos e a poesia épica e textos afins. Dessa tripartição surgiriam, mais tarde, respectivamente, o gênero dramático, o lírico e o épico, assim apresentados provavelmente no período do Romantismo no século XIX. Essa classificação perpassou os séculos, e sobre ela se debruçaram importantes nomes como Aristóteles, Horácio, Victor Hugo, Brunetière, Benedetto Croce, além dos formalistas russos Chklovski e Tomachesvki. No século XX,

⁴⁷ De acordo com Wellek & Warren, uma possível definição de gênero poderia ser “um agrupamento de obras literárias, teoricamente baseado tanto na forma exterior (metro e estrutura específicos), como também na forma interior (atitude, tom, finalidade – mais grosseiramente, sujeito e público)”. Existiriam, para eles, três gêneros: o lírico, o épico e o dramático. Cada um deles seria dividido em formas fixas, como a ode, o romance, a crônica, o soneto e outros mais. Cf. WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972. p.293.

importantes contribuições para a teoria dos gêneros também foram dadas por Bakhtin – que salienta o papel da percepção, isto é, das expectativas do leitor na relação com a obra literária e com o modo com que ela filtra a realidade empírica; bem como por André Jolles, que, ao trabalhar com as formas literárias orais e primitivas – a que chamou “formas fundamentais” ou “formas simples” – garantiu a essas formas um lugar na classificação dos gêneros e espécies, motivando muita discussão a respeito do valor dessas formas narrativas.

Outro estudioso com valiosa colaboração para a discussão e definição dos gêneros literários foi Emil Staiger, cuja teoria pode aqui servir, inicialmente, como base para a discussão que nos sugere Lobo Antunes acerca dos gêneros em *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Staiger propõe-nos que “qualquer obra poética participa de todos os gêneros”⁴⁸. O teórico, no que concerne à teoria dos gêneros, defende que cada gênero literário possui certas características que o determinam, certos fenômenos de estilo, ou ainda, uma essência que o torna peculiar e único. Cada texto possui traços, ou fenômenos estilísticos, predominantemente de um dos gêneros, o que o fará ser classificado em um deles. No entanto, isso não impede que a obra partilhe da essência, das características dos outros gêneros, o que o tornará um texto híbrido.

Retomando a tradicional tripartição de lírica, épica e drama, Staiger substitui as formas substantivas pelos adjetivos e pelos conceitos estilísticos de lírico, épico e dramático. Um aspecto bastante importante dessa teoria reside no fato de que o que permite fundamentar a existência destes conceitos básicos da poética é justamente a própria realidade do ser humano.

Os conceitos do lírico, do épico e do dramático são termos da ciência literária para representar possibilidades fundamentais da existência humana em geral; e existe uma lírica, uma épica e uma dramática porque as esferas do emocional, do intuitivo, e do lógico constituem em última instância a própria essência do homem, tanto na sua unidade como na sua sucessão, tal como aparecem refletidas na infância, na juventude e na maturidade.⁴⁹

⁴⁸ STAIGER, E. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

⁴⁹ Idem, p.98.

Staiger caracteriza o lírico como *recordação*, o épico como *observação* e o *dramático* como expectativa. Tais caracteres distintivos correlacionam-se obviamente como a tridimensionalidade do tempo existencial: a recordação implica o passado, a observação situa-se no presente, a expectativa no futuro. Deste modo, a poética alia-se intimamente à ontologia e à antropologia e a análise dos gêneros literários volve-se em reflexão sobre a problemática existencial do homem, sobre a problemática “do ser e do tempo”, apontando-nos a relevância de não considerarmos apenas a questão dos gêneros em termos estruturais, mas em sua relação com a própria condição humana.

Questões que podem se impor de saída ao lermos um romance como *Não entres tão depressa nessa noite escura* – romance que apresenta o provocativo subtítulo “poema” – tais como: “trata-se de um poema em prosa?”, “de um romance poético?”, “de uma obra de gênero indefinido?”, parecem perder a relevância diante das considerações feitas por Staiger, cuja teoria, conforme vimos, aponta para o hibridismo do gênero.

No entanto, se a teoria liberta-nos do habitual desejo de encaixar a obra dentro das conhecidas denominações ou teorias literárias existentes, não deixa de inquietar-nos a procura de traços que nos permitam compreender o subtítulo atribuído justamente a um romance sobre o romance. O que nos permitiria afirmar que o romance apresenta traços poéticos?

Até porque, parece válido ressaltar, apesar de não desejarmos “rotular” a obra como pertencente exclusivamente a um gênero literário e de estarmos inseridos em uma época na qual, cada vez mais, a arte “transgride” a teoria, a literatura contemporânea não carece por completo de distinções no que concerne aos gêneros. Conforme assegura Todorov, o que ocorre é que estas distinções já não correspondem às noções legadas pelas teorias literárias do passado. Não estamos, por centro, obrigados a segui-las; mais ainda: volta-se evidente a necessidade de elaborar categorias abstratas suscetíveis de serem aplicadas às obras atuais.

Em termos mais gerais: não reconhecer a existência dos gêneros equivale a pretender que a obra literária não mantenha relações com

as obras existentes. Os gêneros são precisamente esses elos mediante os quais a obra se relaciona com o universo da literatura.⁵⁰

Assim sendo, propomos identificar os traços líricos presentes no romance, de forma a compreender a provocação a que nos sujeita Lobo Antunes.

Poderíamos iniciar nossa leitura, destacando que, por meio de um trabalho com o significante, o autor liberta o romance de seu pecado original, o de narrar a vida de todos os dias, na linguagem de todos os dias. A poeticidade presente no romance pode ser compreendida se considerarmos a linguagem nele empregada, elemento este que parece diferenciar a prosa e a poesia. Kibédi-Varga⁵¹, recuperando Georges Gusdorf, afirma que a prosa seria a forma da comunicação direta, cujos critérios de realização seriam a eficácia e a rapidez. De acordo com essa compreensão, cada palavra deveria ceder o lugar tão logo for possível à palavra seguinte. A lógica apreendida daí seria a de que a regra de uma linguagem eficaz seria a do apagamento. Ao contrário da prosa, portanto, a palavra poética seria o degelo da linguagem e o congelamento do tempo: seria o “tempo coagulado”. A poesia, assim, não se guiaria pela regra do apagamento, mas pela fixação por meio do ritmo composto pelas palavras. É a partir desta perspectiva, aliás, que Maria Alzira Seixo compreende a prosa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Para ela, no romance em estudo, o que se opera é a

produção discursiva de um tempo coagulado que sublinha a palavra que contém, em vez de a apagar na escrita da comunicação directa, nessa escrita de tantas formas de ficção de consumo fácil e apressado que são hoje abundantes no convívio superficial das massas, de acordo com a regra acima enunciada do seu ‘apagamento rápido’.⁵²

Estamos diante de uma obra cuja linguagem aponta para o ilimitado da criação, para um discurso continuamente criador na medida em que se cria a cada leitura e que, diferentemente da prosa tradicional, não opera por meio de um auto-apagamento, mas pela fixação de uma palavra poética que vai e volta no curso do texto sempre renovada.

⁵⁰ TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 07.

⁵¹ KIBÉDI-VARGA, A. Lês constantes du poème. Analyse du langage poétique apud SEIXO, M. A. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, 2002, p. 539.

⁵² SEIXO, 2002, p.539.

Neste sentido é que poderíamos compreender que a escritura de Lobo Antunes propõe um “renascimento”, uma “renovação”. E, a partir desta leitura, a presença de citações de trechos do Gênesis, em cada uma das sete partes em que está dividida a obra (assemelhando-se à criação do próprio mundo), podem ser justificadas⁵³.

Como resultado do árduo trabalho com a linguagem empreendido pelo autor, podemos evidenciar trechos presentes na obra de indubitável qualidade lírica, que revelam uma linguagem marcada pelo desenvolvimento de processos frequentemente utilizados na poesia, tais como a repetição, a parataxe, a musicalidade.

enquanto o mar me falava dúzia de pontinhos incandescentes
à superfície da água, a claridade negra que persiste na ausência da
luz e nos torna as feições mais cavadas, mais tristes, apercebendo-
me dele, um joelho no volante, um joelho na janela, algo que
derrapava e falhava e Espera aí que eu consigo, os vidros
embaciados, uma aspereza de tação⁵⁴

Escrito em linhas abertas, em frases que se suspendem antes do fim da página, o romance compõe-se de orações que podem ser lidas, muitas vezes, como verdadeiros versos:

penteado não se notava tanto
o pescoço de ontem para hoje
sem que eu entendesse como
ganhou rugas que o lustre de seis lâmpadas acentuava do
tecto (...)⁵⁵

Algumas destas frases, em virtude da frequência com que estão presentes, tornam-se, ainda, verdadeiros refrões ou estribilhos, dispersos ao longo dos capítulos. Além disso, o autor constrói uma imagística incapaz de ser reduzida a significados unívocos e precisos, surpreendendo-nos, causando-nos a sensação de estranhamento, valendo-se, para isso, de metáforas e comparações inusitadas e impertinentes:

(...) não tenho certeza se somos nós que crescemos ou o
mundo que encolhe, tudo deixa de nos servir e não apenas a roupa
mas os sentimentos, as casas, o médico connosco até à porta do

⁵³ Cf. NAVAS, D. *Narcisismo Discursivo e Metaficção*. António Lobo Antunes e a Revolução do Romance. São Paulo: Scortecci, 2009.

⁵⁴ ANTUNES, 2000, p. 423.

⁵⁵ Idem, p. 96.

hospital onde os ciganos da ambulância e da maca choravam a cantar.⁵⁶

Ao predomínio do sensorial e, sobretudo da visão, presentes nesta narrativa, junta-se um veio musical que se evidencia tanto no nível frásico, por meio da recorrência a assonâncias e aliteraões, quanto no plano temático (expresso pelas aulas de piano, a corda desafinada e a música espanhola), podendo-se estabelecer uma íntima relação entre a música e o desenrolar da narrativa: “(...) num entalhe da flauta de cinco buraquinhos que babava perdigotos juntamente com as notas, a flauta sempre adiante da orquestra e enganada na música (...)”.⁵⁷

O trabalho com a linguagem na escrita antuniana, no entanto, não se reduz a um trabalho apenas com a palavra, como o conceito de poeticidade comumente conhecido pode deixar compreender. Aliás, dificilmente conseguiríamos realizar um estudo dessa obra apenas no nível do significante, estudo este que, se plausível, resultaria em algo pouco produtivo diante da riqueza do romance. O que aqui denominamos como poético refere-se a um trabalho com a linguagem que se inicia no plano do significante mas que, por meio da escritura, estende-se à reestruturação do discurso narrativo como um todo. Em seu romance, não só as palavras estão voltadas para si próprias, mas o texto como um todo é reflexo do trabalho com a linguagem.

Em outras palavras, estamos diante de um texto em que o poético, considerado em sua tradicional concepção, revela-se nitidamente no plano da microestrutura do romance, onde metáforas, metonímias, assonâncias, aliteraões, dentre outros elementos, abundam. Porém, sua poeticidade não se resume ao nível microestrutural, já que os elementos do plano micro constituem-se em potências que se atualizam no plano macro, promovendo uma reformulação do discurso romanesco como um todo.

Buscando lidar com os gêneros lírico e épico, gêneros estes que são, muitas vezes, concebidos como opostos, Lobo Antunes parece desejar pôr em concreto a oscilação, ou mesmo a relatividade dos conceitos tradicionais. Inserido em um mundo marcado não pela fusão, mas pela constante escolha

⁵⁶ ANTUNES, 2000, p. 50.

⁵⁷ Idem, p. 298.

de um dos pólos e a consequente exclusão do outro, o autor evidencia-nos a possibilidade do híbrido. Por meio de uma narrativa, na qual um diário parece estar sendo montado e mostrado, mas que, no entanto, fica apenas na promessa de construção, Lobo Antunes, exibindo apenas o processo narrativo, materializa a indecidibilidade que o romance encena. Em uma obra que é o desvelar de uma narrativa em processo, na qual o herói texto tem como grande aventura o próprio processo do narrar, observa-se que o que se apresenta ao leitor não é a opção por uma possível ordem ou desordem. Ao contrário, o que é colocado diante do leitor é justamente o intervalo entre ordem e desordem, uma espécie de inserção processual que se constrói no espaço/palco em que o próprio processo de narrar se encena. Destarte, ordem e desordem são reveladas apenas como potencialidades, possibilidades, já que o que se atualiza, de fato, não são nem uma nem outras, mas unicamente o movimento construtivo do edifício romanescos.

Partindo-se destas considerações, que a princípio podem parecer uma forma de escapar da inútil responsabilidade de classificar as obras segundo os padrões pré-existent, *Não entres tão depressa nessa noite escura* revela-se ainda mais instigante, já que parece obrigar a crítica a expandir-se, a relativizar a concepção redutora de conceitos que apenas se opõem ou a libertar-se de classificações rígidas e sufocantes.

Aqui uma dúvida ainda poderia ser apresentada. O conceito tradicional de poeticidade parece não ser suficiente para explicar uma aparente contradição presente na obra: a extensão do discurso antuniano. Como sabemos, o discurso lírico é condensado; em oposição, o discurso de Lobo Antunes é prolixo, extenso, inquietante.

Para explicar tal contradição, a oscilação assumida pelo romance surge-nos como algo bastante útil para podermos compreender sua verdadeira dimensão poética.

Valendo-nos dos conceitos de mimese e diegese desenvolvidos pelos gregos, conceitos estes, vale ressaltar, não opostos, poderíamos afirmar, de forma bastante geral, que enquanto a poesia tende mais à encenação, à performance, ou seja, à mimese; a épica, por sua vez, tende mais ao relato, ou seja, à diegese. Considerando que o lírico tem uma índole performática e que

aquilo que observamos em *Não entres tão depressa nessa noite escura* é justamente a encenação do processo de narrar, podemos afirmar que o elemento lírico e, portanto, narcísico deste texto está intimamente ligado ao aspecto teatral assumido pelo romance, um romance que é visivelmente uma cena – a cena do processo.

Assim como um ator em meio ao palco se exhibe diante de um público que aguarda a encenação, o texto, no palco da página em branco, exhibe, encena seu próprio processo narrativo, exigindo, assim como no teatro, a efetiva participação do espectador/leitor.

No romance em estudo, o que constatamos é, portanto, o poético, porém não o poético estetizante a que estamos habituados. Trata-se de uma nova dimensão do poético, poético esse que, metaforicamente falando, faz uma devoração do prosaico e simultaneamente o encena, coloca-o em ação.

Nesta outra dimensão do poético, o plano microestrutural do romance é visto também sob um novo ângulo, revelando-se como um elemento dinâmico de sua poética global. Reticências, fragmentações, palavras entrecortadas são exibidas agora de forma dinâmica, não se valendo por si só, mas montando quase que uma dança textual, dança essa que é, se não de todo, quase visual.

Explorados como elementos mímicos da construção, os elementos microestruturais contribuem decisivamente para a construção da cena. Na página em branco, pedaços se deslocam, se movem, encenação esta reforçada pelos planos semânticos e tipográficos. Trata-se, de fato, de uma coreografia textual, que acentua definitivamente o caráter cenográfico do romance.

Este texto, quase que gestual, que aponta para si próprio, põe-nos, portanto, diante da construção de um novo narrar. Um narrar no qual o lírico exhibe o épico como espécie de centro voltado para si mesmo. Um texto que se projeta neste não lugar que é a página em branco e que se exhibe enquanto movimento e processo, nunca como definitivo e acabado. E, neste espaço intervalar, que é a obra propriamente dita, observamos uma fusão, fusão que, no entanto, não é estática, mas que, ao contrário, está em contínuo movimento.

Não entres tão depressa nessa noite escura é um texto poético, portanto, devido a sua auto-referencialidade, sua auto-reflexividade que, em

termos jakobsonianos, tende para a materialização da mensagem: a mensagem, no caso, é a da autofagia textual criadora do texto pelo próprio texto para culminar na produção de um romance verbi-voco-visual, que exhibe o romanesco e a narratividade, e nunca a narrativa ou romance.

Talvez, com a criação de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, Lobo Antunes, assim como intencionava Mallarmé, busque criar um livro que seja a metáfora do Cosmos, universo dinâmico que se assenta numa tensão, ou melhor, num equilíbrio instável. Uma obra que materialize a instabilidade e que, de forma bastante complexa, tente evidenciar a ineficácia ou mesmo a falácia das polaridades e das classificações rígidas.

CAPÍTULO III

Eu escrevo com muita dificuldade, muito lentamente e não sei muito bem o que os livros são, de onde eles vêm. Acho que os livros deviam ser publicados sem nome de autor. Quando leio um livro que gosto, a sensação que tenho é de que o livro foi escrito só para mim. Nem os empresto porque os outros exemplares dizem coisas diferentes, ou seja, começa a existir uma relação pessoal entre mim e o livro. Parece que o autor está me está dizendo coisas que eu conheço, mas não sei exprimir em palavras. Então, é um pouco como um sonho. É qualquer coisa de palpável e de imaterial, como a vida, no fundo.

(António Lobo Antunes)

SABER LER É TÃO DIFÍCIL COMO SABER ESCREVER: A METAFICÇÃO E O REDIMENSIONAMENTO DE PAPÉIS

Desde o surgimento de *Ulisses* (1922), de James Joyce, vários escritores pelo mundo deixaram de se preocupar com a história que está sendo contada e passaram a se preocupar com a forma que a narrativa se desenvolve. Alguns desses nomes são Virginia Woolf, Hemingway, Raul Brandão, Vergílio Ferreira. Em muitas obras desses autores, há a preocupação clara com o como contar os fatos, e não simplesmente com o contar desses fatos de forma linear, estanque.

Na moderna literatura portuguesa, o principal nome talvez seja António Lobo Antunes, autor de uma significativa obra, marcada, como temos visto até aqui, pela presença de estratégias metaficcionalis. Se em *Não entres tão depressa nessa noite escura* a escrita funciona como matéria composicional, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, assistimos a um redimensionamento dos papéis assumidos pelo autor e leitor.

Vigésima primeira obra do autor, publicada em 2009, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* é narrada pelos integrantes de uma família feita de pedaços desconexos, que se entrega ao amor e ao ódio em igual proporção: Francisco, homem amargurado que deseja tirar todos os bens que restam da família quando a matriarca morrer; Beatriz, mulher também amargurada, com um filho e dois casamentos fracassados; João, homossexual que se encontra à noite com garotos de programa; Ana, jovem que se envolveu com drogas e Rita, morta muito cedo em decorrência de um câncer. A mãe, em seu leito de morte, também narra seus devaneios, delírios, lembranças e também o que acontece no presente. Assim também faz o pai, já falecido, que narra suas peripécias com o jogo, um dos motivos principais da falência financeira da família. Há, ainda, o relato de Mercília, a empregada que se descobre, no final, também fazer parte da família – uma bastarda que a vida toda fora criada como empregada para manter as aparências. No penúltimo capítulo, surge mais um narrador, não

nomeado, mas desde cedo presente na narrativa dos outros. Trata-se de um irmão bastardo de Francisco, Beatriz, Ana, João e Rita, filho do pai com uma criada da quinta. Esse último narrador surge como aquele que dá a palavra final, entregando toda a hipocrisia e imoralidade da família escondida durante anos.

Retomando no título um verso de uma cantiga popular de Natal, a obra está dividida em sete partes, com vinte e dois capítulos, em uma estrutura à moda de uma corrida de touros (ou de cavalos): “Antes da corrida”, “Tércio de capote”, “Tércio de Varas”, “Tércio de Bandarilhas”, “A Faena”, “A sorte suprema” e “Depois da Corrida”, estrutura de uma lide de morte entre o escritor e um curro de nove personagens, uma longa polifonia de monólogos.

Passado entre Lisboa e o Ribatejo, embora retome as histórias familiares e os lugares habituais de Lobo Antunes, este romance tem, contudo, a particularidade de se centrar num único tema, que é a Morte, criteriosa, insistente e cruel que se tarda na sua aproximação, nos seus sinais, na sua chegada e nas suas devastadoras consequências, e domina imperiosamente as personagens que se debatem em vão contra as longas doenças, a penosa velhice, a catastrófica perda de faculdades e o esvair das forças. Não é por acaso, portanto, que a narrativa é marcada por capítulos que remetem para os momentos da tourada. O terror do touro antes da lide, esse medo animal e antiquíssimo, surge como leitmotiv. Tal como os estados crepusculares que antecedem o fim - da vida, do dia, do amor -, enfatizados por imagens recorrentes como “a tristeza da casa às três da tarde”, “a sombra que os cavalos fazem no mar”, a escuridão dos arbustos no Parque Eduardo VII, e um rol de cenas em que a violência, a humilhação e o exercício do poder sobre os mais fracos, completam ciclos de força, fecundidade e morte, simbolizados pelo sentido ritual da tourada.

Em cada capítulo encontramos uma voz, voz que depois se multiplica à medida que os fantasmas assomam e, com esses espectros, conhecemos outras tantas personagens que o livro contém. Do modo como está dividido, parece existir neste romance um fio narrativo progredindo à medida que se aproxima a hora da morte da mãe (da mesma forma que se vão completando as partes da corrida até à morte do touro), despertando-nos a impressão de uma leitura mais

fácil se comparada com os outros romances recentes do autor. Tal “facilidade” é, no entanto, aparente, uma vez que há aqui um elemento que contribui para a complexidade narrativa: na condução das vozes (ou da voz unificadora), António, o escritor, intervém, de um modo mais assumido, como uma das personagens do livro, o que, normalmente, pode criar alguma confusão no leitor incauto, já que esta personagem-escritor surge no meio da voz das outras personagens.

É válido observar que a presença do nome do escritor em seus romances parece fazer parte de seu projeto literário. Em *Conhecimento do Inferno*, por exemplo, a personagem principal, introduzida na narrativa por meio de um pronome oblíquo – “as chaminés que se diriam construídas de cola e paus de fósforo por asilados habilidosos (...) faziam-*no* sentir-se como os bonecos de açúcar nos bolos de noiva¹” –, ganhará o próprio nome de António Lobo Antunes, sendo descrito, por meio de dados autobiográficos:

Sou médico sou médico sou médico, tenho trinta anos, uma filha, cheguei da guerra, comprei um automóvel barato há dois meses, escrevo poemas e romances que não publico nunca, dói-me um siso de cima e vou ser psiquiatra, entender as pessoas, perceber o seu desespero e sua angústia, tranquilizá-las com o meu sorriso competente de sacerdote laico manejando as hóstias das pastilhas em eucaristias químicas (...)².

Ao conferir seu próprio nome a uma personagem ficcional, o escritor estabelece um jogo textual a fim de indicar o tecido entre realidade e ficção de que é constituída a literatura. Entretanto, em se tratando de Lobo Antunes, parece necessário duvidar deste ‘eu’ tão declaradamente inscrito nas páginas de ficção. Como adverte Maria Alzira Seixo³, os romances narrados em primeira pessoa nem sempre estão muito próximos da personalidade do autor, mas repartem essa primeira pessoa em várias “sensibilidades biografadas”.

Em *Conhecimento do Inferno*, pessoa narrativa e pessoa autoral entretecem uma relação vertiginosa com o nome António Lobo Antunes, uma vez que é incomum encontrar no interior do livro o próprio nome gravado na capa: é o nome real que ganha status ficcional. Embora, erroneamente, possa parecer um

¹ ANTUNES, A. L. *Conhecimento do Inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006b. p. 09. (grifo nosso)

² Idem, p.45.

³ SEIXO, M.A. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: D.Quixote, 2002. p.497.

recurso narcísico, a autoficção significa a “colocação de outro no lugar do mesmo (...) e uma radical questionação da identidade⁴”. Em outras palavras, é a ficção que espelha a realidade, e também o inverso: “embora possa parecer um paradoxo – e os paradoxos são sempre coisas perigosas – não deixa de ser verdade que a Vida imita a Arte muito mais do que a Arte imita a Vida⁵”, como afirmou Vivian, personagem do diálogo *O declínio da mentira*, de Oscar Wilde.

Para Maria Alzira Seixo, o que percebemos é que a personagem pode ser escritor e o escritor pode ser personagem, do que se constata uma dupla alteridade. Daí advém a identidade do nome de António Lobo Antunes compartilhado, no romance, por autor, narrador e personagem.

Em *Conhecimento do Inferno*, na cena em que descobrimos o nome do protagonista, que, por coincidência ou jocosidade, é o do autor, mesclam-se crítica histórica e embriaguez. Nela, a cabeça do Gouveia, o qual surge na porta do gabinete, faz o psiquiatra recordar das mulheres e dos homens “frustrados e azedos da Cervejaria Trindade”, na noite em que conheceu Luiz Pacheco, escritor português que também ganha status de personagem, o qual é ridicularizado pelas mulheres e homens “sem talento da Cervejaria Trindade”, que “riam-se-lhe nas costas o azedume de leite podre da inveja”. Eis a cena em que nos é dado conhecer o nome do protagonista:

- Caralho, pedi eu ao Zé Manel –, pela tua saúde tira o velho das unhas destes cornos. São os netos dos cabrões que jogavam pedras no Rato ao Gomes Leal, são os impotentes que se queixam de que neste país só se faz merda e que quando aparece alguém que não faz merda desatam a rosnar de fúria e de ciúme diante da tesão alheia por sentirem o trapo murcho nas ceroulas, por não serem capazes de enconar a vida.

- Este é o António Lobo Antunes – disse o Zé Manel na sua voz afectuosa e doce que transformava as palavras em ternos bichos de feltro⁶.

A utilização de tal estratégia nos romances iniciais do autor pode, de forma geral, ser explicada se considerarmos que tais obras anunciam algumas referências autobiográficas, compondo o que o autor considera o seu ciclo de

⁴SEIXO, 2002, p.497.

⁵ WILDE, O. *O declínio da mentira*. In: *Intenções*. Quatro ensaios sobre estética. 3 ed. Lisboa: Cotovia, 2006.

⁶ ANTUNES, 2006b, p. 61.

aprendizagem. Em *Conhecimento do Inferno*, assim como se observa em *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*, por saber que a arte pode oferecer o abrigo capaz de vencer a morte à qual estamos condenados, António Lobo Antunes parece experimentar a literatura não apenas como mentor, mas também como uma espécie de títere habitante da ficção. É desta maneira que a pessoa civil ganha verossimilhança e eternidade como personagem de romance, vivendo “de uma maneira exemplar o perigoso pacto do eu com a nova linguagem: a ‘nova aliança’ na qual o homem se faz verbo⁷”. Este pode ser compreendido como um modo de refletir a arte literária, experimentando-a pelo lado de dentro, e de pensar o bastidor da literatura, ao introduzir-se na ficção.

Desta forma, podemos observar que o “autor-narrador-personagem” de *Conhecimento do Inferno* é, pois, um artífice da palavra, na medida em que finge parecer real aquilo que é ficção, assumindo uma interseção entre o real e o ficcional. É como se ele fingisse que não finge, em uma tentativa de “efeitos de verdade”. Ou, como afirma Pellejero, “the artist is a fake faker”⁸.

A presença do nome António surge em outras obras, como é o caso de *Tratado das Paixões da Alma*, mas é a partir de *Que farei quando tudo arde?* que a presença do narrador-autor começa a surgir identificada com António na maior parte dos livros e, nos últimos, como é o caso de *Boa tarde às coisas aqui em baixo* e *Meu nome é Legião*, explicitamente como António Lobo Antunes. Ou seja, se nos primeiros romances assistimos interferir na ficção uma personagem com o nome do autor, nos mais recentes exibe-se um narrador-autor com o mesmo nome, e acompanhado do sobrenome. É o que evidenciamos em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, obra em que António Lobo Antunes é personagem de ficção, mais uma vez, estando o seu nome estampado no espaço ficcional.

⁷ STAROBINSKI, Jean. Os problemas da autobiografia. In: *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e obstáculo*. Seguido de sete ensaios sobre Rosseau. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.207.

⁸ PELLEJERO, Eduardo. A conjura dos falsários. In: *A postulação da realidade* (filosofia, literatura, política). Lisboa: Vendaval, 2009, p. 20.

- O que se passa contigo?
mentir
- Não se passa nada garanto
quando se passa tudo mãe, não insista nem me dê atenção,
casei com o meu marido não foi e anulei as nódoas sem anular os
cavalos, aí estão eles a atazanarem-me, não esclareço isto bem porque
as palavras avançam depressa e o papel não chega, eis o *António Lobo
Antunes a saltar frases não logrando acompanhar-me* e a afogar num
tanque os gatinhos do que sinto para se desembaraçar de mim, casei
com o meu marido e depois do veterinário e do cão cada qual na sua
ponta de sofá que ia alargando, alargando, nem aos berros nos
ouvíamos, nem juntos nos enxergávamos, nem perto se conhecia o
outro, ambos a interrogar o dedo, vieram buscar a metade dos móveis, o
faqueiro de prata que a tia dele ofereceu e a bicicleta de montanha,
entristeceu-me a roupa nas embalagens de cartão das mudanças (...)⁹.

Nesse romance, além das personagens-narradoras, insere-se na obra António Lobo Antunes, apresentando-se o autor como aquele “que escreve o livro”, a figura a quem parece se dirigir o relato das demais personagens. O nome António Lobo Antunes torna-se, assim, presente em vários momentos da narrativa, nos quais nos deparamos com um jogo discursivo em que se por vezes é o escritor que quer dominar as vozes das personagens, em outras são as próprias que lhe negam este poder. Parece aqui válido observar que os cavalos, a que se refere o título da obra, parecem não remeter apenas à memória de um tempo de ascensão da família (tempo este em que a família possuía muitos cavalos), mas acabam ainda por ditar o ritmo da leitura: deve-se lê-lo a galope, assim sugere a sintaxe de um livro cosido por capítulos, cada um, ditado por um membro da família a um guardador de memórias, que tem uma memória de elefante, mas que não consegue, nem ele, conforme observamos no excerto acima, acompanhar o fluxo de Beatriz; por isso este António Lobo Antunes “salta frases”, neste galope de leitura e escrita, que é também uma estrutura poética.

Iniciemos observando que, em cada um dos relatos empreendido ao longo dos diversos capítulos, as personagens por eles responsáveis apresentam-se como seres que estão redigindo aquilo que estamos a ler, ou seja, revelam-se como narradoras-autoras. Como exemplo, citemos Beatriz, que já no início do

⁹ ANTUNES, A. L. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p.193. (grifo nosso)

romance, em meio ao narrar de seus conflitos, afirma fazer o seu relato parte de um livro, o qual está parcialmente a escrever. Parcialmente porque as próprias personagens demonstram-se cientes de que outros narradores-autores também contribuirão com a composição da obra:

(...) a janela em cima a iluminar um gato que nos ilumina a nós
com as lamparinas dos olhos, há alturas no escuro em que só os gatos
se acendem, *que fazem eles no livro, de que região da infância veio a
encher a página de sumaúma e silêncio* enquanto o meu marido desce a
última mala a bater nos degraus e lá regressam o estacionamento, o pé
no guiador, os cavalos e um dos empregados

- Que é isto?

Não

- Que é isto?

(...)

(do meu filho não falo)¹⁰

(...) mas a minha irmã Rita o cancro que afirmava não ter

- Não estou doente

que até ao último dia afirmou não ter num terror que dava
impressão, numa certeza que dobrava a impressão

-Estou melhor

e foi melhor para a urna, *alguém, não eu que me custa recordá-
la, falará disso no livro* e não me perturba que falem desde que não oiça
(...)¹¹

Observemos, ainda, que no relato de Beatriz, assim como ocorrerá no de Ana e das demais personagens, há fatos que se pretendem ocultar, há dores ou culpas que não se querem perpetuar por meio da palavra, apontando-nos, portanto, para a importância assumida pela escrita na narrativa, como se o relatar e consequente escrever fosse capaz de tornar um fato “real”, ou mesmo trazê-lo novamente à tona.

- Tão grande

para eu saber que tão grande, não me ponham uma almofada na
cadeira para chegar aos talheres

(*estou a demorar imenso a contar isto porque tenho vergonha do
que vou escrever*)

que em consequência do laço tudo perto de mim, entrei no quarto
da Mercília

(*escrevo, pronto, somos pecadores, desculpo-me*)

direitinha à mala sob a cama e poupo-vos a descrição da
bagagem dos pobres que visitamos numa mistura de repulsa e dó (...)¹²

¹⁰ ANTUNES, 2009, p.18-19. (grifos nossos)

¹¹ Idem, p.47. (grifos nossos)

¹² Idem, p.42-43. (grifos nossos)

É interessante notar que, assim como ocorrerá neste trecho, em que a personagem refere-se a um interlocutor (poupo-vos) – como em todo o restante do romance e também em outras obras do autor –, a recorrência constante a uma segunda pessoa faz-se presente. Uma segunda pessoa que, de acordo com Seixo¹³, não é em geral a pessoa a quem se fala (o diálogo, concebido no sentido tradicional, é raro nos romances do autor), mas um ato ilocutório puro, isto é, a manifestação da radical solidão do indivíduo em um endereço semi-fictício a um outro que lhe possibilite a alteridade, e assim o institua (ou o simule) como pessoa integral. Há, assim, uma necessidade imperiosa, na escrita de Lobo Antunes, de se dirigir a um outro, de instituir intersubjetividade, de utilizar a segunda pessoa interpelativa, de proceder a uma comunicação que, por vezes, se estabelece até de si a si próprio.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, o registro polifônico, bem como as constantes interpelações a esse interlocutor silencioso que, na obra em estudo, identifica-se com o leitor, figura essa de natureza e tradição extradiegética, permitem trazê-la, pois, através dos mais variados artifícios, para dentro do universo narrativo. O efeito que se obtém disso é a presentificação e cristalização do leitor na teia da própria ficção, o que conduz ao estreitamento, até uma quase abolição, das fronteiras inter-mundos: o intra e o extradiegético, o ficcional e o real.

A presença desta segunda pessoa que se apresenta como puro ato ilocutório, aponta-nos, ainda, o escrever como algo que tivesse de ser quase sempre uma resposta; como se escrever fosse falar com alguém, obedecer a uma proposta de discurso; como se escrever fosse o resultado de uma provocação e tivesse de corresponder ao apelo de um outro ente. Neste sentido, parece que através desta figura colateral da pessoa a quem se fala, a escrita como que desliza para o extratexto, sublinhando, o uso dessa segunda pessoa, as estratégias metaficcionais empregadas na construção do romance, criando, ao mesmo tempo, uma maior ilusão de real. No romance em estudo, tal fato pode ser

¹³ Cf. SEIXO, M.A. (org.) *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008.

evidenciado à medida que as personagens revelam-se “obrigadas” a relatarem suas memórias, desejos, angústias, experiências por “aquele que escreve o livro”:

- Ana
não é a mim que dizem, nunca me deste banho Mercília, julgavas dar-me banho e era uma estranha que lavavas, *you que escreve isto*
- *Não me entendo com a Ana*
e de cada vez que me obriga a falar a minha voz foge-lhe, no cemitério abandonado um arcanjo de gesso à deriva nos caniços, o que se me afigurou um ancinho, o que se me afigurou uma enxada, ferramentas de vivos entre os pertences dos mortos e quem está vivo e quem está morto esclareçam-me, não me entendo com a Ana, vou rasurá-la do livro e não me rasure do livro, se me rasurar do livro nunca fui.
- *Não a devia ter posto aqui desequilibra-me o trabalho*
mas mesmo não sabendo o que fazer com ela não a mande embora, repito que ao acordar a meio da noite ensurdecida
(*quando fala por mim detesta o que escreve?*)¹⁴

É válido observar neste excerto a fusão de vozes das personagens Ana e António Lobo Antunes. Se aquela sente-se forçada a narrar, este deseja rasurá-la do livro, eliminá-la por ter dificuldades em lidar com essa personagem, como se ao fazer isso pudesse solucionar as dificuldades que encontra em seu labor literário (- “Não a devia ter posto aqui desequilibra-me o trabalho”). Aponta-se, com isso, para a própria narrativa sendo estruturada por Lobo Antunes, ao mesmo tempo em que se afirma ser a personagem um simples ser de papel, haja vista que rasurá-la significa a sua não-existência.

Essa denúncia da personagem enquanto um ser de papel, bem como a dificuldade em se estruturar a narrativa são confirmadas em outros momentos:

(...) sinto os dedos que não me pertencem no lençol ou então deixei de ser eu para me tornar o lençol que o sente e os restantes perdidos, quando muito fica a chuva que continuará eternamente como este domingo de Páscoa sem fim, quem garantiu que os dias acabam e acreditou nisso, com a chuva o vento e no vento o parque onde meu filho me aguarda, *o que escreve o livro a dar conta do vento*
- *Como se trabalha isto?*
*E quantas palavras são precisas para construir uma vida, não a nossa que só existimos ao lerem-nos, a dele (...).*¹⁵

¹⁴ ANTUNES, 2009, p.292. (grifos nossos)

¹⁵ Idem, p.301. (grifos nossos)

Tal denúncia, que surge na narrativa de forma implícita, já que em meios as divagações e rememorações das personagens, associada ao fato de Lobo Antunes estar presente na obra também como personagem, conduz ao questionamento da existência de António Lobo Antunes, ou, pelo menos, a um questionamento daquilo a que convencionamos chamar de “real”. A presença da personagem-autora parece, justamente, pretender “acordar” o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a história ao nível naturalista e trazê-lo a um plano mais crítico que é o da própria redação/escrita. E, ao se identificar com António Lobo Antunes, seu inventor, a intenção parece ser idêntica: trata-se de uma chamada destinada a arrancar o leitor para fora da mancha do texto.

Nas narrativas metaficcionais, como em um jogo de espelhos, o autor produz o texto e, ao mesmo tempo, é produzido por ele e é justamente o fato de ele ser produzido ou criado pelo texto que amplia a inter-relação entre realidade e ficção: “The ‘author’ discovers that the language of the text produces him or her as much as he or she produces the language of the text. The reader is made aware that, paradoxically, the ‘author’ is situated in the text at the very point where ‘he’ asserts ‘him’ identity outside it.”¹⁶. Para reforçar sua própria afirmação, Waugh cita Jacques Ehrmann: “The ‘author’ and the ‘text’ are thus caught in a movement in which they do not remain distinct (the author and the work; one creator of the other) but rather are transposed and become interchangeable, creating and annulling one another”¹⁷.

Criando um narrador-autor, o autor, que é referência externa, passa a ser parte do texto criado. Esse processo, tensionando as relações entre realidade e ficção, estabelece um jogo cujo objeto é a autoria. O nome do autor real ou empírico é praticamente desconsiderado do paratexto e é a personagem quem assume essa função. Esse fato transforma-se em um paradoxo para o leitor, cuja

¹⁶ WAUGH, P. *Metafictional – the theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Routledge, 1993. p.133. “O ‘autor’ descobre que a linguagem do texto o produz tanto quanto ele produz a linguagem do texto. O leitor é tornado consciente de que, paradoxalmente, o ‘autor’ está situado no texto exatamente no mesmo ponto onde ‘ele’ assegura ‘sua’ identidade fora do texto”. (tradução nossa).

¹⁷ EHRMANN, J. apud WAUGH, 1993, p.133. “O ‘autor’ e o ‘texto’ são portanto pegos em um movimento no qual eles não se mantêm distintos (o autor e a obra, um criador do outro), ao contrário, são transpostos e tornam-se intercambiáveis, criando e anulando um ao outro.” (tradução nossa)

ideia de autor é, como menciona Junkes, a de “alguém que existe de fato e tem sua importância inegável para a existência da obra literária¹⁸”. É por esse motivo que alguns leitores, que não seguem ou não entendem as regras do jogo imposto pela metaficção, encaram o autor ficcional como sujeito real.

Dentre as teorias que já se ocuparam com a tarefa de investigar a zona intermediária entre narrador e autor real destacam-se aquelas desenvolvidas por Wolfgang Kayser¹⁹ e Wayne C. Booth²⁰. Kayser reformulou a ingênua compreensão provinda do realismo acerca da relação autor x narrador, compreendendo a voz narrativa como a voz que emana de um ser criado pelo autor, criado tal como as personagens. Desta forma, a voz narrativa deixa de ser identificada como sendo a voz do autor e passa a ser entendida como uma criação deste. O narrador passa a ser compreendido, portanto, como uma “máscara do autor”, como um “porta-voz”. A partir dessa nova concepção de narrador, proposta por Kayser, desaparece, por exemplo, a barreira que separa o romance de primeira pessoa do de terceira pessoa, uma vez que ambos passam a ser concebidos como criações ficcionais do autor em contraposição à falsa ideia, defendida por autores realistas, de que o romance em primeira pessoa distanciava-se da ficção, pois estaria impregnada nela a voz do autor.

Em desenvolvimento à ideia de Kayser, Wayne C. Booth opta por pensar a figura do autor não mais como uma “máscara do autor”, mas a partir da noção de “autor implícito”. De acordo com Booth, o narrador constitui apenas uma das instâncias dos recursos de configuração romanesca trabalhados pelo “autor implícito” em sua “retórica ficcional”²¹. Se esse “autor implícito” deve ser

18 Junkes assim se refere ao autor empírico: “Não é o autor empírico alguém que se comunica diretamente com o leitor [...]. Mas ele também não é um ausente/inexistente, pois em última análise é ele que usa um discurso e cita outros, embora estritamente não tenha voz, pelo que, mesmo no silêncio, ele não está ausente”. Por sua vez, define o autor implícito como uma “agência dentro da própria ficção narrativa que guia qualquer leitura da mesma. Toda ficção contém tal agência. Ele é o princípio (source) — em cada leitura — da invenção da obra. Ele é igualmente o locus da intenção (intent) da obra”. Conf. JUNKES, L. *Autoridade e escritura*. Florianópolis: A.C.L., 1997.

¹⁹ KAYSER, Wolfgang. *Qui raconte le roman? Poétique 4*. Paris: Seuil, 1970. Apud. DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado. (O foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1978.

²⁰ BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

²¹ “Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por

compreendido como distinto da figura do narrador, por outro lado, não deve ser identificado ao autor de carne-e-osso que assina a obra. Ou seja, cada obra, mesmo que de um único autor, terá seu “autor implícito” distinto um do outro. Isso ocorre em virtude do fato de que quando o autor escreve “ele” usa uma versão implícita que só pode ser apreendida a partir de cada obra. Sob esse escopo, poderíamos entender “implícito” também como “implicado” na medida em que só nos é possível construir uma imagem desse autor a partir do entendimento de suas marcas no texto, a partir do entendimento da construção romanesca.

A teoria de Wayne C. Booth e as discussões que dela derivam esclarecem sobre questões importantes da teoria da narrativa, entretanto, não são facilmente adaptáveis à análise das obras de António Lobo Antunes, em razão do constante embaralhamento de vozes e pontos de vista narrativos no que tange à constituição da sua prosa ficcional. Aliás, este fenômeno oscilatório de vozes e pontos de vista, facilmente observável em seus romances, conduz a um progressivo processo de fragmentação narrativa, colocando em xeque, inclusive, a categoria do autor-implícito, haja vista por em xeque a possibilidade de uma reconstituição clara, denotativa de uma unidade prévia ou de uma funcionalidade pré-programada, dos procedimentos de construção romanesca pelo processo configurativo da leitura.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, um romance “construído à maneira clássica, a fim de destruir todos os romances feitos desse modo”, afirmação essa do próprio autor, deparamo-nos com um autor implícito que é, na realidade, explícito – afirmação paradoxal, mas que parece encaixar-se bem a uma obra cujo autor contesta a tradição literária e crítica. Isso porque, além de sermos surpreendidos pela presença manifesta do autor no texto, referido e interpelado pelas personagens como António Lobo Antunes, ou “o que escreve”, somos constantemente, ainda que sutilmente, convidados a conhecer as “escolhas” feitas pelo autor na construção de seu texto, a assistirmos ao desnudar da construção do texto. “Aquele que escreve” discute com as demais personagens

determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação. A esse conjunto imponderável de oscilações que perfazem a técnica do autor, Booth denomina “retórica”, desde que, através desses recursos, ele articulará a obra para se comunicar com seus leitores e impor seu universo ficcional.” Cf. DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado. (O foco narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1978. p.20.

o enredo do romance, questiona como organizar as frases, afirma sua dificuldade em lidar com a elaboração e encadeamento dos fatos e personagens, deixando a mostra o fio com que tece a sua bem elaborada narrativa.

O conflito gerado pela ficção pós-moderna envolve não só o autor, mas também o leitor, importante categoria na análise literária, assim como ocorre com as categorias do autor e do texto, e que se apresenta como determinante ao se abordar o universo literário de Lobo Antunes. Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, o leitor apresenta-se como peça essencial na configuração do romance a tal ponto de, em um sentido figurado, como veremos mais adiante, aproximar-se da figura do autor.

Iser, em *O Leitor Implícito* (1972) e *O Ato de Leitura* (1976), analisa o processo de leitura, assegurando que “efeitos e respostas não são propriedades nem do texto nem do leitor; o texto representa um efeito potencial que é realizado no processo de leitura”. Pode-se afirmar, assim, que o texto é um dispositivo potencial baseado no qual o leitor, por sua interação, constrói um objeto coerente, um todo. Segundo Iser,

A obra literária tem dois pólos, (...) o artístico e o estético: o pólo artístico é o texto do autor e o pólo estético é a realização efetuada pelo leitor. Considerando esta polaridade, é claro que a própria obra não pode ser idêntica ao texto nem à sua concretização, mas deve situar-se em algum lugar entre os dois. Ela deve ser inevitavelmente de caráter virtual, pois ela não pode reduzir-se nem à realidade do texto nem à subjetividade do leitor, e é dessa virtualidade que ela deriva seu dinamismo. Como o leitor passa por diversos pontos de vista oferecidos pelo texto e relaciona suas diferentes visões e esquemas, ele põe a obra em movimento, e se põe ele próprio igualmente em movimento.²²

Calcada na premissa de autor implícito, introduzida por Wayne Booth, Iser desenvolve a noção de “leitor implícito”. Se para Booth, o autor nunca se retira totalmente da obra, haja vista deixar nela sempre um substituto que a controla em sua ausência – o autor implícito –, Iser complementa, afirmando que em todo texto, construído pelo autor e complementar ao autor implícito, há um lugar reservado para o leitor, o qual ele é livre para ocupar ou não. O leitor implícito,

²² ISER, W. Apud COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria*. Literatura e Senso Comum. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p.149.

desta forma, é uma construção textual, percebida como uma imposição pelo leitor real; corresponde ao papel atribuído ao leitor real pelas instruções do texto. Segundo Iser, o leitor implícito:

encarna todas as predisposições necessárias para que a obra literária exerça seu efeito – predisposições fornecidas, não por uma realidade empírica exterior, mas pelo próprio texto. Consequentemente, as raízes do leitor implícito como conceito são implantadas firmemente na estrutura do texto; trata-se de uma construção e não é em absoluto identificável com nenhum leitor real.²³

Baseado no leitor implícito, o ato de leitura consiste em concretizar a visão esquemática do texto. De forma bastante geral, podemos dizer que cabe ao leitor o papel de imaginar as personagens e os acontecimentos, a preencher as lacunas das narrações e descrições, a construir uma coerência a partir de elementos díspares e incompletos. Utilizando a memória, a leitura procede a um arquivamento de índices. A todo momento, espera-se que ela considere todas as informações fornecidas pelo texto até então. Essa tarefa é programada pelo texto, mas o texto a frustra também, necessariamente, pois uma intriga sempre contém falhas irredutíveis, alternativas sem escolha, e não poderia haver realismo integral. Em todo texto, existem obstáculos contra os quais a concretização se choca obrigatória e definitivamente.

É sob este aspecto que podemos verificar que, assim como a concepção de autor implícito não se aplica, pelo menos completamente, à narrativa de Lobo Antunes, também a noção de leitor implícito a ela não se encaixa perfeitamente. Isso porque, rarefeita a noção de “autor-implícito” nas obras antunianas, mais problemática ainda seria a tentativa de estabelecer o seu “leitor implícito”, o “leitor ideal do texto, o leitor a quem o autor implícito parece convidar a colaborar na construção do significado textual”²⁴.

²³ ISER apud COMPAGNON, 2003, p.151.

²⁴ LODGE, David. *A forma na ficção. Guia de métodos analíticos e terminologia*. Tradução Maria Angela Aguiar. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS – Série Traduções – Vol.2. Porto Alegre, 1996, p.1.

O leitor, nas obras de Lobo Antunes, é inserido em um mundo não totalmente conhecido e dominado por ele, o qual é resultado da imposição de um novo modelo narrativo, que une criação e crítica, as quais, normalmente, fazem parte do contexto extraliterário, já que o crítico e o autor são empíricos. Tornando o autor uma personagem e fazendo com que a reflexão sobre sua criação apareça no reduto da ficção, impõem-se novas regras para o ato da leitura e, conseqüentemente, para a interpretação.

Constata-se que na obra de Lobo Antunes, o leitor procura não apenas um mero jogo de prazer, mas um jogo de fruição²⁵. Isto é, um desafio à consistência dos seus gostos, dos seus valores, e das suas crenças; um desafio, em suma, às suas habituais expectativas de leitura, e também à sua relação com a linguagem.

Diante de uma narrativa em que, ao invés de optar por uma autoridade narrativa tradicional, o autor recorre à constelação de vozes cujas intervenções narrativas progressivamente se intensificam, interseccionando e misturando-se, por vezes de forma indecível, ou quase indecível, oferecem-se ao leitor diferentes possibilidades de leituras de algumas cenas-quadros.

Podemos, a título de ilustração, de forma a evidenciar que o afirmado não se esgota em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, citar o caso do romance *O Arquipélago da Insónia*. No terceiro capítulo, da última parte desse livro, por exemplo, em que a voz da prima Hortelinda fragmentariamente recupera momentos de sua infância, em um jogo com outras vozes, oferece-se ao leitor a dupla hipótese de se ler ou não a morte da própria personagem. Em simultâneo, fica também em aberto o fato de uma outra personagem presentificar, tal como Hortelinda, a própria morte.

Paradoxalmente, a metalinguagem constrói um mundo ficcional com maior ligação com a realidade, já que a história vai se completando com a leitura, transformando o leitor em coautor ou em coprodutor, ao mesmo tempo em que desconstrói a expectativa primeira do sujeito em relação ao texto, já que este

²⁵ Adotamos aqui a diferenciação apresentada por Roland Barthes. Cf. BARTHES, R. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Ed.70, 1997.

desafia o leitor, apresentando-lhe novas regras e exigindo dele, portanto, outra postura interpretativa.

Ora, no momento em que o autor estabelece um narrador que é também autor da obra, sua identidade praticamente desaparece. Logo, se a existência do narrador já é, de acordo com a teoria literária, um disfarce para o autor, o narrador-autor acentua esse disfarce. Tal subterfúgio cria, em alguns leitores, considerados por Umberto Eco “leitores ingênuos”, a sensação de que o narrador-autor existe de fato. Sendo assim, por associação, esses leitores encaram também a ficção como realidade. Percebe-se, então, que, para participar do jogo da metalinguagem, é necessária uma competência distinta, no ato da leitura, que atenda às expectativas do texto, completando suas “lacunas” de forma adequada. Em outras palavras, o leitor deve encaixar-se no perfil de “leitor modelo”, ditado pelas características específicas desse tipo de texto.

Segundo Linda Hutcheon: “Metafictions (...) bare the conventions, disrupt the codes that now have to be acknowledged. The reader must accept responsibility for the act of decoding, the act of reading. Disturbed, defied, forced out of his complacency, he must self-consciously establish new codes in order to come to terms with new literary phenomena”²⁶. Redefinida então, a função do leitor, a metaficção vai ao encontro da concepção de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser e outros estudiosos e adeptos da teoria responsiva, que veem o leitor como peça-chave no ato da leitura. Apesar das variantes entre os pensamentos desses teóricos, todos concordam em um ponto: o leitor é o construtor do sentido da obra, o que é consequência não mais de uma passividade, mas de sua participação ativa na leitura da obra. Em outras palavras, além de consumidor, o leitor é também produtor.

Iser, ao retomar o conceito de “concretização”, usado, anteriormente, por Ingarden e Vodicka, refere-se à necessidade de o leitor dar vida ao texto, preenchendo suas “lacunas”. Essa complementação, por sua vez, exige que o

²⁶ HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative – the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984. p.37. “A metaficção (...) desnuda as convenções, rompe com os códigos que agora precisam ser reconhecidos. O leitor deve aceitar a responsabilidade pelo ato de decodificar, pelo ato da leitura. Perturbado, desafiado, forçado a deixar sua complacência, ele deve autoconscientemente estabelecer novos códigos a fim de chegar a um acordo com o novo fenômeno literário.” (tradução nossa)

leitor aja sobre o texto literário, resgatando seus conhecimentos prévios, que compõem sua “bagagem cultural”, a fim de relacioná-los ao conteúdo do texto.

Ao enfatizar o caráter de artefato assumido pelo texto, que se desnuda como uma narrativa em construção, a linha divisória entre realidade e ficção, novamente, torna-se mais tênue e quase invisível. Essa característica dá mais atribuições ao leitor, que, além de contribuir com o texto literário, conferindo-lhe um sentido, deve transitar com razoável desenvoltura entre dois mundos tão distintos. Nas palavras de Patricia Waugh: “Metafiction functions through the problematization rather than the destruction of the concept of ‘reality’. It depends on the regular construction and subversion of rules and systems”²⁷. Dessa forma, o leitor, a partir desse distanciamento, é convidado a compartilhar a criação da obra com o autor. No entanto, mais que dar vida à obra literária, o leitor transforma-se em alguém íntimo da personagem-autora, já que esta revela, na narrativa, seus anseios e suas dúvidas no momento do ato criativo. É como se o texto se revelasse ao leitor, desde o início, e não apenas como o produto final de um processo artístico que o leitor desconhece. De modo bastante completo e detalhado, Linda Hutcheon explica a ação da metaficção sobre o leitor:

When a person opens any novel, this very act suddenly plunges him into a narrative situation in which he must take part. Certain expectations of a novelistic code are immediately established, and he becomes a reader in the above-mentioned sense of the word. Overtly narcissistic texts make this act a self-conscious one, integrating the reader in the text, teaching him, one might say, how to play the literary music. Like the musician deciphering the symbolic code of musical notation, the reader is here involved in a creative, interpretative process from which he will learn how the book is read. In covertly narcissistic texts the teaching is done by disruption and discontinuity, by disturbing the comfortable habits of the actual act of reading²⁸.

²⁷ WAUGH, 1993, p.40. “A metaficção atua através da problematização e não da destruição do conceito de realidade. Ela depende da construção regular e da subversão de regras e sistemas.” (tradução nossa)

²⁸ HUTCHEON, 1984, p. 139. “Quando uma pessoa abre um romance, este simples ato repentinamente o faz imergir em uma situação narrativa na qual ele deve tomar parte. Certas expectativas de um código romanesco são imediatamente estabelecidas, e ele se torna o leitor no sentido da palavra acima mencionado. Textos explicitamente narcisistas tornam este ato autoconsciente, integrando o leitor no texto, ensinando-o, podemos dizer, como tocar a música literária. Como um músico decifrando o código simbólico de uma notação musical, o leitor está envolvido em um processo criativo, interpretativo, no qual ele aprenderá como o livro é lido. Em textos implicitamente narcisistas o ensino é feito através da ruptura e da descontinuidade, perturbando os confortáveis hábitos do tradicional ato de leitura. (tradução nossa)

No que se refere a *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, assim como nas demais obras do autor, cabe ao leitor o papel de recolher os fragmentos de narrativas, a fim de que o puzzle possa ser, ao final, montado. Afinal, a pretensa história que tanto queremos todos saber qual é e que parece não existir, só se desvenda depois de terminarmos a leitura.

A leitura atenta do romance em estudo permite-nos, inicialmente, conceber o seu leitor como receptor, ou seja, como o ponto de confluência das narrações feitas pelas demais personagens-narradoras do romance. Assim como o próprio autor-personagem Lobo Antunes que parece coletar e organizar para seus leitores os múltiplos relatos, também o leitor desse romance, em virtude da desarticulação do texto (fruto da fragmentação dos pontos de vista, bem como do constante jogo temporal estabelecido entre memórias e tempo presente), é encarregado de reconstruir os fragmentos dispersos aos quais faz alusão cada um dos narradores. Corresponde-lhe, assim, um trabalho de “desfragmentação” do relato, sem que isto, no entanto, represente a anulação das particularidades próprias de cada voz narrativa.

Mais do que descobrir quem é que fala, haja vista muitas vezes o texto não explicitar, no plano da enunciação, indicações claras sobre a identidade do narrador, o leitor necessita reconstruir a intriga, recorrendo, para isso, à sua própria memória. Deve, ainda, realizar a atualização dos planos temporais, ou seja, individualizar os instantes em que o presente da narração aparece confundido com os relatos puramente memoriais, aspecto esse determinante para a construção do romance. Vejamos um exemplo:

e a Mercília trazendo às escondidas mais pastéis que para eles e o boião
de compota que não lhes deu a provar, o cheiro da lagoa de regresso, no
outono os pombos bravos num ruído de biblioteca a caminho do Egipto,
ao poisares a bandeja quase a mão no meu cabelo apesar de parada
espiando as loiças e as vozes
- Coma depressa menino para a mãezinha não ver
e eu a recusar a bandeja
- Não quero
(a cabeça a dobrar-se sobre o corpo)
e embora recusando pronto a dividir contigo na esperança que não te
fosses embora, porque será que as outras mulheres não cheiram como
tu, porque é que os sapos não crescem
(- Às seis horas)

porquê este domingo de Páscoa, esta chuva, gotas que se acrescentam a gotas engrossando o vidro e os ramos do quintal ora finos, ora grossos ora finos de novo consoante as gotas desciam, no escritório que me pertence por direito uma ferradura que não deu sorte ao dezassete, meia dúzia de fichas do Casino, facturas por pagar²⁹

Se no início do excerto estamos diante de Francisco rememorando um episódio da sua infância, episódio em que se sente preterido pela família e protegido pela empregada, Mercília, em sua sequência, desliza-se do passado para o momento atual da narrativa, estando a personagem presente no domingo de Páscoa em que aguarda, às seis horas da tarde, a morte de sua mãe. Individualizando os planos temporais é que somos capazes de unir as pontas soltas dadas pelas vozes das personagens que falam e que vão pegando nos restos que as outras deixam, e que vamos sendo capazes de entender o porquê de Francisco reclamar só para si a herança dos bens da família, assim como a infelicidade de Beatriz e as sombras dos cavalos no mar, as razões porque Ana se droga, ou mesmo se João é um pedófilo ou um homem perdido na sua infância.

O esforço empreendido pelo leitor para juntar os resquícios da história, no entanto, só é possível na medida em que ele aceite que o texto não pode ser lido da mesma forma que os outros textos literários, nos quais a cronologia revela-se como princípio organizativo. Lobo Antunes, nesse sentido, é bastante categórico ao referir-se ao papel do leitor:

Aquilo a que por comodidade chamei romances, como poderia ter chamado poemas, visões, o que se quiser, apenas se entenderão se os tomarem por outra coisa. A pessoa tem de renunciar à sua própria chave Aquela que todos temos para abrir a vida, a nossa e a alheia E utilizar a chave que o texto lhe oferece³⁰.

Como pode ser observado, as palavras do autor advertem o leitor a apreciar o texto com uma perspectiva distinta daquela a que usualmente está habituado o leitor, convidando-o a uma desautomatização do ato de leitura.

Além de atuar como receptor do texto, o que já denota cumplicidade entre o criador e o destinatário do romance, o leitor de *Que cavalos são aqueles que*

²⁹ ANTUNES, 2009, p.94-95.

³⁰ ANTUNES, António. Receita para me lerem. In: *As coisas da vida: 60 crônicas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. p.51.

fazem sombra no mar?, atua também como integrante da ficção, uma vez que participa de maneira ativa do desenvolvimento da narração da memória. Para isso, Lobo Antunes retoma uma técnica narrativa já utilizada em romances anteriores.

Em *Os Cus Judas*, um aparente monólogo revela-se como uma situação de diálogo. Um diálogo imperfeito, uma vez que só nos é permitido, enquanto leitores, ouvir uma das vozes, estabelecido com um interlocutor silencioso – uma mulher de programa –, mas que nos possibilita verificar que por detrás da fala da personagem há a presença de um receptor das invocações do passado, cujas perguntas determinam, em grande medida, o conteúdo da narração. Em *O Manual dos Inquisidores*, por sua vez, este receptor, cuja figura é mais notável, é uma entidade que fala com cada um dos dezenove narradores e recebe suas confissões. O locutor silencioso apresenta-se como um escritor que entrevista as personagens com o intuito de inquirir sobre a figura de um ministro de Salazar nos tempos da revolução de 1974. Desprovido de voz, mas sempre presente ao lado do narrador, é ele quem recolhe os depoimentos dos entrevistados, quem organiza para seus leitores os relatos procedentes de um passado íntimo. É ele o primitivo receptor da memória da personagem, antes do próprio leitor.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, por sua vez, a personagem-autor, identificada com o nome de António Lobo Antunes, acompanha as demais personagens, organizando também seus relatos para nós, leitores, sendo raros os momentos em que sua voz se faz ouvir na narrativa. Podemos, aqui, supor que Lobo Antunes, o escritor real que se dedica a escrever romances, encontra-se aqui imerso, sob o disfarce do silêncio, na sua própria trama. É como se o escritor, evitando o sentimento de afastamento das suas personagens, se projetasse na própria ficção, para assim ficar mais perto das confissões íntimas da memória. Uma outra possível interpretação é considerarmos o romance como a própria *mise-en-abyme* da cena de escrita do romance. Ao escrever e organizar o que as vozes/personagens lhe ditam no romance, estamos diante da própria cena revelada por Lobo Antunes, em entrevistas, quando se refere ao modo de escrever seus romances: “Há uns tempos, disse ao telefone, ao meu agente, ter a sensação de que era um anjo que estava a escrever por mim.

Lembrei-me, então, que anjo quer dizer mensageiro. Quando estou a escrever, parece que estão a ditar-me e a mão a reproduzir”.³¹

Nesse romance, o leitor surge, assim, como um interlocutor no texto. As personagens não relatam suas memórias apenas para a personagem-autora, mas invocam também um outro interlocutor silencioso – nós, leitores – o que é feito, em muitos momentos, de forma explícita. Há momentos, inclusive, em que o leitor é convidado a participar da narrativa.

e ficou-se à minha frente a cortar as mãos às rodela, corrigir isto tudo,
é a minha mãe, não sou eu, uma ocasião a Silvina entregou-me um
bilhetinho
Adoro-te
num envelope perfumado com o frasco da madrinha, pombos de bicos
unidos e laços cor de rosa ao pescoço, ela à minha frente
(comprovo se já mencionei a quinta, mal acabo uma página roubam-na)
a cortar as mãos às rodela, talvez dois ou três dedos me pertencessem
derivado aos reflexos no charco, a senhora das unhas³²

Neste excerto, João parece pedir ao leitor, em tom confessional – o que pode ser comprovado por meio da escrita parentética – que releia seu depoimento, a fim de verificar se a quinta já fora por ele mencionada. Temos a sensação de que, logo após a escrita do relato, as páginas a ele referentes são retiradas das personagens, que perdem a propriedade sobre aquilo que escrevem.

A invocação à personagem-autora e ao leitor, por vezes, (con)fundem-se na obra, não sendo claro se o pedido feito pelas personagens destinam-se ao personagem-autor Lobo Antunes ou ao leitor, o que nos permite aproximar a figura do leitor à do autor. O próprio autor empírico mostra-se consciente da relação de intimidade estabelecida entre narrador e leitor, a qual se mostra, para ele, imprescindível:

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-à apenas dos aspectos mais parcelares e menos importantes dos livros: o país, a relação homem-mulher, o problema da identidade e da procura dela, África e a

³¹ ANTUNES, A. Saber ler é tão difícil como saber escrever. In: *Diário de Notícias*. 09 nov.2004, Disponível em: http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=588769&page=-1 (acesso em 19/04/2012)

³² ANTUNES, 2009, p.301. (grifo nosso)

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.³³

Conforme já mencionado, o leitor, de fato, efetua o ato de leitura do texto antuniano a partir do momento em que aceita a chave que o texto lhe propõe e se encaminha, como se fosse o próprio narrador, para o mais profundo da consciência, modelo esse único capaz de desvelar a essência de sua escrita.

O papel do leitor, no entanto, não se esgota aqui. Na medida em que a matéria da narração são os fragmentos do passado, observa-se que as personagens estão descritas predominantemente no seu interior. Tal fato, aliado à intervenção do leitor no desenvolvimento da narrativa, resulta no estabelecimento de uma relação pessoal do leitor com as personagens. O alto grau de participação do leitor no universo memorial permite-lhe, em certa medida, apropriar-se dos sentimentos que está a receber das personagens. É um fato que o leitor de Lobo Antunes não pode deixar de se reconhecer na inquietação e fragilidade das figuras encenadas e, ao descobrir em si os mesmos medos e fantasmas, os mesmos desejos e limites, as mesmas insuficiências e insignificâncias, ao fazer a experiência de uma intimidade excepcional, elege a personagem como lugar textual de investimento pulsional, tanto em termos narrativos quanto afetivos ou axiológicos, em um processo de identificação, que permite ao leitor viver por procuração uma existência a que não tem direito: o protagonista da ação romanesca pode ser concebido como um alter ego, um companheiro, um modelo ou como uma figura de repulsão. Lobo Antunes confia, assim, ao seu leitor, uma função primordial na configuração do texto, a qual chega a se tornar mesmo uma necessidade:

Exijo que o leitor tenha uma voz entre as vozes do romance
o poema, ou visão; ou outro nome que lhe apeteça dar
a fim de poder ter assento no meio dos demônios e dos anjos da Terra³⁴

³³ ANTUNES, 2011, p.51.

³⁴ Idem, p.52.

Conforme afirma Hurtado³⁵, o propósito do escritor parece ser o de nos relembrar um princípio elementar da literatura em geral, mas frequentemente esquecido: as fabulações do escritor procuram representar o mundo do leitor. É ao que se refere Lobo Antunes em *Receita para me lerem*, a arte poética do autor:

Reparem como as figuras que povoam o que digo não são descritas e quase não possuem relevo: é que se trata de vocês mesmos. Disse em tempos que o livro ideal seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: reflectem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois somos. Tento que cada um seja ambos e regressemos desses espelhos como quem regressa da caverna do que era. É a única salvação que conheço e, ainda conhecesse outras, a única que me interessa.³⁶

Considerando-se tal declaração, a distância entre o personagem-autor Lobo Antunes e o autor empírico António Lobo Antunes se reduz. No entanto, não podemos deixar de considerar que a segunda dessas entidades não é apenas o homem que utiliza seu passado para compor ficções, mas, ainda conforme assegura Hurtado, o homem que sonha através da literatura, o sujeito que é capaz de inventar um universo no qual o leitor se reconhece apoiando-se na memória.

O envolvimento do leitor de Lobo Antunes, no entanto, ultrapassa sua identificação com as personagens. O próprio ato de leitura é a real função dinâmica para a qual o texto direciona a atenção de seu leitor. O ato de leitura torna-se criativo, interpretativo, página a página, o leitor é forçado a criar o sentido do texto, reformando e reordenando unidades, conforme avança na leitura. Isso envolve o leitor, retirando-o da posição de conforto e passividade que há muito a tradição lhe consagrou. Assim, a leitura deixa de ser uma experiência prazerosa, harmoniosa, controlada, tornando-se uma experiência de ruptura, de desafio.

Aliados à fragmentação causada pelo entrecruzar e pela colagem de tempos e de vozes, os comentários e reflexões sobre a escrita, ou melhor, sobre o modo como se vai escrevendo, permitem a entrada do leitor nos bastidores da ficção, sendo este guiado por um universo onde, até então, lhe era praticamente

³⁵ HURTADO, F. C. O Leitor da Memória: papel do leitor em “O Manual dos Inquisidores”. In: CABRAL, E. et all. (orgs.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora. Lisboa: D.Quixote, 2003.

³⁶ ANTUNES, 2011, p.52.

vedada a entrada. Ao mesmo tempo, jogando-se estes diversos dados sobre as folhas, o que em última instância se consegue é uma maior intervenção das capacidades interpretativas e interventivas do leitor que, tendo a sua leitura perturbada, vê desmistificada a ideia de que nos “nos livros tudo parece correntio, espontâneo, quase necessário, não porque efectivamente o fosse, mas porque qualquer escrita, boa ou má, sempre acaba por apresentar-se como uma cristalização predeterminada, ainda que não se saiba como nem quando nem porquê nem por quem”³⁷.

Desta forma, se antes o papel do leitor parecia ser subalternizado, uma vez que era mantido à distância do interior da esfera da criação, assistimos agora à convocação do leitor para a tessitura narrativa e, conseqüentemente, para a decifração conjunta do universo diegético, seja através de interpelações diretas, seja mais indiretamente, pelo recurso a outros artifícios, através dos quais se chama a sua atenção.

Na obra em estudo, de forma explícita, o leitor é convidado a completar as lacunas, não apenas temáticas, mas também gráficas do texto. Inúmeros são os excertos que poderíamos aqui citar a fim de demonstrarmos como algumas palavras não chegam a ser apresentadas integralmente, cabendo ao leitor o papel de completar o espaço lacunar deixado pelo autor, processo esse que revela uma metonímia do que é feito em nível macro ao longo de toda a narrativa. Aliás, a recorrência aos recursos tipográficos e a manipulação do espaço em branco constituem também uma forma de atentar-nos para o carácter de artefato do texto.

não queria que o médico ou minha mãe dessem conta do choro, lágrimas que se acrescentavam às lágrimas deformando as *roseí*, deformando-os a eles (...)

passos corredor fora a darem nexu aos objetos tornando-os úteis, *boni*, tornando-os úteis chega (...) ³⁸

Como um músico decifrando o código simbólico de uma notação musical, o leitor está, nesse romance, assim como nos demais romances do autor, envolvido

³⁷ SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989. p.130.

³⁸ ANTUNES, 2009, p.63 e 79, respectivamente. (grifos nossos)

em um processo criativo, interpretativo, o qual vai sendo aprendido na medida em que se processa a leitura. Em textos explicitamente narcisistas, como é o caso de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, tal ensinamento é feito, inicialmente, pela ruptura e descontinuidade evidenciáveis na narrativa, o que, indubitavelmente, perturba e, conseqüentemente, afasta o leitor de seus confortáveis hábitos de leitura. O constante deslocamento temporal, as inúmeras vozes que se entrecruzam, a ausência de um nexos lógico entre as cenas narradas, as quais são apresentadas obedecendo-se apenas ao ritmo da memória, contribuem para a construção de uma narrativa fragmentada, cujos cacos discursivos precisam ser constantemente atualizados e organizados pelo leitor. Frequentemente, esse leitor sente a necessidade de revisar seu entendimento acerca daquilo que lê, tão frequentemente que chega a questionar a sua possibilidade de entendimento, o qual de fato parece se efetuar somente ao final da leitura.

Ao se propor enquanto representação da escrita em processo, uma vez que somos conduzidos a acreditar que a obra está sendo escrita ao mesmo tempo em que lemos os “testemunhos” das diferentes vozes, anotados e trabalhados literariamente pelo “o que escreve”, esta obra de Lobo Antunes também incorpora a representação do próprio processo de experiência de leitura. Exemplo disso é quando a narrativa se mostra interrompida para ser reelaborada e reescrita: insere-se nesse momento a representação da própria leitura sendo processada por aquele que a constrói; é como se aquele que escreve só conseguisse continuar o processo porque rele aquilo que escreve e, na sequência, corrige o que está sendo escrito.

(não me sinto da família, sinto-me uma excrescência, um intruso)
que seu filho senhor, desejei tanto ser filho não da minha mãe e do meu
pai mas da Mercília somente, a minha irmã Beatriz
- Odeias a Mercília
e tem razão, odeio-a por não pegar em mim, larga a compota, abraça-me,
vou destruir esta página onde escrevi o que não confesso a ninguém,
tens razão Beatriz, odeio-a (...) ³⁹

³⁹ ANTUNES, 2009, p.96. (grifo nosso)

Estou sentada não no carro com o meu marido, sozinha num dos degraus que conduzem à praia do estacionamento frente ao mar, a ver as luzes dos barcos. *Não ficou bem, recomeça.* Estou sentada não no carro com o meu marido, sozinha num dos degraus que conduzem à praia do estacionamento frente ao mar, sem ver as luzes dos barcos. *Outra vez, corrigindo a partir de frente ao mar.* Estou sentada não no carro com o meu marido, sozinha num dos degraus que conduzem à praia do estacionamento frente ao mar, mais a ouvir que olhando e não são as ondas que oiço, é o que mora no interior das ondas e as vozes que me acompanham desde a infância, da minha mãe, dos meus irmãos, minhas, algumas quase inaudíveis de tão antigas (...)⁴⁰

Se no primeiro excerto, deparamo-nos com a personagem João que, possivelmente, ao reler seu relato sente o desejo de rasgá-lo por nele haver sentimentos que não almeja confessar, como se destruir o papel fosse capaz de destruir os próprios sentimentos que nutre; no segundo, Beatriz, no desejo de ter seu relato mais bem elaborado, sugere, por várias vezes, a sua reescrita. Interessante é observar que não apenas as personagens leem o texto que está a ser escrito; o autor-personagem Lobo Antunes também os relê, ainda que, em alguns momentos, sinta-se aborrecido com a leitura, ou mesmo desejoso de interromper o relato:

e se o António Lobo Antunes batesse isto no computador carregava em teclas ao acaso, não importando quais, até ao fim da página, letras, números, vírgulas, traços, cruces, *com vontade de encostar por seu turno a cara a mim, tapar os ouvidos, não continuar o livro e permanecer de ouvidos tapados não dando pela chuva nem pelo meu pai de regresso à vila comigo.*
(como esta casa é triste às três horas da tarde)
com cinco ou seis anos
(cinco anos e oito meses)
a trotar ao seu lado, o fontanário, o largo, o palacete do comendador Cardoso sem janelas
(a sobrinha do comendador Cardoso num asilo a morder-se e a gritar)
o António Lobo Antunes esperando que as cheias do Tejo cobrissem a todos, sem ânimo de ler estas frases, o menino Francisco ultrapassou-me no corredor⁴¹

Conduzido, em alguns momentos, pelas próprias personagens, o autor-personagem é aconselhado a não se preocupar excessivamente com a forma de seu texto: “este livro é o teu testamento António Lobo Antunes, não embelezas,

⁴⁰ ANTUNES, 2009, p.331. (grifos nossos)

⁴¹ Idem, p.148-149. (grifos nossos)

não inventes, o teu último livro, o que amarelece por aí quando não existires⁴²”. Além de nos atentar para a preocupação formal facilmente visível nos romances do autor, a personagem adverte-nos, ainda, para a perpetuação do autor graças às suas obras. Em outros momentos da narrativa, no entanto, é o autor quem pede conselhos às personagens acerca de como redigir seu texto:

- Não estás a exagerar?
e não estou a exagerar, o que custa
- Filho
o António Lobo Antunes
- *Escrevo assim?*
e eu
- Escreva
porque se escrever assim não preciso do parque, dou com os cavalos
que fazem sombra no mar e o meu pai com eles, ninguém morre pois
não, estamos vivos, estou vivo⁴³

As personagens assumem, por vezes, a própria escrita, questionando a palavra a ser utilizada no relato: “(...) compri, ia escrever compridos, não é a palavra que me agrada mas fica compridos, os autênticos compridos⁴⁴”. No mesmo capítulo, em que a personagem afirma detestar sua escrita (“abomino o que escrevo⁴⁵”), implicitamente dialogando com António Lobo Antunes, que está a almoçar com as suas criações (“- Apetece-lhe almoçar com a gentinha que inventou?⁴⁶”), reclama que a escrita do capítulo deveria ser feita pelo personagem-autor: “um número a sério dado que o dezassete não há, era você quem devia escrever isto, faça sombra no mar⁴⁷”.

Em uma constante fusão de vozes, Ana e o personagem-autor, em um mesmo parágrafo, sem que haja qualquer nítida separação das vozes, a não ser o conteúdo apreendido por uma atenta leitura, discutem a narrativa, bem como a forma de escrevê-la. Enquanto o autor nega-se a enveredar por fáceis caminhos de elaboração da narrativa, a personagem, que também neste excerto o controla, incita-o a não se valer de artifícios rebuscados. Ao mesmo tempo, o autor conduz a personagem a “cumprir” o enredo que parece já ter para ela elaborado.

⁴² ANTUNES, 2009, p.109.

⁴³ Idem, p.123-124. (grifo nosso)

⁴⁴ Idem, p. 119.

⁴⁵ Idem, p.121.

⁴⁶ Idem, p.121.

⁴⁷ Idem, p.120.

(...) enganei-me na data que vos disse agora, em mil oitocentos e sessenta e cinco nasceu o botânico que estudava plantas à lupa separando-lhes as folhas, a esposa de saia até aos pés trazia-lhe bolachas, *não vou entrar por aí, seria fácil demais, não esmoreças, não divagues, não tentes escapar com artifícios vulgares, esta ordem não fui eu que escrevi, continua a caminhar até ao quarto* onde a tua mãe ajoelha, mesmo deitada ajoelha, mesmo sem força ajoelha e sem ouvir obedece, todos os mortos obedecem, se procuram resistir tiramos o fato deles do armário⁴⁸

Reconhecedora de sua condição de apenas uma voz, a personagem Ana revela o próprio processo de construção do tempo no romance, descortinando a artificialidade do conteúdo da escritura: “que estranho o tempo num livro, marcha depressa, acalma-se, torna ao passado, estagna, visto que eu uma marioneta transportam-me para trás e para a frente, desarticulam-me, alteram-me, soltem-me a meio do página e peguem-me de novo”⁴⁹. Além disso, revela sua impotência diante daquele que escreve. Ana e as demais personagens parecem cientes de sua submissão ao seu criador:

- Cala-te
e não me calo Beatriz, não depende de mim, se dependesse encantada, que prazer tiro eu disto, *é o que escreve quem manda e ordenou-me que falasse como ordenou aos outros mesmo à Rita e ao pai e ordenará à mãe e ao que prendemos na quinta*, o Francisco primeiro a dar o tom a odiar-nos e no entanto há momentos em que não ódio, outra coisa, somos sempre outra coisa e por baixo da outra coisa outras coisas ocultas, que outras coisas são as minhas ensinem-me⁵⁰

Essa impotência é, no entanto, questionada. Ana, em dado momento, afirma que ela é quem está a compor a obra, apontando-nos, sutilmente, duas importantes questões da crítica literária: o que é a escritura e a relação entre forma e conteúdo da obra:

(...) *não é o que escreve o livro, sou eu que narro isto, o do livro a juntar palavras e o que significam palavras, convencido que a voz se desloca sozinha* e não desloca, o primo Fernando não do lado Marques, do outro, com narizes redondos, a Mercília entregava-me o dinheiro que meu pai

⁴⁸ ANTUNES, 2009, p.236. (grifo nosso)

⁴⁹ Idem, p.227.

⁵⁰ Idem, p.227-228. (grifo nosso)

lhe dava embrulhado num lenço e o que vendia a droga a separar as moedas⁵¹

Incapaz de contestar o que deseja ser escrito pelo autor-personagem, Ana rende-se e aceita narrar o que lhe é “imposto” por Lobo Antunes:

e aceito, como esta casa é triste às três horas da tarde e nem um lamento da minha parte, a falta do meu pai que não sinto, o que digo nesta página sobre o meu pai é mentira, enfim, quase tudo, enfim algumas mentiras pronto, que domingo de Páscoa eu que detesto domingos, um túnel compridíssimo dentro do qual nós
- E agora?
e que maçada ter de escrever este livro, dava de boa vontade o meu lugar a outro, falem por mim, tomem, enquanto procuro aperceber-me do silêncio porque tanto ruído na minha cabeça, passos para onde e de quem e sobretudo o mecanismo da minha vida que não pára de andar e eu tão fraca (...)⁵²

O questionamento entre realidade e ficção também evidencia-se no próprio relato. O autor empírico, Lobo Antunes, por meio da personagem Ana, que ao afirmar que o conteúdo da ficção é verdadeiro e, ao mesmo tempo, não o é, aponta-nos para o carácter metaficcional do relato, haja vista que o que narra é verossímil dentro da obra literária, mas, diferente do que a tradição realista nos conduziu a acreditar, não necessariamente aponta para um referencial externo:

não comia connosco, não lhe davam banho connosco, não morava connosco, sentíamo-lo no pomar conversando sozinho como eu estas palavras que adorava *não dizer e serei eu que as digo ou o que escreve a dizê-las por mim*
(centenas de mentiras que tem dito por mim, se me deixasse explicar e não deixa, contar as coisas direito, mostrar-lhe, o que vende o pó por exemplo
-Sou o teu dono
é verdade mas não é verdade, ponha
-Sou teu dono
de outra forma, que complicado exprimirmo-nos)⁵³

Assim, como já afirmara Oscar Wilde, “a revelação final é que Mentir, o enunciar de coisas belas e falsas, é o verdadeiro fim da Arte”⁵⁴, Lobo Antunes

⁵¹ ANTUNES, 2009, p.229. (grifo nosso)

⁵² Idem, p.173.

⁵³ Idem, p.286-287

⁵⁴ WILDE, Oscar. O declínio da mentira. In: *Intenções*. Quatro ensaios sobre estética. 3.ed. Lisboa: Cotovia, 2006, p.51.

aponta-nos a Literatura como uma mentira, mas, talvez, a melhor maneira de dizer uma verdade. Isso porque, se todos os textos literários criam um mundo ficcional, ou o que Linda Hutcheon prefere chamar de “heterocosmo”, apenas a metaficção joga com a construção e a desconstrução do mundo criado. Segundo Patricia Waugh, a metaficção também serve de metáfora para o mundo real:

Metafictional deconstruction [...] has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems (...). In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’⁵⁵.

Se por vários momentos a narrativa parece ser construída a medida em que as personagens relatam suas angústias, dores, culpas, experiências; em outros, as personagens afirmam que funcionam apenas como fantoches, marionetes que representam, que cumprem um papel previamente já elaborado pelo seu autor:

(...) reparou nos talheres de prata que faltam e nos anéis que levaram sumiço, a certeza que as palavras impressas no papel e só escrevo por cima, quem me deu esta prosa, sem mencionar os crucifixos do oratório entregues no baldio e o que vendia a droga a riscá-los com um prego⁵⁶.

A forma de construção do romance, um caleidoscópio formado por múltiplos e diferentes pontos de vista de uma mesma situação, também é denunciada por Ana: “este é um romance de espectros, quem o escreve por mim, os rapazes no parque junto ao restaurante fechado sem o meu irmão João⁵⁷”. A ausência de nexos lógicos entre as frases que compõem o relato é justificada por Mercília: “a exhibir-lhe as nódoas da roupa, não consigo contar as coisas por ordem dado que as misturo em mim, ao atravessarem certas zonas da minha cabeça perco-as e ao

⁵⁵ WAUGH, 1993, p.18. “A desconstrução metafictional (...) oferece também modelos precisos para o entendimento da experiência contemporânea de mundo como uma construção, um artifício, uma teia de sistemas semióticos interdependentes (...). Ao mostrar-nos como a ficção cria seus mundos imaginários, a metaficção ajuda-nos a entender como a realidade que vivemos no dia-a-dia é similarmente construída, similarmente ‘escrita’.” (tradução nossa)

⁵⁶ ANTUNES, 2009, p.92.

⁵⁷ Idem, p.115.

recuperá-las alteram-se, devo ter envelhecido e partes minhas defuntas que a vida gastou”⁵⁸.

Em oposição às personagens da obra *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, que, abandonadas por seu autor, anseiam por alguém que lhes possa devolver a existência por meio da encenação de suas vidas, as personagens de Lobo Antunes desejam libertar-se de seu criador. É o que revela Francisco, personagem que conhece, inclusive, a opinião de seu autor no tocante à sua índole:

Tomara que fossem seis horas e eu liberto do que escreve o livro atrás de nós a cheirar, qualquer criatura séria que dê ao trabalho de uma vista de olhos no que fez até hoje compreende logo as invenções, as mentiras

(...)

continua, eu na opinião do que escreve desonesto, egoísta quando a minha intenção era trazer dignidade à família que por mal dos meus pecados me calhou na riga, o que eu não dava para ter nascido de gente que me orgulhasse⁵⁹

Disputando com a personagem-autor a responsabilidade pela criação da narrativa, haja vista afirmar que uma das personagens presentes no relato é de sua autoria (“a senhora que ri é minha, não dele, não leve o que me pertence que já levou quase tudo”⁶⁰), Ana afirma que Lobo Antunes, assim como fez com outras criações suas, também a abandonará ao final do relato:

e depois da última página, no caso de ser uma marioneta, deixarei de existir, o que sobrar de mim durará algum tempo até me esquecer como esqueceu aos outros ou os mandou embora, já não são úteis, *ala* e não fico nem um minuto num lugar que não é meu⁶¹.

É interessante observar que tal excerto faz alusão ao próprio autor empírico, uma vez que “ala” refere-se às iniciais de seu nome. No entanto, há também, indiretamente, a referência aos próprios leitores da obra que, finalizada a

⁵⁸ ANTUNES, 2009, p.140.

⁵⁹ Idem, p.211.

⁶⁰ Idem, p.225.

⁶¹ Id. (grifo nosso)

leitura, assim como o autor, também “abandonam” as personagens do romance lido.

A fim de denunciar a construção do próprio texto, a personagem Ana relata a própria construção do espaço e mesmo da caracterização física das personagens que é feita pelo personagem-autor: “aumentou o corredor, pôs o quarto da minha mãe ao fundo no sítio que meu irmão João ocupava para que eu pudesse sair sem que notassem, deu duas bengalas à Mercília em lugar da única que tinha carregando-lhe na doença e na idade⁶²”. Ao referir-se à questão das descrições, Ana atenta-nos, mais uma vez, para o caráter metaficcional do romance, alertando-nos de que as descrições nele presentes não consistem em fazer o leitor aceitar a cena como real, mas na aceitação de sua realidade como uma sentença em um livro. Ao denunciar a caracterização das personagens e do espaço como meras construções, que são facilmente reformuladas, constrói-se não mais uma ilusão do objeto, mas um lembrete da presença da linguagem.

Esta leitura, já não mais fácil, não mais confortável, que força o leitor a controlar, a organizar, a interpretar, é também um dos traços da metaficção:

What has always been a truism of fiction, though rarely made conscious, is brought to the fore in modern texts: the making of fictive worlds and the constructive, creative functioning of language itself are now self-consciously shared by author and reader. The latter is no longer asked merely to recognize that fictional objects are “like life”; he is asked to participate in the creation of worlds and of meaning through language. He cannot avoid this call to action for he is caught in that paradoxal position of being forced by the text to acknowledge the fictionality of the world he too is creating, yet his very participation involves him intellectually, creatively, and perhaps even affectively in a human act that is very real, that is, in fact, a kind of metaphor of his daily efforts to “make sense” of experience.

(...) In overtly narcissistic texts, the emphasis is upon bringing both this liberty and this duty to the reader’s attention. In the covert form, however, it is assumed that he knows his duty and will respond accordingly. The stress alters subtly from the teaching of the thematized reader to the actualized act of reading in progress.⁶³

⁶² ANTUNES, 2009, p.225.

⁶³ O que sempre foi um clichê da ficção, apesar de raramente tornado consciente, torna-se importante nos textos modernos: a criação de mundos fictícios e o funcionamento construtivo e criativo da própria linguagem são agora autoconscientemente compartilhados pelo autor e leitor. O último não é meramente solicitado a reconhecer que os objetos ficcionais são “reais”, ele é convidado a participar na criação de mundos e de significado por meio da linguagem. Ele não pode evitar essa chamada para a ação porque ele é pego naquela posição paradoxal de ser forçado pelo texto a reconhecer a ficcionalidade do mundo que ele também está

O que Lobo Antunes parece oferecer ao seu leitor é o espelhamento do processo ‘real’ no qual ele está engajado ao colocar a caneta no papel – o processo de trazer para a vida os mundos fictícios de sua imaginação ‘na’ e ‘através’ da linguagem. Diante desse espelhamento, o leitor é envolvido em uma situação análoga, embora em ordem oposta, haja vista ter de partir daquelas mesmas palavras rumo aos mundos da imaginação.

Conforme afirma o próprio Lobo Antunes em entrevista, ao referir-se à leitura de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*:

Se o leitor fizer surf por cima das páginas, vai conseguir lê-lo com mais ou menos dificuldade, mas sem nunca saber o que vai lá dentro. É preciso estar devidamente preparado e atento, porque se o leitor considerar que é como ler um qualquer livro vai, citando uma frase do romance, folheando o ar com a boca sem encontrar a página em que se respira.⁶⁴

Diante de um texto cuja leitura afigura-se como bastante árdua, como explicar quem são os leitores de Lobo Antunes? A cada livro seu, reencontramos nos com um inverso (insuportavelmente) desfigurado, recorrentemente “estruturado” pelas mesmas forças: polifonia, fratura, delírio, caos, dissecação de figuras e ambientes fantasmagóricos, obstinação de memórias labirínticas, descida aos infernos de um cotidiano sempre transfigurado. Sabemos que instalado na era do prazer, o leitor de hoje parece exigir do seu escritor a oferta do prazer do texto, da escrita, da leitura, palavras de ordem de uma cena literária dominada agora pelo princípio de uma fruição erótico-estética, em que a escrita do corpo intencionalmente se confunde com o corpo da escrita, numa ambígua e perturbadora cumplicidade. Como falar então do prazer do texto em Lobo Antunes, que intencionalmente profana esta lei sagrada da sedução? Na relação que

criando, porém, toda a sua participação o envolve intelectualmente, criativamente, e talvez mesmo afetivamente em um ato humano que é real, isto é, que é, na verdade, um tipo de metáfora de seus esforços rotineiros para “dar sentido” à experiência. / (...) Nos textos narcisicamente explícitos, a ênfase é colocada no atrair a atenção do leitor tanto para a liberdade quanto para o dever. Na forma implícita, entretanto, assume-se que ele conhece seu dever e irá responder de acordo com ele. A tensão desloca-se do ensino do leitor transformado em tema para a atualização do próprio ato de leitura em progresso. (tradução nossa) Cf. HUTCHEON, 1984, p.30.

⁶⁴ ANTUNES, A. Disponível em: http://www.citador.pt/biblio.php?op=21&book_id=2128.

estabelece com o seu leitor, não é a cedência à facilidade que impera. Não buscamos nos seus livros serenidade e apaziguamento, nem ação, aventura ou divertimento. Não lemos Lobo Antunes em estado de repouso, mas de vigilância. Não o recebemos em sossego, tranquilamente, mas de forma enervada e tensa.

Como explicar então o sucesso de uma obra tão pouco convencional, como a de Lobo Antunes? Parece haver aqui um paradoxo: os romances de Lobo Antunes fascina porque incomodam (e inversamente). Nesta poética de ambivalência, a regra do jogo agora é outra, a do prazer, não abolido, mas contrariado, ou, por outras palavras, a do desprazer.⁶⁵ Desprazer este que pode ser lido como sinónimo de inquietação, nascida de nossa inevitável implicação neste universo imaginário que ajudamos a construir.

Mas o que é a literatura senão essa inquietação sem nome, esse desassossego que nos balança entre a repulsa e a excitação, que causa em nós a qualidade de um olhar que se detém no pormenor e capta das coisas o instante que as imortaliza, a força visionária que desmonta e recompõe, tornando visível o infinitamente insignificante? O que é a literatura senão o sabor que as palavras têm o gosto (muitas vezes amargo) que deixam na boca de quem, como nós, nelas morde?

Lobo Antunes, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, revela-se, como pudemos constatar, um autor de autores. Afinal, estamos diante de personagens que tomam vida e, ao longo das páginas, cada uma, com seus próprios interesses e contradições, conta-nos a sua versão da história, percurso esse do narrar que é deixado visível a nós, leitores, que observarmos as linhas que entretecem os fios da narrativa. Resta-nos, entretanto, compreender o efeito de sentido gerado pelo redimensionamento dos papéis atribuídos ao autor e ao leitor.

⁶⁵ Cristina Robalo Cordeiro analisa a questão do leitor na obra de António Lobo Antunes. Para evidenciar o alcance e a função desta instância, propõe-se a enunciar a relação que tal instância estabelece com os textos ficcionais do romancista em três momentos e segundo três figuras ou procedimentos retóricos: a antilogia, o oxímoro e a tensão. Cf. CORDEIRO, Cristina Robalo. Procura-se leitor! In: CABRAL, E. et all. (org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Lisboa: D.Quixote, 2002, p.1124-131.

A fim de refletirmos a respeito de tal estratégia, podemos recorrer ao bastante conhecido e discutido artigo de Roland Barthes, *A morte do autor*⁶⁶. Nele, o autor defende a tese de que “a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”⁶⁷. Em outras palavras, Barthes assegura que a escrita custa a morte do autor.

O lugar deixado pelo autor seria, então, preenchido pela linguagem: “(...) é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia (...) atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, ‘performa’, e não ‘eu’”.⁶⁸

Ora, é justamente a materialização desse processo a que assistimos em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*. Fruto da visão de “vários autores”, haja vista que as diferentes vozes surgem para contar/escrever suas próprias histórias, somos convidados a nos afastar da tradicional concepção de que o autor, por meio da obra, está a nos entregar sua confiança. Conferindo papel de destaque à linguagem, seja isto em termos microestruturais – haja vista o elaborado cuidado formal com a sua prosa – , seja em termos macroestruturais – uma vez que ao recorrer ao uso das estratégias metaficcionais denuncia explicitamente o caráter de construção discursiva de suas narrativas, Lobo Antunes parece “desaparecer” em seus livros, fato esse que parece mesmo almejar: “O importante é que o livro se faça sozinho, que tenha existência própria e que valha por si mesmo, e não que alguém o tenha feito”.⁶⁹

Aqui, uma possível contradição poderia ser apontada. Como desejaria Lobo Antunes “desaparecer” de seus romances se opta por inserir uma personagem-autora com o seu próprio nome? Não estaria ele, assim, reafirmando seu papel tradicional de autor? A resposta é, certamente, não. Inicialmente, não podemos esquecer que estamos, ao tratarmos da obra desse autor, diante de romances que

⁶⁶ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeiras. São Paulo: Brasiliense, 1988.

⁶⁷ BARTHES, 1988, p.67.

⁶⁸ Idem, p.68.

⁶⁹ BLANCO, María Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: D.Quixote, 2002. p.29.

buscam, justamente, a subversão da tradição. Assim, ironicamente, Lobo Antunes parece conferir à personagem-autora seu próprio nome como forma de ainda mais enfatizar seu distanciamento da obra. Denunciando, a todo momento, o processo de construção da narrativa, o autor estaria a apontar-nos, por meio da personagem-autora de mesmo nome, o fato de que aquilo que a tradição convencionou denominar autor, não é senão uma construção discursiva. Uma personagem que, assim como as demais do romance, nasce ao mesmo tempo em que seu texto. Afirmção essa que pode ser reforçada se considerarmos que as personagens, que também são autoras, vale ressaltar, incluindo aí a personagem António Lobo Antunes, não apresentam caracterização físicas, ou seja, são apenas vozes. São apenas seres construídos de palavras, como afirma Ana, uma das personagens do romance. Atentando o leitor para o fato de que não podemos considerar a personagem como um ser “real”, e incluindo-se como uma dessas personagens, Lobo Antunes reafirma-nos a ideia de que o autor é também uma personagem, uma construção discursiva construída *no* e *pelo* texto.

O texto, aliás, assumindo papel de destaque, ao não estar submetido a um sentido único (que seria a “mensagem” do autor), revela-se como um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura”⁷⁰. Capazes apenas de “misturar as escritas, de as contrariar umas às outras”, as personagens de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, revelam, enquanto personagens-autoras, apenas o imitar de um gesto anterior. Constroem e são construídas pelos seus textos, nos quais retomam, repetem a escrita umas das outras. Em nível macro, podemos dizer que o processo também se materializa, uma vez que Lobo Antunes, conforme procuramos demonstrar no primeiro capítulo deste estudo, vale-se constantemente do recurso da intra e intertextualidade. Ou seja, não mais detentor de paixões, humores, sentimentos, impressões, o escritor (assim o denomina Barthes) constitui uma espécie de dicionário, no qual vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem.

⁷⁰ BARTHES, 1988, p.68-69.

Não mais possuidor de um único sentido a ser “decifrado”, o texto de Lobo Antunes abre-se a diferentes interpretações, interpretações essas que ficam a cargo do leitor que, de acordo com Barthes, revela-se o ser total da escrita:

(...) o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito.⁷¹

Ainda que a afirmação de Barthes seja discutível, afinal, parece sugerir a substituição de uma instância centralizadora— o autor —, por outra — o leitor —, é indiscutível a importância assumida pelo leitor no romance contemporâneo, que deixa, definitivamente, o papel de um ser distante, subalterno na obra. O que nos interessa, sobretudo, é que esse “novo” papel assumido pelo leitor, esse convite que lhe é feito a assumir-se como sujeito, mais do que exigido pela obra de Lobo Antunes, é nela materializado. Ao mesmo tempo autoras e leitoras, visto que as personagens constroem suas histórias sem deixarem, no entanto, de ler o ponto de vista das outras personagens, a partir do qual constituem seu relato, Lobo Antunes performatiza, na obra em estudo, esse papel a que está submetido o leitor: o de centro convergente do texto, responsável pela coleta e organização dos fragmentos discursivos, a fim de que sentidos possam ser gerados. Parece válido, ainda, observar que a personagem-autora também participa do processo como leitora, havendo, portanto, um intercâmbio constante de papéis e o apontar para a não rigidez das funções assumidas pelos sujeitos do discurso.

A partir dessas considerações, podemos estabelecer uma analogia com a corrida de touros, em cujas etapas se baseia a estruturação da narrativa de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, dividida em sete partes: Antes da corrida, Tércio de Capotes, Tércio de Varas, Tércio de Bandarilhas, a Faena, a Sorte Suprema e Depois da Corrida. Mais do que a figura do touro e sua simbologia, presente em outras narrativas do autor, interessa-nos, aqui, considerar o próprio processo da tourada que, de forma bastante geral e até mesmo

⁷¹ BARTHES, 1988, p. 69.

simplista, consiste em ludibriar o touro, manipulá-lo e conduzi-lo à sua morte. Tal processo parece semelhante ao processo da narrativa tradicional: o autor, enquanto toureiro, “manipula” as suas personagens a seu bel prazer e, também a nós leitores que, no sentido metafórico, somos todos conduzidos à morte ao final da leitura, seja em virtude do abandono – no que concerne às personagens – , seja em finalizar a leitura e, conseqüentemente, apreendermos uma mensagem transmitida pelo “superior” autor (ou seja, o fim do processo comunicativo).

Ora, não é isto, entretanto, que encontraremos na narrativa da obra em estudo. Se a personagem-autora pode, a princípio, apresentar-se como toureiro, e as demais personagens (e nós, leitores, pois com elas nos identificamos) o touro, observamos que, durante a narrativa, não é apenas o toureiro quem controla o touro. Em inúmeros momentos, as personagens controlam e atropelam a personagem-autor. O final é, então, surpreendente. Ocorre a morte da mãe de Ana, Beatriz, Rita, João e Francisco, a qual é aguardada durante toda a narrativa, mas sobrevivem as demais personagens. No último parágrafo do romance, Beatriz, em frente ao mar, revela-nos o destino de cada uma delas, menos o da personagem-autor António Lobo Antunes:

(...) não disse nada quando o meu irmão Francisco nos despediu, não li as promissórias, não me debrucei para as dívidas, não me ralei com a quinta, alegrou-me que os cavalos cessassem de fazer sombra no mar e foi tudo, não dou atenção ao meu filho a encaixar metades de brinquedo na alcatifa, a Mercília na camioneta da carreira, a minha irmã Ana no baldio, o meu irmão João no parque, eu sentada não no carro com o meu marido, sozinha num dos degraus que conduzem à praia não a ver as luzes dos barcos nem sem ver as luzes dos barcos, a ouvir e não são as ondas que oiço, é o silêncio no interior das ondas e as vozes que me acompanham desde sempre e mal as vozes se calarem levanto-me e regresso a casa. Quer dizer não sei se tenho casa mas é a casa que regresso.⁷²

Parece ser a morte do autor a que também assistimos. No entanto, uma morte que, talvez, deva ser lida como a morte na crença de um sujeito unificado , que tudo sabe, que tudo controla . A morte da crença em verdades únicas e absolutas, que não passam de mera falácia. Uma morte que surge como convite

⁷² ANTUNES, 2009, p.334.

ao renascimento do leitor como sujeito, um sujeito, ainda que fragmentado, mas consciente dessa condição. Um ser capaz de compreender a instabilidade que caracteriza o contexto em que está inserido e não ávido por respostas únicas e definitivas. Se como afirma Sábato: “Uma das grandes missões da literatura é despertar o homem que caminha em direção ao patíbulo”, Lobo Antunes parece cumprir eficazmente sua missão, apontando para a ilusão das linguagens assertivas e poderosas, que fingem poder dizer para mascarar e esconder do leitor sua impotência radical.

O mais que, em geral, recebemos da vida é um conhecimento dela que chega demasiado tarde. Por isso não existem nas minhas obras sentidos exclusivos nem conclusões definidas: são, somente, símbolos materiais de ilusões fantásticas, a racionalidade truncada que é a nossa. É preciso que se abandonem ao seu aparente desleixo, às suspensões, às longas elipses, ao assombrado vaivém de ondas que, a pouco e pouco, os levarão ao encontro da treva fatal, indispensável ao renascimento e à renovação do espírito. É necessário que a confiança nos valores comuns se dissolva página a página, que a nossa enganosa coesão interior vá perdendo gradualmente o sentido que não possui e todavia lhe dávamos, para que outra ordem nasça desse choque, pode ser que amargo, mas inevitável.⁷³

⁷³ ANTUNES, 2011, p.51-52.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Será que um livro esta acabado ou definitivamente inacabado?”

(António Lobo Antunes)

POSSÍVEIS (IN)CONCLUSÕES

O português António Lobo Antunes é um escritor inquieto – para ele, a perfeição está longe de ser alcançada, daí sua escrita estar sob constante experimentação, notadamente subversiva e radicalmente original.

A leitura do conjunto de sua obra coloca-nos diante de romances que trazem todas as marcas do romance que convive conosco neste nosso mundo de hoje, marcado pela instabilidade e pela imprevisibilidade, pela morte das ideologias e das ilusões apaziguadoras.

Como diz Benjamin, em seu ensaio sobre *O Narrador*, a respeito do romance e também a respeito do romance atual, uma das representações mais significativas da narrativa moderna, herdeiro/substituto, neste nosso tempo, da epopeia clássica e do mito ancestral:

O romancista segregou-se. O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar. Escrever um romance significa levar o incomensurável ao auge na representação da vida humana. Em meio à plenitude da vida e através da representação dessa plenitude, o romance dá notícia da profunda desorientação de quem vive.¹

Diante de um novo paradigma humano, diante do novo homem, a narrativa moderna desenreda-se, desfigura-se, desnarrativiza-se, entra em crise. Ao perder o fio do histórico, deixa de contar, liberta-se do tempo e do espaço cíclicos, dessacraliza-se e passa a exhibir diagramaticamente sua própria teia textual, ícone do microcosmo subjetivo pelo qual caminham erraticamente seus heróis labirínticos e problemáticos.

Assistimos, assim, a uma pulverização da voz dos narradores ancestrais, as quais são multiplicadas e convertidas em uma espécie de caixa de ecos que tecem o pulsar intermitente de múltiplos fragmentos, meras promessas de

¹ BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.201.

histórias sem começo, histórias que não se permitem contar. O herói, agora, torna-se o ponto de encontro dessas várias vozes que tecem um texto que exhibe o seu próprio processo, o seu próprio fazer-se.

Liberto da voz única de um narrador que tem uma história a contar; de um herói que tem uma meta a atingir; das amarras do tempo e do espaço; a narrativa contemporânea assume a errância de seu herói abismal, de seu narrador sem história, e mergulha no texto, na exibição de sua práxis escritural enquanto processo e ação.

É essa narrativa, anti-romanesca, que é produzida por Lobo Antunes, autor cuja obra, conforme pudemos verificar neste estudo, apresenta-se marcada pela recorrência às estratégias metaficcionais. Inserido em uma sociedade em que se instalou a tradição da ruptura e que não se satisfaz com as convenções literárias vigentes, resta uma obra ficcional que é também uma reflexão crítica sobre a ficção – a metaficção. Ao voltar-se para seus próprios processos, o autor repensa o heterocosmo literário, analisa suas implicações com o mundo fora dele e cria uma obra que é, ao mesmo tempo, prática e teoria. É válido salientar que compreendemos, aqui, a metaficção conforme descrita por Hutcheon e Waugh, ou seja, um tipo de ficção que promove uma separação entre a linguagem e a realidade – uma ficção que explora a ideia de que a linguagem não representa ou “diz” a realidade, mas antes a inventa ou reinventa.

Conforme pudemos analisar, as estratégias metaficcionais empregadas pelo autor variam ao longo de sua produção romanesca. Nas obras iniciais, assistimos a uma convocação da literatura, o que é feito, principalmente, por meio do constante emprego da metalinguagem, bem como da recorrência à inter e intratextualidade. Em obras como *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas*, *Conhecimento do Inferno*, somos advertidos não apenas da importância assumida pela linguagem na construção do romance, mas também do fato de que outros textos – não só provenientes da literatura, mas também de outras formas de arte, assim com da cultura de massa ou do ambiente sócio-cultural português – estão, implicitamente, a construir o texto que estamos a ler. Estamos, pois, diante de um mosaico, formado de diferentes peças, recolhidas das mais diversas esferas

culturais, prontas a serem organizadas pelo leitor, a fim de que a imagem do mosaico possa, ao final, ser reconhecida.

Tal convocação da literatura parece intensificar-se, no sentido de tornar-se mais explícita, em obras posteriores, como é o caso de *A ordem natural das coisas*, *O Manual dos Inquisidores*, culminando com *Não entres tão depressa nessa noite escura*, obra em que os elementos do fazer literário, tais como enredo, personagem, foco narrativo, não são apenas colocados em xeque por meio da (des)construção do romance, como também tornam-se matéria-prima do fazer literário. Apresentando as linhas com que tece a trama textual, Lobo Antunes revela-nos, em momentos explícita e, em outros, implicitamente, uma narrativa que aponta para si própria, para seu processo de construção, de *poiesis*.

A utilização de tais estratégias estende-se, ainda, à construção dos últimos romances do autor, dentre eles, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, obra em que o autor surge como uma personagem-autora, em meio a outras personagens-narradoras, questionando a concepção de autor e, consequentemente, exigindo um novo papel a ser desempenhado pelo leitor.

A análise empreendida da obra antuniana mostra-nos, entretanto, que apenas a identificação do emprego de tais estratégias metaficcionais não basta para a compreensão de uma obra tão complexa. Afinal, não é puerilmente que o autor faz uso dessas estratégias. Por meio delas, Lobo Antunes convida-nos a repensar algumas questões fundamentais da crítica literária. O conceito de Literatura e Tradição, a questão dos tradicionais gêneros literários, assim como a concepção de autor e o papel do leitor são, ainda que implicitamente, discutidos por meio da narrativa, evidenciando-nos que o texto metaficcional pode englobar também perspectivas críticas dentro do próprio processo ficcional.

Parece válido observar, entretanto, que a escolha por uma quebra da linearidade, por uma linguagem fragmentada, por uma personagem que deixa de ter uma configuração acabada, ou outras escolhas a partir das quais se constrói a narrativa, não é meramente opcional. A arte não se reduz a um ludismo sem finalidade, não se trata apenas de um trabalho genialmente planejado, ou de um

jogo jogado por técnicos hábeis. A respeito disso, já nos alerta o próprio Lobo Antunes:

O importante é que o livro se faça sozinho, que tenha consciência própria e que valha por si mesmo, e não que alguém o tenha feito. Com Joyce, estamos sempre a sentir a sua habilidade, a sua perícia como escritor é-nos imposta e estamos todo o tempo a notar que é ele, o próprio Joyce, que está por detrás de tudo. Isso recorda-me quando falo com alguns franceses. Tenho sempre a impressão de que estão a dizer: “Olha como sou inteligente”. Não és tu que tens de ser inteligente; é o livro que tem de o ser.²

Ora, considerando que a obra de arte está vinculada a seu contexto, está relacionada com as respostas dadas pelo homem em diferentes momentos da história, é natural que a literatura contemporânea reflita a crise que hoje vivemos, crise esta presente não só em termos de temática, mas também no plano estrutural, já que a literatura não é apenas um conjunto de temas, mas, antes, uma linguagem que tem algo a dizer, segundo um modo distinto de dizer – um modo indisciplinador, inquietante.

Nesse sentido, parece válido tentarmos refletir acerca da presença da metaficção no contexto contemporâneo. Como já discutido, a metaficção não é um fenómeno literário novo, nem sequer esteticamente superior a outros procedimentos utilizados na construção do romance tradicional. Na verdade, a metaficção integra uma longa tradição do romance e é exatamente seu grau de consciência sobre a realidade literária que a faz diferente e digna de menção.

Marcado pela crença positivista no progresso, o século XIX acreditava que graças à ciência se estava chegando muito próximo da certeza final sobre a realidade. Parte substancial da ficção desse período emulava os procedimentos científicos na sua prática discursiva, a ponto de fingir que não fingia, isto é, de fingir que não fazia ficção, mas que apenas dizia “toda a verdade”. O denominado estilo burguês – assim podemos considerar o romantismo e o realismo – caracterizaria-se, portanto, pela denegação da ficção (mesmo quando faz ficção), graças à confiança do burguês em sua própria capacidade de descobrir e revelar a verdade.

² BLANCO, M.L. *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: D.Quixote, 2002, p.29.

Ora, apesar de continuarmos burgueses, nossa autoconfiança foi bastante enfraquecida. O século XX, conhecido como “centúria da incerteza”, foi marcado pelo retorno das dúvidas políticas e epistemológicas, em função de decepções históricas e impasses científicos. É emblemático do século XX, o conhecido “princípio da incerteza”, de Heisenberg, segundo o qual a observação de um fenômeno altera o próprio fenômeno, impedindo que se saiba ao certo como seria o fenômeno antes de ser descrito.

As significações do mundo já não são senão parciais, provisórias, mesmo contraditórias, e sempre contestadas. Assim, como poderia a obra de arte pretender ilustrar uma significação conhecida de antemão? Terá a realidade um sentido? O artista contemporâneo, embora desejoso de uma resposta afirmativa, sabe que não pode responder a essa questão. Já não acreditamos nas significações cristalizadas, preconcebidas, que davam ao homem a antiga ordem divina, e com ela a ordem racionalista do século XIX. Transferimos, agora, para o homem toda a nossa esperança: são as formas que ele cria que podem trazer significações ao mundo.

Esse se revela, portanto, como o espaço propício para a retomada da metaficção, ficção que, reagindo à denegação realista da ficção, não esconde que o é, obrigando o leitor a manter a consciência clara de estar lendo um relato ficcional e não um relato “verdadeiro” – forçando o leitor, portanto, a manter-se em suspenso, ou seja, em permanente estado de dúvida e incerteza.

A metaficção, e esse é o tipo de texto produzido por Lobo Antunes, evidencia que a obrigação da ficção não é a de dizer a verdade mas, sim, a de firmar uma verdade – diferença sutil mas significativa, haja vista que “dizer a verdade” supõe uma verdade exclusiva prévia à ação, ao passo que “firmar uma verdade” supõe uma verdade possível, verdade que se constrói no momento em que se expressa .

Uma ressalva importante, entretanto, necessita ser feita: a metaficção não ignora ou abandona as convenções do realismo. O combate ao realismo não supõe a construção de um texto antirrealista ou surrealista, que siga sem obstáculos os prazeres narcisistas da imaginação. O que o texto metaficcional faz

é reexaminar as convenções do realismo para descobrir, por meio de sua própria reflexão, um formato ficcional que seja relevante e compreensível para os leitores contemporâneos.

Podemos, aliás, compreender a metaficção, não como uma novidade, mas sim como uma retomada do conceito de mimesis que remonta a Aristóteles e que pressupõe a diegese. Conforme evidenciado no segundo capítulo deste estudo, o que a narrativa de Lobo Antunes questiona é uma noção cristalizada do conceito de realismo baseada em apenas um tipo de mimesis e que é a do realismo europeu do século XIX. Desta forma, o que ela põe em xeque é uma fase evolutiva do gênero ficcional que adquiriu foro de cânone para a crítica. Se no realismo tradicional havia a “mimesis de produto”, agora a ênfase é dada a “mimesis de processo”, segundo a distinção de Hutcheon³. Se na obra em que a base é a mimesis de processo o leitor é requisitado a identificar os “produtos” que estão sendo imitados – personagem, espaço, ações – e reconhecer sua similaridade com os da realidade empírica; no texto em que há a mimesis de processo, o ato de ler, como o de escrever, tem uma função criativa. Nele, a atividade do leitor não é apenas de reconhecimento de similaridade, mas sim de construção ou “concretização” do texto.

Assim, o leitor, cujo papel já havia sido dificultado pela complexidade do realismo psicológico ou subjetivo do modernismo, que obrigava a desvendar processos psíquicos e ordenar fluxos de consciência, é ainda mais requisitado. Agora lhe é exigida uma coautoria. Como um montador cinematográfico, o leitor realiza a junção das partes. Tal montagem, entretanto, não é tarefa simples de ser feita, uma vez que o leitor/montador não tem conhecimento a priori do “script” (o que, aliás, parece não existir) e, à medida que percorre a “narrativa”, vê possibilidades várias e permutáveis de “montagem”.

Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, os romances de Lobo Antunes, de acordo com a leitura empreendida, examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa e exploram a ficcionalidade do mundo exterior ao texto ficcional. O autor não tem, assim, a pretensão da verdade, pois

³ Cf. HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York, Methuen, 1984.

tem consciência de que apenas os discursos do mundo podem ser representados e não o mundo em si. Sabendo que nosso único acesso à realidade é linguístico, ele escreve seu romance utilizando as convenções literárias e, ao mesmo tempo, chamando a nossa atenção para a artificialidade delas. Lobo Antunes, desta forma, cria a ilusão ficcional e a desnuda sistematicamente, levando o leitor a compreender também como a realidade é criada. É importante observar, portanto, que o conceito de realidade não é destruído, mas problematizado. Como ainda somos burgueses e, portanto, ainda relativamente presos à concepção realista da verdade e do mundo como únicos, a metaficção dedica-se a desequilibrar esta nossa condição e as certezas dela derivadas.

Ao evidenciar como a ficção literária constrói seus mundos imaginários, a narrativa metaficcional de Lobo Antunes ajuda-nos a entender como a realidade em que vivemos é, de modo semelhante, construída e escrita. Mais do que isso, sua narrativa auxilia-nos a viver nesta realidade. Revelando a indeterminação e a referencialidade propositalmente incompleta da ficção, tais textos apontam para sua existência como mundo construído de palavras e, ao mesmo tempo, enfatizam que essa habilidade para manipular e construir mundos hipotéticos, alternativos ou ontologicamente distintos não se refere apenas à literatura, mas é também uma condição da existência social.

Por meio de uma narrativa que se exhibe enquanto processo e atenta-nos para a linguagem como matéria-prima daquilo que convencionamos denominar “realidade”, somos advertidos, ainda, acerca da falácia de nossa identidade.

Destituídas de traços individuais ou sociais que as caracterizem exteriormente, despojadas de marcas identitárias e definidas, sobretudo, por seus questionamentos interiores, as personagens de Lobo Antunes, como pudemos verificar em nossa análise, empenham-se na busca do seu auto-conhecimento, embora conheçam seu esfacelamento, mera falácia daquilo que diz ser sua identidade. As personagens antunianas constituem reflexos do homem e do mundo contemporâneos – um homem em estilhaços, um puzzle, sem unidade, fragmentado. Um ser em cacos, sem completude, que, assim como a narrativa, precisa ser reconstruído para que possamos tentar compreendê-lo.

As narrativas de Lobo Antunes, na verdade, revelam-se como caixas de ecos narrativos, que não se encaixam em momento algum. Narrativas que evocam e apontam para diversas promessas de histórias, que, no entanto, jamais se concretizam, oferecendo como resultado apenas um amontoado de retratos despedaçados. Retratos que apontam para um ser perdido em um mundo em que é o centro de convergência de estímulos, de diferentes impulsos, imposições, deveres, desejos, sonhos, sentimentos, sensações, lembranças, e que, atravessado por todas essas linhas de força, revela-se como um ser definitivamente descentrado, disperso, convulso e pulverizado.

A ausência de narrativa, uma vez que o temos é apenas uma promessa, aponta-nos para o fato de que talvez o homem seja isto, e que a vida seja também apenas isto: um complexo, um amontoado de cacos, indecidíveis e imprevisíveis, que nunca se atualizam de fato.

Um parágrafo feito de apenas uma palavra, frases que terminam sem ponto, parênteses que nunca se fecham discursos interpolados, tempos que se misturam, vozes narrativas que se escondem, ou se revelam nos “inter-ditos” e “entre-ditos” do texto, são marcas desse discurso que imita e que aponta persistentemente para a ausência de sentido do ser e da própria existência.

É este homem estimulado a olhar o mundo sem estabelecer nexos lógicos, é este indivíduo sem projeto, sem nenhuma força lógica a conduzi-lo, é este ser sem Deus, sem transcendência, solitário e órfão de ideologias e projetos, que Lobo Antunes retrata. Inserido em um mundo que já não tem sentido, o herói procura em vão, em meios aos fragmentos discursivos e temáticos que o (de)compõem, um sentido que, infelizmente, jamais se realiza. E o discurso torna-se, então, apenas errância. E essa linguagem dispersiva, caótica e sem rumo, talvez seja a única via para a eclosão de um possível sentido: o corpo fantasmático de um homem labiríntico e abissal.

A obra de Lobo Antunes revela-se, assim, como um amplo palco em que se desnuda de forma ao mesmo tempo trágica e irônica e a volubilidade de toda linguagem. Exemplo da desconfiança que a narrativa de hoje atribui à palavra e à

própria narratividade, a obra de Lobo Antunes parece apontar para um caminho sem saída: hoje já não se pode mais contar histórias. Diante de heróis perdidos nos espaços prismáticos e multiangulares de seus labirintos interiores, só cabe ao romancista, consciente do caráter ilusório e traiçoeiro de toda linguagem, exibir as reentrâncias de um espaço sem saída, por onde circulam heróis fantasmáticos, que se confundem com os movimentos de um texto caótico, empenhado em pôr a nu sua errância sem alvo ou meta.

Mais do que colocar em xeque nossa concepção de real, Lobo Antunes, por meio da elaboração de narrativas que desnudam o processo do narrar, evidencia e põe em xeque algumas das rígidas classificações da teoria literária. Construindo um texto autofágico, intervalar, oscilante – haja vista utilizar-se de uma escritura que se desenvolve em uma constante dialética entre o habitual (que tende ao desgaste limitador) e o inabitual (que tendo ao deslimite libertador) – que parece não se enquadrar completamente em nenhuma das categorias conhecidas, o autor desenvolve textos que, em termos jakobsonianos, materializa a mensagem, seja em nível macro ou microestrutural, refletindo o contexto labiríntico e também autofágico de nossa cultura, ao mesmo tempo em que aponta para a necessidade de novas posturas e caminhos críticos, já que grande parte dos leitores de hoje parecem ignorar a relatividade dos fenômenos literários.

Subvertendo os elementos narrativos canônicos – intriga, personagens, ação – tendo como estratégia final, a elaboração de um jogo intelectual com a linguagem e com a memória literária e artística, Lobo Antunes encara o desafio a que está submetido o escritor contemporâneo: transformar as limitações impostas pelo nosso tempo no material e nos meios do seu trabalho, para transcender aquilo que parecia uma interdição ou uma refutação à possibilidade de criar. Revelando-se um verdadeiro artista, já que de acordo com John Barth⁴, o grande artista nunca exemplifica, meramente, um limite, mas o utiliza – Lobo Antunes produz uma obra que ilustra de maneira muito simples a diferença entre a existência de limites e a possibilidade do uso artístico desses mesmos limites,

⁴ BARTH, J. *The literature of replenishment*. New York: Putnam, 1984.

reforçando a ideia de esgotamento da tradição literária, mas sugerindo, com isso, uma bifurcação no caminho, que abre espaço à criação.

Com a construção de seus romances, Lobo Antunes compartilha a ideia de Ernesto Sábato, para quem a “literatura não é um passatempo, nem uma evasão, mas uma maneira – talvez a mais complexa e profunda – de examinar a condição humana”⁵. Isso talvez explique a atitude de recusa e até rejeição que produz a leitura do romance antuniano. A exploração das profundezas do coração é angustiante, e o desassossego suscitado por esse tipo de ficção não nos dá prazer. Mas, se considerarmos que um romance que não ponham em xeque de alguma forma os hábitos consagrados e as crenças do escritor e do leitor é um romance inútil, podemos afirmar que o romance de Lobo Antunes é um romance capaz de despertar em nós toda uma gama de sentimentos os mais variados, menos a indiferença.

Caminhando em direção oposta à das narrativas inaugurais, haja vista que o mito acredita, sem hesitações, no poder criador do verbo e no poder instaurador do ser pela representação, a narrativa moderna, ao contrário, desconfia dos simulacros e persiste teimosamente em buscar uma resposta ou uma saída possível para o que todos sabemos impossível. Esta, segundo Barthes, é a função utópica da literatura.

E por que esta é a forma de escritura utilizada por Lobo Antunes? Talvez porque algum sentido só passa nascer da percepção de que o sentido é a única coisa que nos faz falta no mundo. Ou porque o esgarçamento da linguagem, que Lobo Antunes exhibe, seja o único sentido com o qual ainda se possa tecer algum outro fio ainda por alinhar.

A única solução possível parece ser escrever, como tentativa e tentativa. Utilizando-se da literatura, que é uma forma de conhecimento marcada não pela apreensão de verdades absolutas, mas pela constante busca do conhecer, Lobo Antunes convida-nos a refletir, a (re)buscar, a caminhar em busca do que ainda nos falta, em busca de algo capaz de preencher os seres lacunares que somos.

⁵ SÁBATO, E. *O escritor e seus fantasmas*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.13.

Gostaríamos de poder responder, afinal, a seguinte questão: O que pretende Lobo Antunes com seus romances? Seria a vida? A morte? O ser? A verdade? O presente? O eterno? O indizível? A unidade perdida? No entanto, essa pergunta permanecerá, assim como a obra do autor, em aberto. Afinal, cremos que Lobo Antunes almeja tudo isto e muito mais que isto. Ainda que hesitantes, acreditamos que a obra do autor, assim como a literatura em geral, tem por alvo alguma coisa, quase nunca confessada, mas que se resume numa só palavra: o Real. Ou como luminosamente afirma Barthes:

(...) a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível.⁶

⁶ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978. p.23

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

1. Obras de António Lobo Antunes

Romances

Memória de Elefante. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

Os Cus de Judas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

Conhecimento do Inferno. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006b.

Explicação dos Pássaros. Rio de Janeiro:Objetiva, 2009.

Fado Alexandrino. 5.ed. Lisboa: D. Quixote, 1987.

Auto dos Danados. São Paulo:Best Seller,s.d.

As Naus. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

Tratado das Paixões da Alma. 7.ed. Lisboa: D. Quixote, 2005.

A Ordem Natural das Coisas. Rio de Janeiro:Rocco, 1996.

A Morte de Carlos Gardel. 4.ed. Lisboa:D.Quixote, 2008.

O Manual dos Inquisidores. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

O Esplendor de Portugal. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Exortação aos Crocodilos. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

Não entres tão depressa nessa noite escura. 4.ed. Lisboa: D.Quixote, 2000.

Que farei quando tudo arde? 3.ed. Lisboa:D.Quixote, 2008.

Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

Eu Hei-de Amar Uma Pedra. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

Ontem Não Te Vi Em Babilónia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

O Meu Nome é Legião. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

O Arquipélago da Insónia. Lisboa: D.Quixote, 2008.

Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra no Mar? Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Sôbolos rios que vão. Lisboa: D.Quixote, 2010.

Comissão das Lágrimas. Lisboa: D. Quixote, 2011.

Crônicas

Crónicas. Lisboa: D. Quixote, 1995.

Livro de crónicas. Lisboa: D. Quixote, 1998.

Segundo livro de crónicas. Lisboa: D. Quixote, 2002.

Terceiro livro de crónicas. Lisboa: D. Quixote, 2006.

As coisas da vida: 60 crónicas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

2. Outros romancistas portugueses

ABELAIRA, Augusto. *Deste modo ou daquele*. Lisboa: O Jornal, 1990.

JORGE, Lúcia. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: D. Quixote, 1988.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

_____. *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989, p.130.

3. Acerca da obra de António Lobo Antunes

ARNAUT, A. P. _____. *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007). Confissões do trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008.

BLANCO, M. L. *Conversas com António Lobo Antunes*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: D. Quixote, 2002.

BYLAARDT, C. A Recusa da Morte em *A Ordem Natural das Coisas*, de António Lobo Antunes. In: DUARTE, L.P. *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. Minas Gerais: PUC Minas, 2008.

CABRAL, E. et. all. (orgs.) *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes (Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora)*. Lisboa: D. Quixote, 2002.

CORDEIRO, C. R. Procura-se leitor! In: CABRAL, E. et all. (org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Lisboa: D.Quixote, 2002.

HURTADO, F. C. O Leitor da Memória: papel do leitor em *O Manual dos Inquisidores*. In: CABRAL, E. et all. (org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora. Lisboa: D.Quixote, 2002.

LOURENÇO, E. Divagação em torno de Lobo Antunes. In: CABRAL, E et. all. (orgs). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*: Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Lisboa: D.Quixote, 2002.

NAVAS, D. *Narcisismo discursivo e metaficção: António Lobo Antunes e a revolução do romance*. São Paulo: Scortecci, 2009.

OLIVEIRA, S. M. P. de. Sob o céu de Lisboa. Espaço e negatividade na ficção de António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice. et. all. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do colóquio internacional da Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SEIXO, M. A. *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, 2002.

_____. (org.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, 2008.

_____. *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos*. Lisboa: D. Quixote, 2010.

VALE, G. S. C. Os Cus de Judas, de António Lobo Antunes: Configurações de um Discurso Errante. In: DUARTE, L. P. *De Orfeu e Perséfone: morte e literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. Belo Horizonte: PUC Minas, 2008.

4. Obras teóricas e de apoio

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

ANDERSON, C.G. *James Joyce*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

ARNAUT, A. P. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.

BADIOU, A. *O século*. Trad. Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Ideias & Letras, 2007.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2003.

BARTH, J. *The literature of replenishment*. New York: Putnam, 1984.

BARTHES, R. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1987.

_____. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Ed.70, 1997.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeiras. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BECKETT, S. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. Porto Alegre: L&PM Editores, 2003.

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

BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: *Outras inquisições. Obras completas*. Vol.2. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 1995.

BURGUESS, A. *Homem Comum Enfim* – uma introdução de James Joyce para o leitor comum. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1971.

BUTOR, M. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

DAL FARRA, M. L. *O narrador ensimesmado*. (O foco narrativo em Vergílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978.

DALLENBACH, L. *The mirror in the text*. Great Britain: Polity Press, 1989.

DELEUZE, G. *Proust e os seus signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DUARTE, L. P. (org.) *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*. Belo Horizonte: PucMinas, 2006.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. *Obra Completa – Poesia & Teatro*. 2 vols. Trad. Ivan Junqueira (Poesia) e Ivo Barroso (Teatro). São Paulo: ARX, 2004.

ELMANN, R. *James Joyce*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa : Passagens, 2002.

GABLE, C.A. *A concordance to the poetry of William Carlos Williams*. New York: Edwin Mellen Press, 2011.

GAY, P. *Modernismo: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo: Edusp, 1993.

HOFFMAN, M. J.; MURPHY, P.D. (orgs.). *Essentials of the Theory of Fiction*. 2.ed. Durham: Duke UP, 1996.

HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

_____. *A Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: ____ *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

JUNKES, L. *Autoridade e escritura*. Florianópolis: A.C.L., 1997.

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

LODGE, David. *A forma na ficção. Guia de métodos analíticos e terminologia*. Trad. Maria Angela Aguiar. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS – Série Traduções – Vol.2. Porto Alegre, 1996.

_____. Mimesis and Diegesis in Modern Fiction. In: HOFFMAN, M. J.; MURPHY, P.D. (orgs.). *Essentials of the Theory of Fiction*. 2.ed. Durham: Duke UP, 1996.

_____. *The art of fiction*. Londres: Penguin, 1992.

MENAND, L. *Discovering Modernism: T.S. Eliot and his context*. 2 ed. New York: Oxford University Press, 2007.

NETROVSKI, A. (org.) *Riverrun – Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PAULINO, G.; WALTY, I.; CURY, M.Z. (orgs.) *Intertextualidades*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

PELLEJERO, E. A conjura dos falsários. In: _____. *A postulação da realidade* (filosofia, literatura, política). Lisboa: Vendaval, 2009.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SILVA, E.C. *Leitura: sentido e intertextualidade*. São Paulo: Unimarco, 1997.

STAIGER, E. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STAROBINSKI, J. Os problemas da autobiografia. In: _____. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e obstáculo*. Seguido de sete ensaios sobre Rosseau. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TADIÉ, J.-Y. *Proust et la roman*. Paris: Gallimard, 1971.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VATTIMO, G. *A Sociedade Transparente*. Lisboa: Edições 70, 1991.

VIEIRA, J. *Portugal século XX – crónica em imagens 1970-1980*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

WAUGH, P. *Metafiction – the theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Routledge, 1993.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

WILDE, O. O declínio da mentira. In: _____. *Intenções*. Quatro ensaios sobre estética. 3 ed. Lisboa: Cotovia, 2006.

WILLIAMS, W. C. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

5. Teses e Dissertações

ABLAS, Maria de Nazaré Ordonez de Souza. *Conflito de identidades em A geração da utopia e O Esplendor de Portugal*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

AMORIM, Claudia Maria de Souza. *Estilhaços da guerra na obra de Lobo Antunes e de Pepetela*. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

AUGUSTO, Petra Cristrina. *Naus sob o céu de Lixboa, uma terra estrangeira – Fronteiras e negociação de identidade cultural portuguesa*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora – MG, 2000.

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

BILANGE, Elizabeth Maria Azevedo. *Nos calabouços da inquisição de Lobo Antunes*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

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

CARVALHO, José Francisco Rodrigues de. *As naus: análise estilística de um romance dialógico*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CONTE, Daniel. *Espaços possíveis: a representação espacial nas obras de Pepetela e Lobo Antunes*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 2001.

COSTA, Verônica Prudente. *A perda do caminho para casa em Fado Alexandrino de António Lobo Antunes*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ, 2006.

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

FORNOS, José Luiz Giovanoni. *A polifonia negativa do romance português*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre – RS, 2004.

GOMES, Elaine de Fátima Domingues. *Dialogismo e pluralidade cronotrópica em O Manual dos Inquisidores de António Lobo Antunes*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo – São Paulo, 2002.

GOMES, Verônica Rodrigues Ferreira. *A arquitetura das crônicas de António Lobo Antunes: modos de viver no espaço contemporâneo*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ, 2006.

GUTKOSKI, Cristina Barcelos. *A guerra aos pedaços: o horror da história de ficção de António Lobo Antunes*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 2006.

LOPES, Maria de Lourdes Amaral Henrique. *Figurações de identidade em António Lobo Antunes e Hélder Macedo*. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2005.

MELLO, Cláudio José de Almeida. *Discurso social, histórica e política no romance histórico contemporâneo de língua portuguesa: Leminski, Lobo Antunes e Pepetela*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Unesp, Assis – SP, 2005.

NOGUEIRA, Rosangela Carvalho. *O Esplendor de Portugal: o estilhaçar das identidades dos sujeitos e da nação*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ, 2006.

OLIVEIRA, Nelson Luís Garcia de. *O púcaro búlgaro, de Campos de Carvalho, e As Naus, de António Lobo Antunes: romances surrealistas?* Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

PANCIARELLI, Antonio. *A ordem natural do fado: discurso e personagem em Fado Alexandrino*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

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

SANTOS, Jeane de Cássia Nascimento. *Descaminhos da narrativa portuguesa: estudo dos romances “O sol dos trópicos” e o “O velo d’ouro”, de Henrique Galvão e o “Esplendor de Portugal”, de António Lobo Antunes*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

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

SANTOS, Sueli Alves dos. *A noite genesíaca do eu, em Não entres tão depressa nessa noite escura, de António Lobo Antunes*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói – RJ,

SILVA, Dulcília Lúcia de Oliveira. *O grotesco em Lobo Antunes e Nelson Rodrigues – o histórico e o paródico – um estudo comparativo da desagregação familiar*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo – São Paulo, 2002.

SILVA, Haide. *A metaficção historiográfica no romance Os Cus de Judas, de António Lobo Antunes*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo – São Paulo, 2007.

TELLES, Luís Fernando Prado. *Narrativas sobre narrativas: uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de António Lobo Antunes)*. Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas – São Paulo, 2009.

VALVERDE, Tercia Costa. *A desconstrução da história de Portugal em As Naus*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana – BA, 2006.

6. Artigos

ANTUNES, A. Saber ler é tão difícil como saber escrever. In: *Diário de Notícias*. 09 nov.2004.

Disponível em: http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=588769&page=-1 . Acesso em: 19/04/2012.

ARNAUT, Ana Paula. O Arquipélago da Insónia: litanias do silêncio. In: *Plural Pluriel, Revue des cultures de langue portugaise*. nº 2 automne-hiver, 2008.

Disponível em: <http://www.pluralpluriel.org>. Acesso em: 27/12/2010.

CARPINEJAR, Fabrício. *A ficção necessária*. Disponível em:

<<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a27.htm>> . Acesso em 25 Out. 2011.

CONRADO, Júlio. Recensão crítica a 'Exortação aos Crocodilos', de António Lobo Antunes. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 157/158, Jul. 2000, p. 411-413.

CORDEIRO, Cristina Robalo. Recensão crítica a 'Não entres tão depressa nessa noite escura. Poema', de António Lobo Antunes. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, n.157/158, Julho 2000, p.413-414.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Arquipélagos de Insônia brilham no escuro na ficção de António Lobo Antunes. In: *O Marrare*. Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. n.12
Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero12/angela.html>. Acesso em 21/11/2010.

HALPERN, Manuel. Personagem de Romance. *Jornal de Letras, arte e idéias*. Ano XX, n. 783, Lisboa, p. 04-17, out.2000.

JÚDICE, N. Uma obra imensa. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 15 de outubro, 2003.

MENDONÇA, Fernando. António Lobo Antunes – Tratado das Paixões da Alma. In: *Revista Colóquio-Letras*. Lisboa, n.125/126, Julho-Dezembro, 1992, p.296-297.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. Relendo as Naus portuguesas – ironia e paródia na obra de Lobo Antunes. In: *Scripta*. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC. Belo Horizonte: PucMinas, 2001. p.295-301.

PINTO, S. R. (2008) *Notas sobre o realismo*. Disponível em <www.dubitoergosum.com.br/a207.htm> Acesso em: 25/10/2011.

PORTO, L.V.; FERRO, L.C. A escrita de si ou uma análise metaficcional de A hora da estrela. In: *Letrônica*, Rio Grande do Sul, v.2, n.1, julho 2009, p.330.

RINHAUG, Aino. António Lobo Antunes: Production and Consumption of Subjectivity. In: *Review of European Studies*. n. 1. p. 3-11.
Disponível em: www.ccsenet.org/journal.html. Acesso em 20/11/2010.