



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Maria Clara Antonio Jeronimo

Uma casa, tempo de espera e silêncio: leitura de *Ontem não te vi em Babilônia* e *O arquipélago da insônia*, de António Lobo Antunes

Rio de Janeiro

2011

Maria Clara Antonio Jeronimo

Uma casa, tempo de espera e silêncio: leitura de *Ontem não te vi em Babilónia* e *O arquipélago da insónia*, de António Lobo Antunes

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dra. Cláudia Amorim

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A636 Jeronimo, Maria Clara Antonio
Uma casa, tempo de espera e silêncio: uma leitura de Ontem não te vi em Babilónia e O arquipélago da insónia, de António Lobo Antunes / Maria Clara Antonio Jeronimo. - 2011.
80 f.: il.

Orientadora: Cláudia Maria de Souza Amorim.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Antunes, António Lobo, 1942- – Crítica e interpretação – Teses.
2. Antunes, António Lobo, 1942-. Ontem não te vi em Babilónia – Teses. 3. Antunes, António Lobo, 1942-. O arquipélago da insónia - Teses. 4. Morte na literatura – Teses. 5. Tempo na literatura – Teses. 6. Análise do discurso literário - Teses. I. Amorim, Claudia Maria de Souza. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Maria Clara Antonio Jeronimo

Uma casa, tempo de espera e silêncio: leitura de *Ontem não te vi em Babilónia e O arquipélago da insónia*, de António Lobo Antunes

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 5 de abril de 2011.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Cláudia Amorim (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a Dra. Gumercinda Nascimento Gonda
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a Dra. Maria Helena Sansão Fontes
Insituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

Aos meus pais – Arlinda e Nilton

À minha irmã – Maria Cristina

A meu esposo – Fábio César

AGRADECIMENTOS

Foi apenas no ano de 2003 que me decidi por seguir, realmente, a carreira em Letras. Até o momento, estava em dúvida entre a ficção e a História. O principal fator que me levou a decidir pelo mundo da criação, da poesia, foi nobre: Camões, tema do curso Literatura Portuguesa II, ministrado pela Profa. Dra. Cláudia Amorim. Ler *Os Lusíadas* e a lírica camoniana, àquela altura, foi decisivo, pois compreendi que poderia, pela linguagem, pela poesia – neste caso, extremamente apaixonante –, mergulhar em histórias mil, reais ou ficcionais.

Seguir a carreira em Letras, para mim, está muito distante da tortuosidade que muitos proclamam. Decidi por unir meu lazer favorito – a leitura – à minha rotina profissional. E esse prazer me foi passado, evidenciado, no mesmo curso de Literatura Portuguesa II, pela Profa. Dra. Cláudia Amorim. Profissional extremamente comprometida com seu objeto de trabalho – a literatura e, por extensão, o ser humano –, pessoa que transborda poesia. Por isso, agradeço hoje e sempre à Profa. Dra. Cláudia Amorim por ter-me ingressado, de forma tão envolvente, no universo da literatura portuguesa e por contribuir, sobremaneira, para minha formação acadêmica, na graduação e, agora, neste curso de mestrado. Agradeço também a orientação atenta e paciente com que norteou esse percurso de escrita, por tantas vezes penoso.

Agradeço à Profa. Dra. Gumercinda Nascimento Gonda e à Profa. Dra. Maria Helena Sansão Fontes, por aceitarem participar da banca e contribuir com suas leituras para o meu melhor aproveitamento. Agradeço, igualmente, à Profa. Dra. Maria Cristina Batalha e à Profa. Dra. Ângela Beatriz de Carvalho Faria, com quem tive o prazer de trocar as primeiras impressões de leitura de *O arquipélago da insônia*, no XXII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, em 2009, na Bahia.

Toda minha gratidão e admiração também a Laura do Carmo, minha orientadora querida dos tempos de estágio na Fundação Casa de Rui Barbosa, que com tamanha generosidade contribuiu imensamente para minha formação acadêmica e profissional, sempre ouvindo-me, dando conselhos, tirando dúvidas, sugerindo leituras, lendo e relendo meus textos. Estagiar na Fundação Casa de Rui e desfrutar da convivência de todos os pesquisadores, em especial de Laura, foi sem dúvida uma experiência determinante na minha vida.

Meus agradecimentos também a Delfina Sestelo e Alonso e ao Prof. Dr. Gerson Latcherman, da Fundação Getulio Vargas, que sempre me apoiaram e me permitiram gozar de algumas semanas para dedicar-me exclusivamente aos estudos.

Não poderia deixar de destacar e agradecer aqui a força que grandes amigos me transmitiram: Débora Ana da Silva Jorge, que esteve comigo durante toda a graduação e permanece, ainda hoje, dividindo comigo o deslumbramento das novas descobertas; Livia Barbosa; Gabriela Maia Dias e Priscilla dos Santos (*in memoriam*), memórias da infância; Jaime da Silva; Renata dos Reis Vasques e Isabel Cristina de Oliveira. Em especial, a Tarcila Soares Formiga, com quem sempre dividi o amor às letras e às artes, desde o colégio, e que muito contribuiu para a escrita deste texto.

Agradeço ainda aos amigos mais recente, que também me apoiaram nos momentos difíceis, de incertezas e medos: Larissa Moraes Kraichete; Zaira Mahmud e Marleide Anchieta de Lima, que esteve ao meu lado durante a escrita do trabalho, lendo-o e sugerindo-me leituras.

A Ana Cristina Marques, amiga agora já portuguesa, que me enviou *O arquipélago da insónia* quando da publicação em Portugal, o que possibilitou o primeiro estudo para o XXII Congresso da ABRAPLIP.

Por fim, meu agradecimento todo especial a minha família – casa sólida, morada certa: a minha mãe e a meu pai, por acreditarem e investirem em mim, por serem meu porto seguro sempre; a meu padrinho, tio Sérgio, com quem divido lágrimas e risadas; a meu esposo Fábio, que enfrenta comigo as dificuldades do dia a dia e me incentiva a buscar o melhor; a minha irmã, Maria Cristina, presente da vida e melhor amiga, obrigada por tudo.

Vem, ó noite, e apaga-me, vem e afoga-me em ti.
Ó carinhosa do Além, senhora do luto infinito,
Mágoa externa da Terra, choro silencioso do Mundo.
Mãe suave e antiga das emoções sem gesto,
Irmã mais velha, virgem e triste, das ideias sem nexos,
Noiva esperando sempre os nossos propósitos incompletos,
A direção constantemente abandonada do nosso destino,
A nossa incerteza pagã sem alegria,
A nossa fraqueza cristã sem fé,
O nosso budismo inerte, sem amor pelas coisas nem êxtases,
A nossa febre, a nossa palidez, a nossa impaciência de fracasso,
A nossa vida, ó mãe, a nossa perdida vida...

Passagem das horas, Álvaro de Campos

RESUMO

JERONIMO, Maria Clara Antonio. *Uma casa, tempo de espera e silêncio: uma leitura de Ontem não te vi em Babilónia e O arquipélago da insónia, de António Lobo Antunes*. 2011. 80f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Este trabalho se propõe a analisar duas obras do escritor português António Lobo Antunes, tendo em vista algumas instâncias narrativas, que, a nosso ver, sobressaem na obra do autor. As obras são *Ontem não te vi em Babilónia*, romance publicado em 2006, e *O arquipélago da insónia*, de 2008. Os dois romances compõem o ciclo de produção mais recente do autor, no qual as experimentações formais e estéticas são mais intensas do que nos romances anteriores. Além disso, as obras apresentam convergências temáticas já explicitadas por uma leitura atenta de seus títulos. “Ontem não te vi” é a representação de um tempo de espera, um tempo de frustração; “Babilónia” é Babel, símbolo maior da incomunicabilidade para o Ocidente. Já “arquipélago” é um conjunto de ilhas, reunião marcada pelo isolamento e pela incomunicabilidade; “insónia” é, igualmente, uma espera frustrada por algo que não vem, no caso, o sono, que nos romances será metáfora para a morte. O trabalho privilegiará, portanto, a análise do espaço, a partir do símbolo da casa; do tempo, insone e de morte; e do texto, que se apresenta, essencialmente, por uma enxurrada discursiva. Assim, pretende-se entrar no universo antuniano e, como parece ser o desejo do autor, desvendar a nós mesmos e a nosso tempo.

Palavras-chave: Modernidade. Incomunicabilidade. Solidão. Morte. Escrita.

ABSTRACT

This work proposes an analysis of two novels by the portuguese writer António Lobo Antunes, taking into consideration narrative instances that, from our point of view, are highlighted in the author's work. The books are *Ontem não te vi em Babilônia*, novel that was published in 2006, and *O arquipélago da insônia*, published in 2008. The novels make up the author's most recent production cycle, in which the formal and aesthetic experiences are much more intense than in his previous novels. Besides that, these works show thematic convergences that appear in careful reading of the book's titles: "Ontem não te vi" is the representation of time passing, time of frustration; "Babilônia" is Babel, the biggest symbol of incommunicability for the West. "Arquipélago" is a group of islands, a gathering that is noticeable for its isolation and incommunicability; "Insônia" is equally a frustrated wait for something that never arrives, in this case, sleep, which is a metaphor for death in his novels. Therefore, this work is going to focus on the analysis of space, taking into consideration the house as a symbol; time, as death and sleepless; and the text, that is, basically, presented as a discursive overflow. This way, we will enter in Lobo Antunes' universe and, what seems to be the author's desire to reveal ourselves and our time.

Key Words: Modernity. Incommunicability. Loneliness. Death. Writing.

SUMÁRIO

	AS PRIMEIRAS PEGADAS NO SOLO MOVEDIÇÃO DOS ROMANCES DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: INTRODUÇÃO.....	11
1	CAPÍTULO 1: CASAS A TRANSFORMAREM-SE EM MANCHAS SOBREPOSTAS: DA GLÓRIA À RUÍNA.....	15
1.1	A casa portuguesa: portas e janelas abertas em um arquipélago de vozes..	17
1.2	O texto	24
1.2.1	<u>O lápis</u>	26
1.3	Manchas desenhadas a lápis de cor: Lobo Antunes e Kandinsky	34
2	CAPÍTULO 2: A FLUIDEZ DO TEMPO.....	39
2.1	Transgressão da cronologia e suspensão do tempo	42
2.2	Insônia: desejo frustrado pela morte	45
3	CAPÍTULO 3: A CONSTRUÇÃO DOS DISCURSOS: UMA FORMA DE DIZER NO SILÊNCIO.....	50
3.1	“Em lugar de resposta a lividez do silêncio”.....	54
3.1.1	<u>A impossibilidade de dizer</u>	55
3.1.2	<u>Elemento possibilitador de dizeres</u>	60
3.1.2.1	Da incompletude	63
3.1.2.2	Da negação	64
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
	REFERÊNCIAS	71
	ANEXO A - <i>Composição VI</i> (1913).....	77
	ANEXO B - <i>Composição VII</i> (1913)	78

ANEXO C - <i>Improvisação Desfiladeiro</i> (1914).....	79
ANEXO D - <i>Improvisação 30 (Canhões)</i> (1913)	80

AS PRIMEIRAS PEGADAS NO SOLO MOVEDIÇO DOS ROMANCES DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: INTRODUÇÃO

Pensar nosso tempo e, conseqüentemente, nossa relação com ele sempre foi, para mim, um desejo e uma necessidade, por isso a decisão por trabalhar um autor contemporâneo nesta dissertação de mestrado. Mas por que António Lobo Antunes?

Os 22 romances publicados, até o momento, e os três livros de crônicas não seriam justificativas suficientes, ainda que seja um feito a ser reconhecido. O fato de ter recebido inúmeros prêmios literários, entre eles o Prêmio Camões, em 2007, pelo conjunto de sua obra, tampouco. Por que a escolha, então?

O início da inquietação foi a leitura de *Os cus de Judas*, romance de 1979, cujo personagem-narrador é um retornado da guerra de Angola. Inquietação: eis o motivo. A obra de Lobo Antunes não é uma obra que passa despercebida; ela inquieta, angustia. A relação estabelecida com o leitor é algo aos moldes das esfinges gregas: “Decifra-me ou devoro-te”. Decifrá-la requer muita determinação, trabalho árduo, exaustivo, mas desafiante, envolvente. Assim, é fácil ser devorado por ela, texto movediço, traiçoeiro.

Pretendemos aqui, não decifrar, mas deixar-nos devorar por dois romances do autor: *Ontem não te vi em Babilónia* (2006) e *O arquipélago da insónia* (2008), que compõem a fase mais recente do autor.

Ontem não te vi em Babilónia é um romance, com 435 páginas, que narra cinco horas, da meia-noite às cinco da manhã, da vida de alguns personagens que enfrentam uma noite de insônia. O romance é dividido em seis unidades, com quatro capítulos cada. As unidades são determinadas pelas horas transcorridas na madrugada; cada unidade para uma hora da madrugada passada entre o sono e a consciência. Ana Emília, cuja filha se suicidou num galho de macieira, um ex-policia da PIDE, e Alice, sua esposa, são as figuras centrais desse romance.

Já *O arquipélago da insónia* é um romance com menor fôlego, se o compararmos aos romances dessa última fase. Com 263 páginas, narra a história de uma família do Portugal rural. Em uma herdade vive uma família arruinada: um avô que fundara a casa com a ajuda de um amigo, posteriormente o feitor daquelas terras, figura representativa do poder; uma avó com a “chávena a tremelicar no pires” (ANTUNES, 2008a, p. 15); um pai considerado um “idiota”; os empregados; dois netos, um deles autista.

Além de comporem a mesma fase de produção do autor, os romances apresentam semelhanças quanto a alguns aspectos, o que será desenvolvido no decorrer desta dissertação. Para iniciarmos os estudos, contudo, torna-se interessante uma breve análise dos títulos, que, como ocorre em quase todas as obras do autor, já nos ambienta no romance, embora sejam muitas vezes quase um enigma.

Para justificar o título do primeiro romance aqui analisado, Lobo Antunes diz ter lido, ao acaso, a frase num livro do poeta cubano Eliseo Diego. É recorrente, de fato, o autor utilizar-se de frases ou versos para intitular seus romances. O mesmo ocorre em *Que farei quando tudo arde?*, título que corresponde a um verso do poeta Sá de Miranda, e, mais recentemente, *Sôbolos rios que vão*, livro publicado em 2010, cujo título foi extraído das “Redondilhas de Babel e Sião”, de Camões. É bem provável que, de fato, o nosso título esteja na obra de Eliseo Diego, mas é preciso mencionar também que a mesma frase, em escrita cuneiforme, consta de um fragmento de argila, datado de 3.000 a.C. A frase é a representação material de um tempo frustrado, de uma espera frustrada. “Ontem não te vi” é a enunciação de um tempo passado determinado (ontem), tempo este marcado pela negação e pela ausência. A frase ainda parece apresentar uma manutenção dessa ausência no tempo presente.

“Babilônia”, no hebraico antigo, é Babel, sinônimo de confusão. Segundo o Antigo Testamento, a Torre de Babel foi construída na Babilônia pelos descendentes de Noé, que almejavam eternizar seus nomes. Eles desejavam construir uma torre tão alta a ponto de chegar ao céu. Tal atrevimento provocou a ira de Deus, que, como castigo, criou várias línguas e espalhou-as por toda a terra, para que os petulantes homens não mais ousassem atingir o céu. Babilônia (Babel), portanto, é o marco inicial da incomunicabilidade entre os homens. Incomunicabilidade é, talvez, a palavra que melhor sintetize a obra de Lobo Antunes. Ainda que seus romances apresentem cada vez mais uma multiplicidade de vozes, um jogo interdiscursivo quase esquizofrênico, não há possibilidade de diálogo entre suas personagens. Desde seus primeiros romances, mas com maior intensidade nesses da última fase, o discurso é uma loquacidade incansável, um fluxo constante de memória e ficção.

O arquipélago da insônia, por sua vez, é um título que carrega em si a ideia de solidão, isolamento. Arquipélago, ainda que seja a reunião de ilhas, é também um símbolo de incomunicabilidade. São porções de terra cercadas por água, mas sem qualquer tipo de comunicação entre elas. É o isolamento total. Não é, contudo, um arquipélago qualquer. É um arquipélago da insônia, arquipélago de um tempo de espera, como o “Ontem não te vi”, de uma espera pelo sono, pela morte, que tem grande simbolismo nas duas obras que aqui serão analisadas.

Segundo Maria Alzira Seixo,

[...] O título indicia ainda a solidão das personagens, vistas como arquipélago de ilhas desligadas cuja hipótese de elos vagos se perde nessa rememoração repetitiva e desgastante que lhes dá a sensação do tempo imutável, sem renovação: este silêncio que estagnou, horas que se repetem sem avançarem nunca. O não avançar nunca (do tempo), o não acabar nunca (da onda), levam a vida a reiterar-se, lugar íntimo no qual essa onda vinda do fim do mundo (eco da citação de Neruda em ME [*Memória de Elefante*] na qual o narrador se compara à vaga, em tropismo amoroso: como uma onda para a praia na tua direcção vai o meu corpo) se atinge pela pulsão da morte e se transpõe em vaga de escrita que dá a noite sem redenção: e não será manhã nunca. (SEIXO, 2008, p.18).

A última fase dos romances de António Lobo Antunes, ou melhor, a mais recente, é ainda composta, de acordo com Ana Paula Arnaut (2009), pelos seguintes romances: *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), *Que farei quando tudo arde?* (2001), *Eu hei-de amar uma pedra* (2004) e *O meu nome é legião* (2007). Esse grupo de romances é designado, segundo o próprio autor, de ciclo das epopeias líricas – “Não sei se estou certo ou não, mas creio que o que escrevo são ‘epopeias líricas’” (BLANCO, 2002, p. 118). Arnaut sugere o acréscimo do prefixo “contra” a essa designação – contraepopeia –, “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 Bakhtin em *Esthétique et théorie du roman*.” (2009, p. 21).

A obra de Lobo Antunes é ainda dividida, portanto, em quatro outros ciclos: o primeiro, ciclo de aprendizagem, também conhecido como Trilogia de Guerra: *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980); o segundo, das epopeias: *Explicação dos pássaros* (1981), *Fado Alexandrino* (1983), *Auto dos danados* (1985) e *As naus* (1988); o terceiro, a Trilogia de Benfica: *Tratado das paixões da alma* (1990), *A ordem natural das coisas* (1992) e *A morte de Carlos Gardel* (1994); o quarto, o ciclo do poder: *O manual dos inquisidores* (1996), *O esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos crocodilos* (1999) e *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2003).

Os romances do ciclo das contraepopeias líricas tratarão, pode-se dizer, de histórias malogradas. Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, temos a vida familiar de Maria Clara, que escreve um diário num misto de veracidades, sonhos e desejos. Paulo, por sua vez, em *Que farei quando tudo arde?*, nos conta seus dramas familiares, seus problemas com o pai, um travesti cantor e bailarino, e com mãe, entregue ao álcool e à prostituição. A impossibilidade do amor é o tema central de *Eu hei-de amar uma pedra*, enquanto a violência preenche a vida de oito jovens, entre 12 e 19 anos, em *O meu nome é legião*.

Como não poderia deixar de ser, *Ontem não te vi em Babilónia* e *O arquipélago da insónia* também nos narram histórias malfadadas. A noite insone de *Ontem não te vi...* é preenchida de lembranças da filha suicida, de traumas da infância, de violências. Da mesma maneira, é a história da família latifundiária de *O arquipélago...*, herdade, família e sujeito em ruínas.

A fim de adentrarmos nesse universo contraepopeico antuniano, de depararmos-nos com o enigma da esfinge, dividiremos esta dissertação em três capítulos, que analisarão três aspectos, a nosso ver, centrais nas obras. O primeiro capítulo pensará as obras a partir do símbolo da casa, espaço de tradição portuguesa. Será, portanto, o capítulo destinado à instância espaço. O segundo capítulo pensará o tempo nos romances, dando destaque para a suspensão temporal, marca das narrativas, e para a questão da insônia – desejo frustrado pelo sono, tempo de espera. Por fim, analisaremos alguns aspectos textuais, tendo em vista, sobretudo, o caráter discursivo do texto.

1 CAPÍTULO 1: CASAS A TRANSFORMAREM-SE EM MANCHAS SOBREPOSTAS: DA GLÓRIA À RUÍNA

*Mas onde estou? Que casa é esta? Quarto
Rude, simples — não sei, não tenho força
Para observar — quarto cheio da luz
Escura e demorada, que na tarde
Outrora eu... Mas que importa? A luz é tudo.
Eu conheço-a.*

(PESSOA. *Primeiro Fausto – Mistério do mundo*, XXXIII)

A cultura portuguesa é, sem dúvida, um pensar incessante sobre si mesma, embora voltada para o mar, ainda que num movimento de partida, de desbravamento, de novas descobertas. Não apenas em relação a seu passado histórico e glorioso, não apenas um rememorar temporal, mas também um olhar e um sentir para seu espaço físico e de tradição.

Narrando as aventuras dos “barões assinalados”, Camões nos apresenta a glória desses homens que, “por mares nunca dantes navegados”, edificaram “Novo Reino, que tanto sublimaram”. À ideia de partir, portanto, associamos as ações de construir, edificar, erguer. Terra e mar são, como sabemos, símbolos de grande importância na cultura portuguesa. O mar, enquanto meio, viabiliza o olhar para a própria terra, a recém-descoberta e também aquela deixada. É com a Expansão Marítima, com a conquista do além-mar, que Portugal começa a pensar a nação como casa. É ao mesmo tempo a nova casa em construção e também o porto de partida, o lugar de referência, a casa senhorial.

A casa portuguesa esteve em construção por quase cinco séculos. Chegadas as naus, edificado o Novo Reino, estabelecido o trânsito entre a casa-metrópole e o quintal frutífero, Portugal pensa ter por concluída a construção de sua casa-império. Império rico, poderoso, mas estabelecido em alicerces muito frágeis, que começam a ruir no século XIX, com a Independência do Brasil, mas, sobretudo, na segunda metade do século XX, com a guerra pela independência nas colônias africanas. O que era uma grande e ostentosa casa hoje é mancha, como diz um dos narradores de *O arquipélago da insônia*.

Hoje, tempo líquido, como defende Bauman, tempo fluido, insólito, incerto. Tempo em que as fronteiras são rarefeitas, pouco nítidas, nada exatas ou precisas. Bauman conceitua

a liquidez da modernidade, seu caráter fluido e disperso, ou seja, evidencia uma fase “líquida” em que

[...] as organizações sociais (estruturas que limitam as escolhas individuais, instituições que asseguram a definição de rotinas, padrões de comportamento aceitável) não podem mais manter sua forma por muito tempo (nem se esperam que o façam), pois se decompõem mais rápido que o tempo que leva para moldá-las e, uma vez reorganizadas, para que se estabeleçam. (BAUMAN, 2007, p. 7).

A modernidade líquida é um tempo de “incerteza endêmica”, como dirá o próprio Bauman. Tempo de dúvidas constantes, no qual “as respostas seriam peremptórias, prematuras e potencialmente enganosas.” (BAUMAN, 2007, p. 10). *Tempos líquidos*, um dos títulos que compõe a sequência de obras que pensa a modernidade, trata da utopia na era da incerteza, ou seja, de um tempo em que até o lugar do sonho é questionado. Ao associar a modernidade à fluidez do líquido, Bauman nos faz lembrar da célebre frase de Karl Marx, no Manifesto Comunista: “Tudo que era sólido e estável se esfuma, tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados finalmente a encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas.” (MARX, [s. d.], p. 24). A fase sólida da modernidade, em que as certezas predominavam, em que as respostas eram satisfatórias e a crença no homem era a base de um tempo próspero e promissor, ruiu e cedeu lugar à fase líquida, fluida, inconstante, disforme.

Assim será também a casa portuguesa. Casa que, em constante consonância com o tempo, terá uma existência muito pouco material ou, se fisicamente existir, estará desgastada pela ação do tempo.

Neste capítulo, analisaremos o *corpus* deste trabalho a partir do signo da casa. Pensando a casa, primeiramente, como símbolo da nação portuguesa, como espaço maior da tradição, como espaço, por excelência, do sujeito. A casa é o território da intimidade, é onde interior e exterior se fundem, onde melhor se guardam as memórias. A casa é origem e abrigo. Depois, pensaremos o discurso como casa de sentidos. Nesses romances, a escrita tem o mesmo efeito catártico que a casa, também possibilita a reconstrução do passado, a rememoração e, nos casos aqui apresentados, também é o elo entre o mundo interior e o exterior. A escrita, assim como a casa, é a materialização da história, é passado e presente. Por fim, analisaremos como Lobo Antunes, nesses dois romances, congrega esses dois elementos, como a escrita constrói essa casa e como a casa sustenta essas narrativas.

1.1 A casa portuguesa: portas e janelas abertas em um arquipélago de vozes

Aqui o espaço é tudo, porque o tempo não mais anima a memória.

(BACHELARD. *A poética do espaço*)

Nos dois romances aqui analisados o símbolo da casa tem grande destaque. A casa em *O arquipélago da insônia* é a materialização do tempo passado de glória de uma família latifundiária e, ao mesmo tempo, marca maior de sua decadência. É o que restou da história daquela família, e, talvez, o único elo que conceda unidade familiar àquelas pessoas. Em *Ontem não te vi em Babilônia*, a casa é o abrigo, o lugar que protege da noite de insônia. A casa do tempo da enunciação é um ambiente fechado, ao passo que a casa do tempo passado, da rememoração, é uma casa aberta, os jardins, o balanço.

Bachelard, em sua *Poética do espaço*, traça uma geografia simbólica, analisando a casa desde o sótão – o subterrâneo, o obscuro – até o telhado – a liberdade, o contato com o exterior. Para ele,

[...] a casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 1974, p. 359).

De fato, nos dois romances, as casas são metonímias do mundo, mas por serem muito pouco centradas, por não terem uma materialidade física constante, elas representam exatamente toda a dispersão do homem, em todo o seu descentramento. A casa é o espaço do sonho ou da espera por ele. É onde a memória encontra o presente, a ficção encontra a realidade. Ainda segundo Bachelard,

[...] a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos dos homens. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. (BACHELARD, 1974, p. 359).

Tanto *O arquipélago da insônia* quanto *Ontem não te vi em Babilônia* estão imbuídos de uma atmosfera onírica. Em *O arquipélago...*, um autista nos apresenta a casa por um discurso que mescla memória, inconsciência, sonho, absoluta razão. Em *Ontem não te vi...*,

por sua vez, o discurso beira o estado do sono, ora em alerta, ora em devaneio, em uma oscilação constante e com certas suspensões abruptas. A casa é, portanto, essa imagem fluida. Quando descrita é, geralmente, associada ao tempo, ao vento, às lembranças. Para Bachelard,

as verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos levam, as casas ricas de um onirismo fiel, são avessas a qualquer descrição [...] Ela surge da literatura em profundidade, isto é, da poesia, e não da literatura eloquente que tem necessidade do romance dos outros para analisar a intimidade. (BACHELARD, 1974, p. 363).

Assim é a linguagem usada por Lobo Antunes para nos apresentar essas casas, em suas profundezas, em seus cômodos, seus cantos, seus espaços vazios e de solidão.

De onde me virá a impressão que na casa, apesar de igual, quase tudo lhe falta? As divisões são as mesmas com os mesmos móveis e os mesmos quadros e no entanto não era assim, não era isto, fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai, das empregadas da cozinha e da tosse do meu avô comandando o mundo, não a presença, não ordens, a tosse, um lenço saía-lhe do bolso e desarrumava o bigode, o meu pai prendia o cavalo na argola e a seguir apenas o restolhar da erva que esse sim, mantém-se, embora seco e duro até depois da chuva, na varanda os campos que conheço e não conheço, o renque de ciprestes que conduzia ao portão e além do portão com um dos pilares tombado os sobreiros e o trigo, a vila cada vez mais distante onde as luzes acentuam o escuro, um sítio de defuntos em cujas ruas trotava abraçado ao meu pai, assustado com os postigos vazios e a certeza que nos espreitavam dos amieiros da praça no tempo em que nada faltava na casa [...] (ANTUNES, 2008a, p. 13).

Em *O arquipélago da insónia*, a casa, outrora gloriosa, símbolo da família latifundiária, é agora marcada pelo signo da falta. As fotografias antigas substituíram os familiares, tudo é espectral, tudo é mancha. A falta marca a família não apenas materialmente, mas também seu percurso, sua história. Perde-se poder, perde-se força, perdem-se laços – “alguma vez a vi sem ser de costas para mim?” (ANTUNES, 2008a, p. 176). As relações familiares, à semelhança dessa casa em ruínas, são desgastadas, frágeis, conflituosas. A casa, portanto, é a materialização desse tempo de perda, dessa história malfadada, dessa família em dissonância. A casa, enquanto “estado de alma” (BACHELARD, 1974, p. 401), representa a família que nela habita e, metonimicamente, representa a casa portuguesa na contemporaneidade.

A casa de *O arquipélago da insónia* é a casa representativa de um tempo em ruínas, intensificado pela perda do império colonial. Ela é também o espaço do discurso conservador que fundamentou a consciência portuguesa até meados da década de 1970. Nesse sentido, a casa é tempo e espaço. Leonor Arfuch, em *Cronotopías de la intimidad*, nos apresenta, a partir dos princípios teóricos de Mikhail Bakhtin, o conceito de Cronótopos – tempo e espaço –, em que

[...] el tempo se condensa, 'deviene compacto, visible para el arte', mientras que el espacio se intensifica, 'se abisma em el movimiento del tempo, del sujeto, de la Historia' y ambos son indisolubles de un valor emocional. (ARFUCH, 2005, p. 255).

O Cronótopos é, então, uma espécie de

[...] punto nodal de la trama, tiene una dimensión configurativa, por cuanto investe de sentido – y afecto – a acciones y personajes, que asumirán por ello mismo una cierta cualidade. En él operará tanto el presente de la narración – su actualización em um relato verbal, visual, audiovisual – como la carga valorativa que conlleva por historia y tradición. (ARFUCH, 2005, p. 255).

Para a autora, a casa é um espaço da interioridade, que traz em si uma arqueologia, fragmentos mnemônicos de um sujeito. Assim, tempo e espaço confluem para o símbolo da casa. É ela que abriga e simboliza a história malfada da família, metonimicamente a história de decadência de um império dantes glorioso; é nela que estão “os relógios sem número indiferentes ao tempo” (ANTUNES, 2008a, p. 26) e “os defuntos nas molduras nos destroços da casa” (ANTUNES, 2008a, p. 72). *Em Ontem não te vi em Babilónia*, é a casa que abriga da noite insone, é o espaço que possibilita a rememoração de espaços outros, mas é também o espaço da suspensão do tempo, é o espaço que não abriga o sono.

O arquipélago da insónia é um romance espacialmente marcado, embora não se restrinja absolutamente às questões políticas e sociais da história portuguesa. Trata do período pós-revolucionário português, sendo portanto pós-74, mas as questões abordadas são tão universais que podemos lê-lo, até certo ponto, sem relacioná-lo diretamente à realidade portuguesa, sobretudo se considerarmos sua crítica ao tempo moderno, à modernidade. Nesse sentido, a matéria do romance é o homem em relação com o tempo e com seus semelhantes, afinal, “isto é a vida, não um romance, se fosse um romance tudo perfeito, certo”. (ANTUNES, 2008b, p. 329).

Interessa-nos aqui, todavia, ler esse livro relacionando-o com nosso tempo e com a realidade portuguesa de então. Pensando um tempo marcado pela frustração de uma grande utopia e um povo marcado pelo presente inglório. A casa está a diluir-se, a esvaír-se, como mancha.

Casas

(– Não é tão grande o mundo?)

Transformando-se em manchas que se sobrepunham no interior de escamas de luz e as ondas (ANTUNES, 2008a, p. 128).

Essa mancha tanto pode ser lida como algo que não se distingue bem, pouco nítida e, por isso, associada ao sono, ao sonho, como pode também ser compreendida como nódoa, mácula. A

palavra mácula, no latim, deu origem à mancha e mágoa, palavras muito significativas na cultura portuguesa.

Portugal é uma nação que espera o retorno do passado, uma nação que sonha em demasia com ele. Sempre teve, portanto, o presente enevoado, subscrito à história, ao lembrar, ao evocar o tempo de glórias que passou e não retorna.

A casa de *O arquipélago da insónia* é uma casa representativa da elite latifundiária, um patriarcalismo severo e opressor. O avô, figura do poder, que oprime aqueles que a ele são subordinados, como as empregadas da casa e o filho, que para ele é um “idiota”, diz que a casa está envolta em “ruínas que os comunistas deixaram” (ANTUNES, 2008b, p. 16). O livro, que não menciona claramente o período histórico, alude ao processo de desapropriação de terras pelo governo socialista que se instaurou em Portugal logo após a Revolução de Abril.

Segundo José Mattoso, findada a revolução, iniciou-se em Portugal um movimento de nacionalização das terras para a implantação de unidades de cooperativas. Tal movimento, no entanto, não foi respaldado por um projeto sólido de reforma agrária¹, no qual se estabelecesse um modelo claro de unidades de produção que substituísse o sistema capitalista latifundiário. Por isso, segundo o historiador,

A reforma agrária acabou por ser mais um fenómeno efémero na mutação geral operada em Portugal depois do 25 de Abril de 1974. De qualquer forma, enquanto vigorou, assistiu-se ao aumento da área cultivada, ao aumento da produção, quer em cereais, quer em gado, fomentaram-se novas culturas como o linho, o girassol e o tabaco, além de terem melhorado as condições de vida dos assalariados rurais, mesmo que à custa do crédito agrícola de emergência. Esses resultados foram, no entanto, rapidamente obscurecidos pela luta política envolvente. (MATTOSO, 1983, p. 137).

Por processo de degradação semelhante passa a casa da família de Isilda, de *O esplendor de Portugal*, romance de Lobo Antunes publicado em 1997. Uma família de colonos portugueses vive em Angola e, com o início da guerra civil, a propriedade da família vai se arruinando à medida que a guerra se aproxima:

a quem levo um caldeirão de sopa não por piedade mas na esperança de me ajudarem a salvar um metro quadrado de milho que me permita continuar aqui no próximo cacimbo, nem o MPLA nem os cubanos têm o direito de me expulsar do que é meu, esta casa a quem faltam telhas, este aparador de que desaparecem pratos, estas cantoneiras sem garfos, estes armários de cabides roubados pelos tropas de passagem, bandos maltrapilhos que não obedecem a ninguém, se limitam a pilhar o que podem, criação, telefonias, relógios, panelas

¹ Vale ressaltar aqui o tratamento dado à reforma agrária na evolução constitucional portuguesa. Na Carta de 1976, na sua parte II (sobre Organização Económica) um título (IV) era designado por “Reforma Agrária”, onde se lia que a reforma agrária era um “dos instrumentos fundamentais para a construção da sociedade socialista”. Já na Carta de 1982, lia-se “Política Agrícola e Reforma agrária”, sendo esta subordinada àquela. E, finalmente, na Constituição de 1989, é suprimida qualquer referência à reforma agrária. (MATTOSO, 1983, p. 137).

rotas e a mataram-se por desfastio entre si, todos com os mesmos lenços vermelhos, as mesmas pistolas antiquadas e a mesma magreza, gastos pela fome e por diarreias de água choca, até os leprosos de Marimbanguengo arrastam os cotos em exércitos lúgubres decepando à catanada os leprosos seguintes, o padre que continuava no convento a gritar em latim aos embondeiros amanheceu no poço retalhado de facas, o Fernando e o Damião alçaram-no com um gancho e trouxeram à superfície uma gargalhada de tal maneira sinistra que lhes disse para furarem um buraco no capim e o sepultarem depressa, o Damião inventou uma cruz de dois paus que começou logo a ganhar folhas determinada a ser árvore [...] (ANTUNES, 1999, p. 57).

Em *O arquipélago...* não há guerra, mas há o desgaste de um sistema, de uma estrutura político-social, metonimicamente representada pela degradação da casa latifundiária e da tradicional família portuguesa:

[...] eu que ignoro o motivo de chamar casa a uma construção feita de sucessivos remendos e acrescentos inúteis convencido de uma eternidade que não alcançaria nunca visto que hoje andaimes ao acaso e tijolos quebrados, o cavalo do filho, sem dono, a girar entre ruínas e móveis poeirentos, as cortinas rasgadas, os objetos dispersos
(bengaleiros, espelhos, fragmentos de oratório)
texugos e doninhas sim, não pessoas tirando eu no celeiro à noite e encostado durante o dia ao tanque da roupa a abrir a navalha, a apanhar do chão um pedaço de madeira que pertencera ao pombal
(lágrimas, lágrimas)
(ANTUNES, 2008a, p. 205).

Ontem não te vi em Babilónia, por sua vez, é, em certo aspecto, um romance circunscrito a quatro paredes. Os personagens, enquanto tentam dormir, lembram fatos passados, traumas, alegrias, mas confinados em seus quartos, suas camas. A oposição mundo interior *versus* mundo exterior é, contudo, mais evidente neste romance – “[...] a casa a fingir que me aceita não tentando expulsar-me, aprendi a não acreditar nas casas sempre a enxotarem-me para a rua ou a cercarem-me de tralha [...]”. (ANTUNES, 2008b, p. 225).

O espaço do confinamento é rompido à medida que o discurso memorialístico ou ficcional é elaborado. Segundo Bachelard, “o ser é, alternativamente, condensação que se dispersa explodindo e dispersão que retorna até um centro. O no exterior e o no interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar suas hostilidades.” (BACHELARD, 1974, p. 497). Desse modo, o fato narrado no exterior é tão íntimo quanto o momento solitário de elaboração daquele discurso.

A oposição solar e lunar, dia e noite também é muito presente, mas nem tudo o que está no campo semântico do dia é vida. Essa dicotomia maniqueísta é inexistente no romance, sobretudo se pensarmos na descrição do suicídio da filha de Ana Emília, num jardim com macieiras e borboletas:

e uma espécie de sorriso a desculpar-se, chá de lucialima, de tília, das ervas que cercavam a macieira e não aparávamos nunca, quer um chazinho das ervas junto às quais a

minha filha se matou aos quinze anos minha senhora, ao descer os degraus a boneca no chão, o banco, de início não vi a corda nem me passou pela cabeça que uma corda, para quê uma corda, vi a borboleta, a boneca no chão e o banco, a boneca por sinal não deitada, sentada, de braços afastados e cabelo preso na fita usando o vestidinho que lhe fiz, a boneca a quem eu

- Desaparece

Capaz de lhe oferecer um reбуçado para que desaparecesse num ai antes do meu avô pegar na caçarola e na banha, vitorioso no umbral (ANTUNES, 2008b, p. 19-20).

A casa de *Ontem não te vi em Babilónia* é um casa repleta de memórias e espaços de solidão, que são espaços constitutivos por excelência. A solidão, nos dois romances aqui analisados, marca os sujeitos da enunciação e preenche os espaços vazios da casa e do texto. Solidão e silêncio caminham juntos nesses dois romances, ainda que tenhamos uma multiplicidade de vozes e personagens-narradores e uma constante polissemia nos diversos níveis discursivos.

Habita ainda a casa de *Ontem não te vi...* um ex-policial da PIDE², amante de Ana Emília, que o espera em Lisboa, e casado com Alice, enfermeira que vive em Évora. A irmã do ex-policial, que vive em Estremoz, em dado momento da narrativa, também ganha destaque, sobretudo quando nos é apresentada a dificuldade de relacionamento desse policial com as mulheres. Mas o que vale destacar aqui é que, em uma obra aparentemente confinada a quatro paredes, com personagens prostrados e desejosos do sono que não chega nunca, circunscritos pelo espaço da casa, Lobo Antunes avança para o interior de Portugal, num processo gradativo de autoanálise do ser português contemporâneo. Portugal torna-se, portanto, nossa grande casa, e seus cômodos são espaços reais. Lisboa, espaço do luto presente, simbolizado pela morte precoce da filha de Ana Emília; Évora, espaço da castração do sonho, simbolizado pelo aborto que o ex-policial exige que a esposa faça; Estremoz, espaço da incompreensão e do desencontro, simbolizado pela problemática relação familiar. Assim, podemos ler, à semelhança do que fizemos com *O arquipélago da insónia*, as inúmeras casas de *Ontem não te vi...*, as três ilhas motrizes dessa narrativa – Ana Emília, Alice e o ex-policial – imersas, sem dúvida, num arquipélago de vozes, como uma grande casa-texto que pensa o sujeito português na contemporaneidade, com todas as suas universalidades, posto que o tempo presente assim o faz, e particularidades. Assim como a casa de *O arquipélago da insónia*, a casa de *Ontem não te vi em Babilónia* também é um cronótopo do sujeito, é mancha, espaço esvaindo-se como tempo:

² A PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado – existiu em Portugal de 1945 a 1969 e atuava na neutralização da oposição ao Estado, sobretudo a empreendida pelo Partido Comunista Português. A PIDE instaurou um clima de terror, principalmente por sua atuação na Guerra Colonial. Os policiais que serviram a tal polícia ficaram conhecidos como os PIDES.

Quando estou muitas horas acordada a sentir o tempo que não sei para onde vai no relógio eléctrico, sei que passa por mim num zumbidinho leve, começo a distinguir coisas no escuro, primeiro os móveis que deixaram de ser móveis e perderam o nome e depois o tecto, as paredes, o quadrado mais claro da janela e o rectângulo mais claro da porta esses sim ainda tecto e paredes e janela e porta e eu todavia perdendo-os também e a esquecer o que são, parece que a alma me sai num fuminho e tenho medo que não regresse mais [...] (ANTUNES, 2008b, p. 75).

Não sei muito bem o que vejo, se uma casa ou uma ideia de uma casa, alguém à minha espera ou a ideia de uma pessoa à minha espera e qual pessoa e quando [...] (ANTUNES, 2008b, p. 341).

Ainda aqui, o espaço e o tempo são os elementos basilares na composição dos sujeitos narrativos. As angústias, os traumas e os medos de Ana Emília, Alice e o ex-policial da PIDE só são verossímeis enquanto representativos de um tempo e, de certa forma, do espaço português. Falamos anteriormente que podemos ler os romances de Lobo Antunes sem relacioná-los, até certo ponto, com a realidade portuguesa. Talvez isso se deva se privilegiarmos o aspecto temporal em nossa leitura. O tempo de Lobo Antunes é um tempo universal, posto que representativo de nossa modernidade. O tempo parece ser uniforme em todo e qualquer espaço, sobretudo se pensarmos na globalização, na velocidade da informação, na aparente diluição das fronteiras (BAUMAN, 2007).

O tempo histórico, por sua vez, nesse romance, é marcado, sobretudo, pelo discurso do ex-policial da PIDE. A ditadura salazarista já findou e, agora, “os inimigos da Igreja e do Estado” estão no poder. Pela sua voz, nos é desvendada a violência e a covardia da PIDE:

Os presos de lâmpada na cara vencidos e supondo que não vencidos os idiotas, que resistindo os palermas, que heróicos os cretinos e vencidos de facto, de pé junto ao ficheiro enganando-nos, mentindo, não conheço nada de explosivos senhor agente, não conheço nada de aviões, qual conspiração, qual jornal, sou despachante, sou mecanógrafo, trabalho nos seguros senhor agente, nunca ouvi nada disso [...] os presos o mesmo cheiro que a minha esposa [...] algo de mim para eles que me levava a morder-lhes os pescoços, os flancos, as minhas patas a escorregarem, a detestarem-nos [...] homens que se tornavam a minha mulher, eram a minha mulher [...] a trilhar-lhes as costas [...] aguentavam, curvavam-se, com o tubo de chumbo nas costelas [...] eu a proteger o País e eles de lâmpada na cara vencidos. (ANTUNES, 2008b, p. 257).

Importante destacar, contudo, que esse tempo histórico não é o tempo em destaque na narrativa, parece funcionar muito mais como um pano de fundo. O tempo instaurador do discurso é um tempo estagnado, suspenso, que se faz estado do sujeito³. O espaço correspondente a esse tempo histórico é Peniche, cidade litorânea da região central de Portugal que abriga o forte de Peniche, construído de 1557 a 1570. Entre 1930 e 1974, o forte

³ O aspecto temporal nos romances será melhor analisado no capítulo 2 desta dissertação.

serviu como prisão política de segurança máxima. Peniche, no romance aqui analisado, é o símbolo maior da história de violência do Estado Novo português. É a casa que abriga o passado de violência e opressão.

É nesse sentido espacial que a obra de Lobo Antunes ganha particularidades e evidencia sua natureza portuguesa. Ainda que violências, guerras e torturas sejam temas associados à natureza humana, no romance aqui analisado, notamos, por entre as linhas, que o espaço é essencialmente português. A denúncia e crítica à tradição latifundiária, a violência nos campos, o trauma da guerra, a estagnação do espaço, o sentimento de degradação física e moral, o retorno ao passado, a negação do presente e a falta de perspectivas para o futuro não são temáticas exclusivas da literatura portuguesa contemporânea, mas é inegável que a constituem.

1.2 O texto

Eu sei que ninguém escreve como eu. Mas isso não me traz alegria alguma. Escrevo com dificuldade, mas me sinto à vontade com o assunto. Fico espantado quando algum leitor confessa ter certa dificuldade no entendimento – a escrita sempre foi muito clara para mim.

(ANTUNES. Entrevista ao *Estadão* em abril de 2010.)

O texto de António Lobo Antunes não é, absolutamente, um texto fácil. É um texto que exige muito de seu leitor, que se faz com seu leitor, num ir e vir incessante, num movimento caleidoscópico. Em uma leitura compulsiva, como às vezes ocorre, ou em um movimento de retorno e impossível avanço, quase um bloqueio, fica evidente que mais importante do que prosseguir é fruir cada palavra, frase, metáfora. Ler um romance de Lobo Antunes é, sem dúvida, um desafio, à medida que nos são expostos obstáculos e intermináveis caminhos a serem seguidos.

A escrita para Lobo Antunes não é meramente uma ferramenta de crítica ou ação político-social, tampouco um veículo para mergulho em suas subjetividades, num processo egocêntrico e autocentrado. De fato, seus textos nos apresentam um olhar crítico para a sociedade contemporânea de um modo geral e, sem dúvida, uma investida no homem de seu

tempo, uma tentativa de expurgação das angústias do homem, o que acontece com mais evidência nos romances da Trilogia de Guerra, sobretudo, pelos aspectos autobiográficos presentes. Mas é também um texto que pensa o próprio texto e se pensa como tal.

De imediato, notamos uma intensa elaboração linguística e estética em sua obra. Não apenas em relação à estruturação narrativa ou construção do enredo, ou mote, se assim pudermos denominar o “assunto” dos romances, quando enredo não nos é um termo muito adequado, uma vez que praticamente não há ação no romance, mas “motes” que desencadeiam uma reflexão, um pensamento, uma lembrança. Sua estética centra-se na palavra, unidade mínima significativa em um romance. Nos de Lobo Antunes, tais unidades mínimas transbordam significado, uma vez que são empregadas diversas vezes em contextos semelhantes ou totalmente diversos, de modo que um novo sentido seja atribuído àquele mesmo vocábulo. Esse recurso é usado, sobretudo, na constante reelaboração das metáforas, recurso estilístico muito utilizado em seu texto, o qual se coaduna sobremaneira com o que podemos chamar de estética da incompletude⁴.

Por conta dessa valorização da palavra em si, e de seus múltiplos empregos e significados, da preocupação com a linguagem e não apenas com a matéria, podemos afirmar que o texto antuniano trapaceia com a língua, nos moldes do que Roland Barthes conceitua como *literatura* – “essa trapaça salutar com a língua, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.” (BARTHES, 2004, p. 16). O literário, um modo particular de estar na língua e que tenta romper com seu “fascismo”, com sua ditadura de leis e normas, só se constrói na linguagem. A literatura antuniana é, portanto: (I) um jogo linguístico, uma vez que se centra na palavra e na linguagem, ressaltando o modo de dizer e não meramente o dito; (II) um jogo discursivo, posto que nenhum discurso é absoluto, sendo apresentadas múltiplas possibilidades de verdades⁵ e de elaboração discursiva dessas verdades; (III) um jogo metaliterário, considerando que, de diferentes perspectivas e em diversos níveis, Lobo Antunes, ao escrever seus romances, pensa o próprio romance. É sobre esse aspecto, em especial, que nos debruçaremos a seguir.

⁴ Trataremos mais detidamente da estética da incompletude no capítulo 3 desta dissertação.

⁵ “O termo verdade, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade”. (CANDIDO, 1968, p. 18).

1.2.1 O lápis

*Por que escrevi isto?
Onde fui buscar isto?
De onde me veio isto? Isto é melhor do que eu...
Seremos nós neste mundo apenas canetas com tinta
Com que alguém escreve a valer o que nós aqui traçamos?...*

(PESSOA. *Às vezes tenho ideias felizes*)

Em *O arquipélago da insónia*, um lápis costura toda a narrativa. Entremeando o discurso do neto autista, daquele angustiado por ver a casa esvaír-se em manchas, por ver as relações humanas e familiares ruírem como a herdade, surge um escrito:

e o lápis mais depressa
(...)
(e eu para o lápis
- Não me pergunte que homem)
(ANTUNES, 2008a, p. 134).

O romance é estruturado em três unidades com cinco capítulos cada. As vozes narrativas se alternam nos capítulos, mas ganha maior destaque a voz do autista. O irmão, Maria Adelaide, a prima Hortelinda, o pai, o feitor, o filho do feitor, a mãe também ganham voz na narrativa, funcionando como elementos discursivos que comprovam ou desmentem o discurso principal, que é o do autista. Na verdade, não podemos nem sequer afirmar a existência dessas vozes como personagens, uma vez que suas dimensões discursivas excedem todos os elementos constitutivos de um personagem⁶. Ou seja: parece-nos mais adequado, à semelhança da problemática do enredo, já discutida aqui, referir-mo-nos a vozes narrativas. O dizer sobrepondo-se ao narrar, o mote substituindo o enredo, vozes em lugar de personagens. Tudo corrobora a imagem dessa casa-mancha, que parece ainda mais irreal quando do surgimento desse lápis, a escrever quase entrelinhas.

⁶ Por personagem entendemos aquela instância que realiza determinada ação e que pressupõe uma realidade, ainda que ficcional – “a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa” (REIS, 2007, P. 314). Nos dois romances de Lobo Antunes, aqui analisados, essas figuras só existem enquanto elementos constitutivos do discurso. Não há ação a ser desenrolada, tampouco uma realidade ficcional, mas sim uma “discursividade ficcional”.

A primeira pista que o texto nos fornece para pensarmos numa escrita paralela, a fazer-se enquanto lemos, é uma interrogação do autista, embutida num fluxo de consciência, numa série de lembranças e questionamentos, quase a encobrir a interrogação – “que faço eu com mentiras, recordações, lápis de cor, brinquedos [?]” (ANTUNES, 2008a, p. 25). De fato, o texto brinca com o conceito de mentira e verdade, o que realça a discussão maior a respeito dos limites entre história e ficção.

A questão discutida em *O arquipélago da insónia*, no entanto, não se adapta totalmente ao que Linda Hutcheon atribui à metaficção historiográfica.⁷ A ideia central não é reconstruir uma história, como acontece, por exemplo, quando da inserção do “não” de Raimundo Silva, em *A história do cerco de Lisboa*, de José Saramago. Nesse romance, questiona-se a veracidade do discurso histórico, em função, sobretudo, de ser este um discurso subjetivo, uma vez que escrito por um homem e a partir de suas interpretações dos fatos e documentos históricos. Em Lobo Antunes, nesses dois romances aqui analisados, é preciso ressaltar, a discussão parte do próprio processo de criação. O referente histórico é abandonado. Ou cremos no que é dito, dando destaque às passagens mais “narrativas” do romance, como no processo mesmo ficcional, estabelecido o pacto entre leitor e narrador (ou narradores); ou duvidamos do que é dito, considerando fragmentos, rupturas, silêncios significativos, que nos confundem e que realçam a percepção de multiplicidade. A desconfiança não se instaura, todavia, na história, mas no discurso. A violência no campo com a desapropriação das terras, as crueldades da tortura em Peniche, o conservadorismo dos latifundiários, nada disso é questionado nos romances aqui analisados. Questiona-se o discurso, a forma como esse real é elaborado.

Às mentiras, acrescenta as recordações e os brinquedos, elementos também, por si só, muito significativos. As recordações são, podemos dizer, um dos pilares da escrita de António Lobo Antunes. Literatura que privilegia as lembranças, a memória, não apenas pessoal, como nos casos mais autobiográficos, tampouco somente social, como nos casos em que parte de um passado essencialmente português. É a partir da memória que o ficcional irrompe. É a porta aberta para o sonho e a criação.

A infância é, igualmente, tema recorrente na obra, quase sempre como um dos tópicos desencadeadores da lembrança, da memória. Os brinquedos aparecem em várias

⁷ Segundo Linda Hutcheon, “as metaficções historiográficas parecem privilegiar duas formas de narração, que problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista (como em *The White Hotel*, de Thomas) ou um narrador declaradamente onipotente (como em *Waterland*, de Swift). No entanto, não encontramos em nenhuma dessas formas um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza. Isso não é uma transcendência em relação à história, mas sim uma inserção problematizada da subjetividade na história”. (HUTCHEON, 1988, p. 156).

passagens, como no fragmento acima citado, servindo, muitas vezes, de sustentação imagística da narrativa. A infância⁸, simbolizada sobretudo pelas imagens dos brinquedos, não traz, todavia, um caráter infantil às obras. A infância está presente, mas não há espaço para pensamentos, reflexões, questões infantis. A problemática estabelecida nos romances de Lobo Antunes, assim como o ambiente e as relações neles criados, são essencialmente maduros, representativas, de fato, de um sujeito em crise.

Vale ressaltar ainda que o lápis, muitas vezes mencionado, é o lápis de cor. Ainda que os romances apresentem tamanha densidade, tanto no plano linguístico-estético quanto no temático-contextual, a cor está presente. De um modo geral, os romances de Lobo Antunes, podemos dizer, são coloridos, ainda que isso não lhes atribua leveza alguma, mas sim ressalte a força de suas imagens.

Em certos momentos, Lobo Antunes faz-se parecer arbitrário, mediante muita técnica e racionalidade. Numa leitura mais superficial de suas obras, pode ficar a impressão de que as palavras são, por vezes, dispostas aleatoriamente, assim como as imagens e os desfechos da narrativa parecem despropositados. Mas faz-se aparente, quase nas entrelinhas, uma excessiva elaboração estética, imagística e narrativa. Em *O arquipélago da insónia*, por exemplo, o livro da prima Hortelinda⁹, personificação da morte no romance, aparece desde o início da narrativa, mas sem explicação clara que nos elucide seu significado. Como ainda há a escrita que costura toda a narrativa, fica ainda mais confuso compreendermos o sentido desse segundo livro, só explicitado nas últimas páginas do romance. Sua presença, já na página 39, evidencia que, assim como o lápis que percorre a narrativa sinuosamente, o fio da morte costura esse discurso e, conseqüentemente, a história dessa família desde o princípio:

(a morte uma parente a quem se tornava necessário ajudar a vestir-se derivado ao reumático e ela enquanto
 - Obrigada obrigada
 a escolher-nos, a gente aflitos
 - Dê-me mais uns meses espere
 e ela numa pena sincera em busca do livro no avental onde se amontoavam cheios de erros nomes escritos a lápis [...]
 (ANTUNES, 2008a, p. 39).

⁸ Em vários romances de António Lobo Antunes, as crianças ganham destaque. Podemos mencionar aqui, como exemplo, o Rui, de *O esplendor de Portugal*. O destaque atribuído a elas, contudo, não nos parece uma investida no universo infantil. Pelo contrário, parece haver uma inversão de perspectiva que realça ainda mais as questões humanas e maduras neles discutidas. Normalmente, as crianças apresentam algum distúrbio físico ou mental. O Rui, por exemplo, é epilético e tido como louco ou inválido, ainda que não sejam essas as conseqüências da epilepsia. Curioso notar, contudo, que, em *O esplendor de Portugal*, é de Rui o discurso mais lúcido e verossímil. As crianças simbolizam, portanto, não uma inocência, mas uma outra possibilidade de olhar.

⁹ Esse aspecto será melhor desenvolvido no capítulo 2 desta dissertação.

O que parece não fazer sentido, normalmente disposto em frases soltas no meio de uma passagem, ora entre parêntesis, ora com iniciais minúsculas e sem pontuação, na verdade compõe um grande painel e as formas nele fixadas se sobrepõem, formando, podemos dizer, uma única imagem, cuja característica principal é a multiplicidade. Assim são os romances de Lobo Antunes: telas, se destacarmos seu caráter imagístico relevante, com contornos tênues e esfumados, mas que determinam uma fragmentação nas imagens, que por sua vez constituem uma outra imagem maior. Tudo isso marcado pela força do lápis de cor, a colorir memórias, estados de espírito, sensações, passado e presente.

A imagem do lápis vai ampliando seu significado no decorrer da narrativa, e notas, à semelhança do que ocorre apenas em textos escritos¹⁰, são inseridas abruptamente no texto: “(nota: esqueci-me de falar da palmeira no caminho da serra, aponta a encarnado para a mencionares mais tarde)” (ANTUNES, 2008a, p. 83). O labor autoral também é explicitado, de forma a evidenciar o trabalho minucioso de seleção e adequação vocabular, como na seguinte passagem:

e o vento da herdade
(tinha posto quinta, emendei)
(ANTUNES, 2008a, p. 109).

A substituição de quinta por herdade, todavia, não é aleatória. Além de evidenciar o trabalho de escrita, ela reitera a degradação por que passa a propriedade da família. Embora apareçam muitas vezes como sinônimos, entre quinta e herdade podemos estabelecer uma valoração, e é o que acontece, justamente, nessa passagem. Partir do pressuposto de que a propriedade é uma quinta e marcar sua autocorreção, dizendo ser a propriedade uma herdade, é o mesmo que realçar suas características de quinta. Ao escrever “tinha posto quinta, emendei” o autor-personagem: I. destaca o processo de elaboração de uma escrita paralela ao desenrolar do romance e II. nos faz perceber, por essa espécie de lapso, que o que é descrito como herdade na verdade assemelha-se a uma quinta, ou seja, a algo de menor prestígio e tamanho.

¹⁰ Quando fazemos esta distinção entre texto escrito e texto discursivo, queremos ressaltar a oposição entre os planos narrativos. Há um texto primeiro que, embora materializado nas páginas do livro, se apresenta como discurso. O autista, o irmão, Maria Adelaide, entre outros, estão a falar, compulsivamente. No entanto, num segundo plano, lendo as entrelinhas e atribuindo destaque ao símbolo do lápis, notamos que a fala materializa-se em escrita.

Ainda a respeito desse processo paralelo de escrita dentro do romance, o próprio autista dirá: “(mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não passam de episódios que invento)” (ANTUNES, 2008a, p. 15).

De fato, o lápis¹¹ parece delinear uma herdade e uma história que só se concretiza e se torna real quando de sua materialização no papel. A realidade, podemos afirmar, portanto, é uma realidade discursiva, como confirma esta passagem: “cheguei à herdade só dando fé que a herdade pelos discursos do trigo” (ANTUNES, 2008a, p.176).

Muitas são as referências ao lápis que tece esse livro. Em certo momento, o autista se indagará: “(que espécie de livro é este que custa tanto a escrever?)” (ANTUNES, 2008a, p. 172). Na maioria das passagens, contudo, o processo de escrita estará associado à dupla de irmãos. Não apenas o autista escreverá, mas seu irmão também o fará – “o meu irmão a escrever esta história” (p. 100); “e o meu irmão a escrever o mais depressa que é capaz na mesa de jantar enquanto os marinheiros se iam afogando um a um afogando-me também” (ANTUNES, 2008a, p. 113); “(a caneta do meu irmão acabou por concordar comigo, escreveu um ou dois, olhou-me, vacilou e repetiu um ou dois)” (ANTUNES, 2008a, p. 117). O irmão – aquele que não é doente, aquele que casou com Maria Adelaide, aquele que não é filho do filho do feitor – funcionará como uma espécie de *alter ego*¹² do autista, seu duplo sem defeitos, sua cópia mais próxima da perfeição – “eu e o meu irmão a escrever isto sem que consiga detê-lo” (ANTUNES, 2008a, p. 103).

Vale destacar ainda o recorrente uso dos pronomes demonstrativos isto e esta, que demarcam uma proximidade temporal e espacial – “(foi o meu irmão que escreveu estas páginas muito mais devagar do que se passou de facto, não fui eu quem o disse)” (ANTUNES, 2008a, p. 104); “que me recorde não tive uma irmã, um irmão sim que escreve isto [...]” (ANTUNES, 2008a, p. 136); “(escreveriam isto por mim?)” (ANTUNES, 2008a, p. 230).

O escrever “isto”, contudo, é mais do que um desejo estético ou um mero passatempo do menino autista. Escrever nas entrelinhas da história da família é quase uma necessidade e

¹¹ Não seria o caso de pensarmos no elemento lápis como um personagem, até porque, como já dissemos anteriormente, o conceito de personagem na obra aproxima-se muito mais do plano discursivo, ou seja, os personagens são muito mais personagens discursivos, enquanto elementos constitutivos de um discurso, do que personagens de uma história, enquanto agentes de uma ação. Mas não podemos deixar de ressaltar aqui que o lápis é o meio pelo qual o discurso se materializa e como tal tem tamanha importância na narrativa. Podemos destacar aqui duas passagens em que o lápis ganha atributos de ser animado: “o lápis tornou-se horizontal sobre a mesa” (ANTUNES, 2008a, p. 119); “o lápis tornou a espreitar a janela” (ANTUNES, 2008a, p. 144). Há de se notar ainda que, nessas duas passagens, o tom é muito mais narrativo do que nas passagens em que se refere aos personagens propriamente ditos.

¹² Esta questão do duplo será melhor desenvolvida no capítulo 3 desta dissertação.

apresenta um efeito catártico no menino, a ponto de sentir-se mais calmo à medida que escreve: “[...] o lápis tinha razão mãe, estou calmo [...]” (ANTUNES, 2008a, p. 177).

O escrito, ainda que se apresente como a história das três gerações da família, o que pressupõe um caráter histórico, e por isso mais próximo do que conceituaríamos como verdade, é pura ficção:

[...] proíbo-os de me tirarem o que me pertence, o que fabriquei palmo a palmo [...]
(ANTUNES, 2008a, p. 99).

- Qual herdade?
uma pergunta tão injusta a mim que construí sozinho às escondidas de todos quando tinha a certeza de que dormiam e se calhar acordados a espiarem-me, um trabalhão com a serra, a lagoa, o pomar, galinhas feitas a lápis uma a uma, cada pena, cada bico, cada cor eu que apenas concebia o cimento e o branco e as inventei a custo, as enxotei para a capoeira batendo as palmas e prendi o ganchinho da cancela no prego, por que razão querem ficar com o que tenho e pretendem que eu sem nada como vocês sem nada neste andar para uma rua de amoreiras desmaiadas com um café de um lado e um talho do outro, vocês que não sabem dos postigos da vila e do restolhar do trigo [...]
(ANTUNES, 2008a, p. 99-100).

[...] inventei-a, inventei-vos a vocês e inventei tudo isto porque tenho medo [...]
(ANTUNES, 2008a, p. 155).

A força motriz da criação, como podemos notar nesse fragmento, é o medo. A escrita, nesse sentido, é o caminho para o autoconhecimento e para a libertação. O sujeito antuniano, ao falar compulsivamente, tenta expurgar seus demônios, suas angústias, processo que podemos notar desde os primeiros romances do autor. Agora, o processo de escrita parece também desempenhar tal função. E podemos inclusive afirmar que é uma tentativa em maior grau, uma vez que a escrita exige uma elaboração do pensamento, o que de fato acontece, sobretudo, se pensarmos na substituição de quinta por herdade, mencionada anteriormente. Se falar é uma tentativa de expurgar nossas angústias, escrever é uma tentativa de elaborá-las, tentando atribuir razão ou lógica àquilo que não necessariamente possui tais características. A fala presente nos outros romances, sobretudo nos da Trilogia de Guerra, é uma fala verborrágica, sem necessidade de um interlocutor, embora o tenha em alguma medida. Nos dois romances aqui analisados, o produto é um texto que se faz à medida que um leitor avança as páginas. O caráter dramático, então, nos parece ainda maior, uma vez que, por meio da elaboração que a escrita exige, toma-se consciência da própria ilogicidade da vida. A tentativa de atribuir sentido àquela matéria é vã. Afinal, como o próprio autista afirma, “[...] isto não é um livro, é um sonho [...]” (ANTUNES, 2008a, p. 193).

Também em *Ontem não te vi em Babilônia* há uma escrita que não aquela já estabelecida com o leitor diante de um livro. Quando se inicia a leitura de um texto, sobretudo

o literário, não podemos nem conseguimos abster-nos da figura do autor. Ainda que atribuamos pouca importância a essa figura, dando total destaque à obra em si, ainda que alguns críticos tenham de fato declarado a morte do autor¹³, sabemos que há uma personalidade a escrever aquelas palavras, linha por linha, e a conduzir-nos por caminhos, por vezes previsíveis, por vezes inesperados, tamanha a possibilidade de interpretações que a língua e o texto literário nos propiciam. De um modo geral, nas obras de Lobo Antunes, essa figura não costuma aparecer, quando muito aparece por meio de estruturas narrativas que conduzem o leitor pelos caminhos possíveis do texto. Nas obras aqui analisadas, no entanto, as escritas se sobrepõem, à semelhança do que acontece com as próprias personagens ou com as próprias palavras. Um escrito está sendo produzido à medida que estamos lendo o texto. A obra por excelência parece, portanto, surgir da união entre autor e leitor. O autor se faz mediante a leitura, não sendo, contudo, absolutamente, a figura de António Lobo Antunes, mas a de um ser uno, a aproximar-se das características daquele que o lê. Como o próprio Lobo Antunes afirma, seus romances, embora apresentem uma multiplicidade de vozes, são dominados por uma unidade, quer seja homogênea, quer seja heterogênea:

[...] tenho hoje uma partilha minha muito mais intensa com as pessoas que povoam o livro e com a própria escrita. A propósito dos meus livros, fala-se muito da escrita polifônica. Penso que não: é sempre a mesma voz que habita o livro e tem uma densidade humana muito grande. (ANTUNES apud ARNAUT, 2009, p. 38).

O caráter uno parece ser inquestionável, o que se justifica por ser uma obra que pensa a natureza do homem e sua relação com o tempo. Assim sendo, com a utilização desse recurso literário, a obra surge constantemente no presente, num fazer e refazer-se incessante, como o próprio discurso que a constitui. Ou seja: com o processo de escritura discursiva dentro do texto literário, a obra se faz no tempo presente, e as questões humanas tornam-se ainda mais pungentes, uma vez que ganham maior universalidade à medida que se refazem a cada leitura realizada. Ganha, portanto, importância tamanha a figura do leitor, embora não sejam, absolutamente, obras que convoquem incessante e textualmente essa instância.

Ontem não te vi..., como já dissemos, é um romance que está a narrar as horas de insônia de algumas personagens centrais e as aparições de personagens ditas secundárias nas lembranças das personagens centrais. Num fluxo discursivo intenso, devido, sobretudo, à constante alternância de narradores, começa a esboçar-se uma unidade:

¹³ Referimo-nos ao célebre artigo de Roland Barthes, “A morte do autor”, in *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- Não se vai embora você?
 impaciente comigo, o seu livro quase no fim visto que dia, guarde os papéis, a caneta e levante as sobrelhas da mesa onde desenha as letras torcido na cadeira, quatro da manhã graças a Deus, quase cinco, acabou-se, na janela diante da sua uma senhora numa cadeira de baloiço que há-de cobri-lo com o xaile, você não imaginando que a morte uma pessoa real, sem mistério a defender-se do frio, o seu nome

- António
 ao mesmo tempo que um barulhinho no vestíbulo, cochichos que o procuram na casa, espreitam o corredor, não acham, os homens de casaco e gravata junto a si e um martelo, uma pistola, uma lâmina
 (quatro horas da manhã graças a Deus, quase cinco)
 e não tem importância visto que o seu livro no fim, tantos meses para chegar aqui e duvidando se chegaria de maneira que alegre-se, olhe a janela onde a senhora da cadeira de baloiço

- António
 a cobri-lo com xaile, não consegue ouvir as ondas nem os albatrozes de Peniche
 (que ondas, que albatrozes?)
 não consegue ouvir a minha filha

- Não se vai embora você?
 não se consegue ouvir nada a não ser o seu nome

- António
 e as páginas do livro que vão caindo no chão.
 (ANTUNES, 2008b, p. 358).

e culmina com a seguinte declaração: “(chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro)” (ANTUNES, 2008b, p. 422).

Não entendemos esse António Lobo Antunes como o autor em si, mas como uma entidade que atribui unidade a tudo aquilo que parecia disperso e que mantém, de certa maneira, íntima relação com o autor em si. Segundo Arnaut,

[...] apesar de admitirmos o diferente estatuto das categorias autor e narrador(es), acreditamos na necessidade de relativizar a distinção total, absoluta e peremptória entre esses conceitos e a consequente criação da designação-categoria de “autor implicado”. Este, consubstanciando-se em *alter ego* do autor, seria o resultado da imagem literária criada através da leitura da obra, seria uma espécie de segundo eu que, de acordo com Wayne C. Booth, se traduziria sempre em diferença em relação ao homem a sério-autor real ou empírico. Neste sentido, o autor-homem a sério poderia optar por desaparecer completamente da urdidura romanescas; assunção que, aliás revelando a fragilidade da argumentação tecida em torno dos conceitos em apreço, acaba por ser relativizada pelo próprio Booth, quando escreve que, “embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer”. (ARNAUT, 2009, p. 38-39).

No caso de *Ontem não te vi em Babilónia*, essa imagem representativa da autoria é a imagem que mencionamos anteriormente, a imagem-símbolo da unidade e da multiplicidade, a imagem composta pelas cores e formas sem contornos, no grande painel da modernidade. Esse processo de escrita no decorrer da narrativa já se anuncia bem antes do surgimento dessa voz unificadora, na maioria das vezes pela voz de Ana Emília – “(não me recordo do que escrevi e não me recordo da cor)” (ANTUNES, 2008b, p. 142) ou “tapava-me e se me riscarem do livro antes da manhã agradeço, siga a história sem mim” (ANTUNES, 2008b, p. 169). Nesse último fragmento, podemos notar uma grande diferença entre esse processo de dupla escrita

nas duas obras aqui analisadas. Em *Ontem não te vi...*, o que chamaríamos de personagem – Ana Emília – tem a consciência de seu papel como tal, chegando a referir-se à mão superior, aquela que de fato está a escrever um livro. O verbo na terceira pessoa do imperativo – “siga” – contrasta com o uso bem mais recorrente, nos dois romances, da segunda pessoa, o que corrobora a ideia de níveis discursivos e planos de escrita. A condição hierarquicamente inferior de Ana Emília, se pudermos relacionar as funções – personagens/autor – de maneira hierárquica, ainda é expressa, claramente, pela voz autoral:

(não sei que mês de que ano, refiro que há um mês e o que é um mês neste lugar movediço em que as sombras se confundem e eu confundida com elas, eu uma sombra afinal, quem és tu Ana Emília responde, onde te fui buscar, de onde vens, por que razão me inquietas no livro?) (ANTUNES, 2008b, p. 329).

Da mesma maneira se coloca Alice, como personagem, e mostra-se preocupada com sua existência quando findada a escrita e, por reflexo, a leitura. Nesta passagem, é interessante notarmos a importância atribuída ao leitor, àquele que está disposto a ouvir. E, em consonância a esse destaque dado ao leitor, podemos ler uma excessiva carência e solidão do sujeito:

E agora, pergunto, o que será de mim quando acabado este capítulo deixarem para sempre de me ouvir, quem se lembrará do que fui, demorará um instante a pensar e se preocupará comigo, ninguém se lembra, pensa, se preocupa, compram outros livros, esquecem-me e eu sozinha em páginas sem leitor algum continuando a escrever em Évora às oito da manhã e julgando que são cinco ao lado do meu marido que dorme, nunca tivemos cachorros nem piteiras nem malvas, moramos em Lisboa na casa que a minha mãe deixou, inventei tudo, disse que moramos na casa que a minha mãe deixou e a minha mãe não deixou nada, limitou-se a falecer, por vontade dela, egoísta como era [...] (ANTUNES, 2008b, p. 381).

1.3 Manchas desenhadas a lápis de cor: Lobo Antunes e Kandinsky

Os romances de António Lobo Antunes, sobretudo os do último ciclo, parecem, de alguma maneira, compor uma grande tela em que é pintada, a lápis de cor, a profusão de sentimentos do homem moderno. Em *O arquipélago da insónia*, notamos que o autista quer, a qualquer custo, atribuir materialidade àquela casa que outrora foi sólida e representativa de uma história de glórias. Agora, na contemporaneidade, a casa, como “tudo que é sólido, se desmancha no ar”. A casa-mancha é o espaço do tempo em suspensão, que abriga espectros gravados nos retratos da parede ao invés de personagens/personalidades reais. Tudo é fluido, tudo é disperso. No próprio plano do discurso, as fronteiras foram rompidas e já não se consegue estabelecer os limites entre sonho e realidade, consciente e inconsciente.

Da mesma maneira se apresenta *Ontem não te vi em Babilónia*. As casas que abrigam os sujeitos na insônia se diluem à medida que este mundo interior (da casa na noite de insônia, no tempo da enunciação) mescla-se com o mundo exterior (o mundo das memórias, das lembranças). Interessante notar que, por mais que haja essa dicotomia interior-exterior, dentro e fora da casa, o discurso manifesta-se unicamente por uma explosão de um único espaço: o interior do sujeito. O espaço das memórias, das lembranças, apesar de percorrer outros caminhos, avançar até outros espaços, como Peniche, Estremoz, Évora, é o espaço por excelência do sujeito, em suas manifestações mais profundas.

Diante dessa conjugação do espaço exterior com o espaço interior, na constituição do espaço do sujeito moderno, e a partir do aspecto imagístico das obras aqui analisadas e, por fim, tendo em vista o símbolo do lápis, tão marcante no nosso *corpus*, pensar-se-á, nesta seção, a obra de Lobo Antunes em consonância com algumas telas de Kandinsky¹⁴, pintor-fundador da pintura abstracta, cujo conceito-chave é o da “necessidade interna”¹⁵.

Para Kandinsky (1866-1944), uma obra de arte é um organismo independente e a abstração é o principal meio através do qual a arte pode assimilar a realidade. Consciente de que a pintura moderna deveria acompanhar a problemática do sujeito, Kandinsky entendia a pintura como algo que ultrapassava a compreensão lógica e a percepção imediata, justamente a representação, em alguma medida, do mundo moderno. No início do século, a sensação de que o mundo avançava velozmente e de que era impossível compreender racionalmente as relações da modernidade já era patente, tudo intensificado com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Diante dessa impossibilidade de compreensão racional do mundo, podemos entender a proposta de Kandinsky de romper com a obra de arte tradicionalmente figurativa. Segundo Costa Lima:

Na pintura, o privilégio da representação se impusera pelo materialismo do século XIX – “cientificamente, estes homens são positivistas e reconhecem apenas o que pode ser pesado e medido”; privilégio que se dissipa no momento em que renascesse a exploração da interioridade humana. O objetivismo oitocentista estaria sendo contestado no começo do século XX, em que realçava “o princípio da necessidade interna”. (COSTA LIMA, 2006, p. 5).

¹⁴ Wassily Kandinsky (1866-1944), nascido na Rússia, adquiriu nacionalidade francesa. Já na década de 1910, começou a desenvolver seus primeiros estudos não figurativos. Tornou-se um dos maiores nomes da arte plástica abstrata, que tem como principal característica a não representação de objetos próprios da nossa realidade concreta exterior. O Abstracionismo, que foi influenciado pelo Expressionismo, pauta-se no inconsciente como força propulsora de uma necessidade interior. Uma vertente do Abstracionismo, chamada de Abstracionismo geométrico, é mais racional e se utiliza com mais frequência das formas. Aqui, para essa comparação, interessa-nos a vertente mais expressionista – chamada por vezes de lírica.

¹⁵ Kandinsky teoriza sobre a manifestação artística como expressão de uma necessidade interior no estudo intitulado *Do Espiritual na Arte*, de 1911.

De início, as obras de Kandinsky ainda apresentavam certa tendência a representar o real, tendo ainda como referente o objeto. Aos poucos, sua arte libertou-se da obrigação de ser uma cópia da realidade visível e, cada vez mais, “os objetos transformam-se em meros suportes de cor, e as relações entre os objetos, em puros elementos de tensão pictória”. (BECKS-MALORNY, 2007, p. 47). A tela, então, fragmenta-se em numerosos segmentos de cor, uma vez que a própria cor torna o objeto supérfluo. Para Kandinsky, “a cor, a palavra e o som deveriam inter-relacionar-se sem passar pelo filtro do raciocínio e dessa forma conduzir o espírito a uma esfera de percepção mais elevada.” (BECKS-MALORNY, 2007, p. 24).

Não passar pelo “filtro do raciocínio” é desejar uma arte pura e reflexo exato das pulsões interiores. Afinal, para os abstracionistas, a unidade da obra é a expressão da unidade do sujeito que a cria. Dessa maneira, estabelecemos nosso primeiro ponto de contato com os romances antunianos também aqui analisados. Falamos anteriormente que, embora assemelhem-se a mosaicos, os romances apresentam uma unidade, um centro dissipador de múltiplas vozes. No caso de *O arquipélago...*, é o sujeito-autor do livro que é escrito nas entrelinhas da narrativa. Vale destacar aqui que, ao final da narrativa, o romance é assinado por António Lobo Antunes: “(escrito por António Lobo Antunes em 2006 e 2007)” (ANTUNES, 2008a, p. 263). Processo semelhante ocorre em *Ontem não te vi em Babilónia*, um sujeito chamado António Lobo Antunes surge e diz estar escrevendo um livro: “(chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro)” (ANTUNES, 2008b, p. 422). Como já foi dito, não pretendemos afirmar que essas passagens materializam a pessoa civil de António Lobo Antunes, mas evidenciam que toda aquela multiplicidade erradia de um único ser, mas não de um ser uno. Sendo assim, a profusão de imagens, cores e palavras presentes nos romances são manifestações estéticas e sinestésicas da interioridade desse sujeito, ainda que ficcionalizado.

Kandinsky divide sua obra em *Impressões*, *Improvisações* e *Composições*, o que sugere uma gradação do grau de abstração da sua obra. As *Impressões* referem-se a um modelo naturalista, ainda conservador no que diz respeito a uma linguagem formal. As *Improvisações*, como o próprio título já sugere, são quadros que valorizam o ato totalmente espontâneo, que representa o interior do sujeito. As *Composições* correspondem à fase mais madura do pintor, sendo resultado de um longo processo criativo. As datas de criação das obras, no entanto, não corroboram essa lógica histórica e evolutiva de produção. As *Impressões* foram pintadas em 1911, as *Improvisações* começaram a ser produzidas em 1909, e as *Composições*, um ano depois.

Para essa comparação ficar mais clara, gostaríamos de restringir nossa leitura da obra de Kandinsky a quatro telas. São elas: *Composição VI* (1913), *Composição VII* (1913), *Improvisação Desfiladeiro* (1914) e *Improvisação 30 (Canhões)* (1913)¹⁶.

De imediato, podemos observar nessas telas o privilégio de algumas cores, sobretudo o amarelo. A propósito das cores, Kandinsky escreve:

O amarelo... inquieta o homem, pica-o, irrita-o e mostra o carácter da força expressa na cor, força que actua finalmente sobre a alma de uma forma insolente e importuna. Esta qualidade do amarelo, que tem uma tendência importante para os tons mais claros, pode ser levada até uma força e altura insuportável para a vista e para a alma. No momento dessa intensificação, ele soa como uma trompeta aguda lançando um som cada vez mais forte, ou ainda como um som de fanfarra subindo para as alturas.

Como um eterno silêncio sem futuro nem esperança, soa o negro interiormente... É a cor menos sonora exteriormente, sobre a qual as outras cores... ressoam por isso... com uma força e precisão acrescidas. (KANDINSKY apud BECKS-MALORNY, 2007, p. 87).

Kandinsky privilegia em suas obras as cores primárias – vermelho, amarelo e azul –, trabalhando com um esquema de cores nas suas modalidades de quentes e frias, claras e escuras. O amarelo é a cor tipicamente quente, já o azul é uma cor tipicamente fria. Tais cores, manifestando-se em movimentos horizontais, podem gerar percepções diferenciadas no espectador. O amarelo avança na direção do espectador, num movimento excêntrico, ou seja, irradiando para o exterior; ao passo que o azul afasta-se do espectador, num movimento concêntrico. O amarelo é ainda uma cor que se impõe de maneira inquietante. É uma cor tipicamente terrestre, em oposição ao azul, que é celeste. (BECKS-MALORNY, 2007, p. 66).

A cor amarela será também muito presente na obra de Lobo Antunes. Em *Os cus de Judas*, o amarelo aparece recorrentemente associado ao uísque que o personagem-narrador toma enquanto narra suas “aventuras” em África e suas angústias delas decorrentes. Ele é também associado, sobretudo nos romances da Trilogia de Guerra, à própria África, em imagens que exploram a claridade solar e a aridez do solo. Em *O arquipélago da insónia*, simboliza a terra, o milharal seco – “[...] não o atormente menino, cale-se, não lhe diga que o trigo seco, não existe a herdade, eu não existo, é pobre, que na caixa do pão se acabou o dinheiro [...]” (ANTUNES, 2008a, p. 154) – e simboliza também o tempo de ruínas, as manchas como resultado de um tempo passado, de um desgaste do tempo – “[...] O espelho que só servia de espelho fora das nódoas amarelas do vidro tornando o mundo uma espécie de enigma [...]”. (ANTUNES, 2008a, p. 95).

¹⁶ Ver anexos 1, 2, 3 e 4, respectivamente.

Ontem não te vi em Babilónia, por sua vez, parece ser um romance mais sombrio, mais escuro, o que coaduna com a questão da insônia e com a madrugada que se alonga por toda a narrativa. Nesse sentido, podemos pensar na associação feita por Kandinsky entre cor negra e silêncio.

Além do privilégio do uso das cores em detrimento da representação do objeto, o que produz uma imagem um tanto disforme cujas fronteiras são diluídas em cores-brumas, vale destacar aqui que as telas aproximam-se dos romances também por apresentarem múltiplos centros. As telas não partem de uma imagem central. Sua unidade é composta exatamente em toda a sua multiplicidade. As partes quase não podem nos comunicar, sua grandiosidade está no todo e é ele que nos causa certo estranhamento. Estranhar uma tela de Kandinsky ou um romance de Lobo Antunes, guardadas as devidas restrições quanto ao modo de recepção das diferentes obras pelo espectador, não é não os compreender, mas sim evidenciar o choque entre interior e exterior, tão característico da era moderna.

O Abstracionismo, nas artes plásticas, portanto, é a estética em que o inconsciente se manifesta, em que o objeto perde espaço para o sonho e para as manifestações mais profundas do sujeito, a ponto de a tela tornar-se um grande painel de multiplicidades disformes e coloridas, um grande monumento da fragmentação. Nesse sentido, podemos pensar os romances antunianos como telas. Telas compostas por múltiplos discursos de personalidades fragmentadas e, muitas vezes, diluídas em um tempo fluido, que melhor analisaremos no capítulo a seguir.

2 CAPÍTULO 2: A FLUIDEZ DO TEMPO

[...] o polegar do homem não conseguia acender o pavio, ia-se-lhe a força, desistia, o resto da vida a coxear como o mulo num tornozelo rígido, o motor da camioneta da carreira ressonava na estrada, **o que me ficou da herdade não é a casa, é o poço, águas que ninguém repara que iam subindo**, subindo, quero ir-me embora, não me quero ir embora, tenho um filho doente que nem conhece o meu nome, quando a minha mulher lá em baixo a porta do celeiro fechada e porque chegámos a isto, como foi possível termos chegado a isto, a criança do carpinteiro contra a saia da mãe, oliveiras, nogueiras [...] (ANTUNES, 2008a, p. 232 – grifo nosso)

O fragmento que nos serve de epígrafe neste capítulo foi retirado de *O arquipélago da insónia*. A herdade, outrora casa, espaço de tradição, agora é água, que sobe sem ninguém reparar. A água, como todos os símbolos, pode ser entendida em dois sentidos opostos: “a água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora”. (CHEVALIER, 2009, p. 16). Aquela que flui calmamente, como as águas de um rio brando, são águas puras, símbolo de vida, de renovação, regeneração, e significam paz e ordem. Já as águas turbulentas são símbolo de destruição, mal, desordem. A água é o princípio de tudo, é “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência”. (CHEVALIER, 2009, p. 15). É capaz, inclusive, de apagar a história, para “restabelecer o ser num estado novo.” (CHEVALIER, 2009, p. 18).

A água do fragmento de *O arquipélago...*, contudo, não é uma água livre, que corre, branda ou destruidoramente, pela superfície. É uma água que se embrenha por entre a terra, no oculto, no obscuro. É uma água de poço, que sobe sem nela repararem. O poço é um símbolo que “realiza uma espécie de síntese de três ordens cósmicas: céu, terra, infernos; de três elementos: a água, a terra e o ar; ele é uma via vital de comunicação. É também, ele próprio, um microcosmo [...]” (CHEVALIER, 2009, p. 726). É ele quem faz a comunicação entre o profundo da terra e a superfície. Espaço escuro, frio, hostil; espaço de contato entre a água, a terra e o ar; espaço por assim dizer de respiração.

Em certas passagens de *O arquipélago...*, o menino autista refere-se a seu irmão e ele debruçados no poço e refletidos em suas águas; é o que Maria Alzira Seixo denominará “obsessão abismal”. A imagem refletida é uma imagem de dentro, que irrompe na superfície:

[...] O que lhe dói por dentro, porquê tanta desolação nesta casa onde as pessoas não se olham, não se juntam, não falam, imensos coelhos nus e imensos alguidares de pêlos, baús de que o perfume se evaporou, só a bomba dá água a acordar-me e ao meu irmão no poço a perguntar ao lodo quem era (ANTUNES, 2008a, p. 96).

o meu pai a soltar o cavalo da argola, a sumir-se a galope e o meu irmão continuando a escrever, uma tarde perguntei-lhe
 – És tu quem escreve isto não és?
 e a caneta parada a fitar-me, o meu próprio irmão que debrucei por caridade no poço a fim de que conhecesse quem era e nada nos limos já que não existes na herdade entendes, existes na mesa da sala de jantar
 (sala de jantar que pretensão)
 a emendar páginas inteiras, a desesperar-se com o livro
 – O que significa isto?
 e não significa seja o que for, falecemos há que tempos [...]
 (ANTUNES, 2008a, p. 100-101).

A mesma imagem está também em *Ontem não te vi em Babilónia*. O poço é um motivo literário bem recorrente na obra antuniana e aparecerá, por exemplo, em *Tratado das paixões da alma* e *Não entres tão depressa nessa noite escura*.

de modo que nem sequer a olhei a pensar no mar da Póvoa de Varzim que tantas vezes me regressa à ideia, o mar, a praia e o cheiro das ondas, o nevoeiro da manhã que quase me impede de assistir à minha avó a enterrar as crias e a enchente que lhes abafa o terror, sempre que um assunto me preocupa aí estão o vento e a espuma a salvarem-me, o vento nas frinchas dos caixilhos e apesar da minha mãe se enervar com a areia no soalho obrigada vento, nem calculas o que te devo, a nossa casa não na Póvoa de Varzim, no interior a que os gritos das traineiras não chegavam a não ser em abril no caso de tudo silêncio, a bomba do poço, os tentilhões no pomar, o meu avô desdobrava redes para os pássaros e embora estrangulados eu insistia em libertá-los, batia palmas diante de asas mortas [...]
 (ANTUNES, 2008b, p. 17-18).

Maria Alzira Seixo, em resenha ao *Jornal das Letras* de Portugal, a respeito da recente publicação de *O arquipélago da insónia*, confronta a água do mar à imagem do poço no romance:

Texto de índole nocturna, em que a noite mais longa da alma assinalada em *Memória de elefante* (ME) se torna, no ambiente de luz meridional em que decorre a ação, em vaga de fundo ensombrada vinda dos longes da memória (um motivo literário como o *poço*, de presença incisiva noutros romances, ex. *Tratado das paixões da alma* (TPA), surge aqui como obsessão abissal), nele as águas do mar conotam o fluxo de consciência incerta no tempo, remoendo o quotidiano decepcionante numa irrealidade compensatória fantasiada, e convergem na compulsividade da escrita que fixa a percepção: *à noite dá ideia que uma única onda vinda do fim do mundo que não acaba nunca, tentamos vê-la e não vemos, sem espuma, sem reflexos, humilde [...]* (SEIXO, 2008, p. 18).

Ademais do simbolismo do poço nos romances, interessa-nos aqui analisar o elemento água, em toda a sua fluidez, para estabelecer uma comparação com a casa, tratada no primeiro capítulo desta dissertação. A casa, que a princípio possui um carácter indiscutivelmente sólido, em Lobo Antunes, é ruína e mancha. Parece perder sua materialidade física para dissipar-se no ar como memórias. A casa, símbolo maior do espaço português nos romances, é um espaço desgastado pela ação de um tempo líquido. A fluidez de nosso tempo moderno, que Bauman

chamará de tempos líquidos, corrói as estruturas dessa casa-rocha. Se a metáfora do mar aqui nos é permitida, em se tratando da cultura portuguesa, sempre voltada para ele, a casa, espaço maior da tradição, é aquela rocha em que as ondas quebram e vão, pouco a pouco, desgastando-a, alterando-a.

Zygmunt Bauman, ao estudar a modernidade, lançará mão de uma “teoria da liquidez”, com a publicação de *Modernidade líquida* (2000), *Amor líquido* (2003), *Vida líquida* (2005), *Tempos líquidos* (2006) e *Medo líquido* (2006). A liquidez da modernidade baseia-se na ideia, fundamentada cientificamente, é claro, de que os líquidos, devido a seu caráter fluido, “não podem suportar uma força tangencial ou deformante quando imóveis” e assim “sofrem uma constante mudança de forma quando submetidos a tal tensão” (BAUMAN, 2001, p. 7). Segundo o sociólogo polonês,

Os líquidos, uma variedade dos fluídos, devem essas notáveis qualidades ao fato de que suas “moléculas são mantidas num arranjo ordenado que atinge apenas poucos diâmetros moleculares”, enquanto “a variedade de comportamentos exibida pelos sólidos é um resultado direto do tipo de liga que une os seus átomos e dos arranjos estruturais destes. “Liga”, por sua vez, é um termo que indica a estabilidade dos sólidos – a resistência que eles “opõem à separação dos átomos. (BAUMAN, 2001, p. 8).

A oposição criada é, portanto, entre sólidos e líquidos. Aqueles, elementos que mantêm sua forma com facilidade; esses, “não fixam o espaço nem prendem o tempo” (BAUMAN, 2001, p. 8). E é justamente esta relação que nos interessa aqui: espaço e tempo.

Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la [...] Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é o que importa. (BAUMAN, 2001, p. 8).

Uma breve análise crítica, ainda que descompromissada, de nosso tempo, então, corroborará a metáfora de Bauman, ao propor a liquidez da modernidade. Vivemos em um tempo em que as transformações são constantes e já fazem parte do senso comum; um tempo, de fato, propenso a mudanças, que não se adapta a formas preestabelecidas. Para ele,

A modernidade começa quando o espaço e o tempo são separados da prática da vida e entre si, e assim podem ser teorizados como categorias distintas e mutuamente independentes da estratégia e da ação; quando deixam de ser, como eram ao longo dos séculos pré-modernos, aspectos entrelaçados e dificilmente distinguíveis da experiência vivida, presos numa estável e aparentemente invulnerável correspondência biunívoca. Na modernidade, o tempo tem *história*, tem história por causa de sua “capacidade de carga”, perpetuamente em expansão – o alongamento dos trechos do espaço que unidades de tempo permitem “passar”, “atravessar”, “cobrir” – ou *conquistar*. O tempo adquire história uma vez que a velocidade do movimento através do espaço (diferentemente do espaço eminentemente inflexível, que não pode ser

esticado e que não encolhe) se torna uma questão do engenho, da imaginação e da capacidade humanas [...] (BAUMAN, 2001, p. 15-16).

Assim, o espaço seria o lado sólido – “impassível, pesado e inerte” (BAUMAN, 2001, p. 16) –, ao passo que o tempo é marcado por um dinamismo – “a força invasora, conquistadora e colonizadora.” (BAUMAN, 2001, p. 16). Como vimos no primeiro capítulo, a própria solidez dessa casa já é questionada, quando o desgaste e a ruína excedem uma característica física e tornam-se estado dos sujeitos.

2.1 Transgressão da cronologia e suspensão do tempo

*Cansa sentir quando se pensa.
No ar da noite a madrugada
Há uma solidão imensa
Que tem por corpo o frio do ar.
Neste momento insone e triste
Em que não sei quem hei de ser,
Pesa-me o informe real que existe
Na noite antes de amanhecer.*

(PESSOA. *Cansa sentir quando se pensa*)

Os dois romances aqui analisados apresentam a sobreposição de dois tempos: I. um tempo memorialístico – o que é rememorado pelo(s) personagem-narrador(s), o que ocorreu no passado, e, é claro, essa narrativa é mediada por sua experiência interior e pessoal e tem, sobretudo, um caráter bastante subjetivo e oscilante; II. um tempo atual, em que o menino autista tenta reconstruir a história de sua família arruinada ou, no caso de *Ontem não te vi em Babilônia*, Ana Emília, o ex-policial e Alice tentam, angustiadamente, dormir e pôr fim àquela noite de insônia.

Tanto em *O arquipélago da insônia* quanto em *Ontem não te vi em Babilônia*, presente, passado, divagações, digressões, suposições marcam uma distensão temporal. Tudo é insólito. É a suspensão do tempo – “o relógio que se imobilizava” (ANTUNES, 2008a, p. 23).

O relógio será, portanto, um elemento com muita significância nos romances. Por vezes parados, por vezes batendo incessantemente, eles simbolizam um tempo de suspensão,

um tempo inerte e infértil. Os relógios “indiferentes ao tempo”, portanto, ampliaram essa ideia de estagnação temporal, de tempo descontrolado e de uma manutenção do tempo presente.

[...] o relógio sobressaltou-se um instante e continuou a mover os ponteiros numa ausência de números de modo que o tempo cessara também, meia noite, setenta e seis da manhã, quarenta e oito da tarde, o que importam as horas, em qualquer uma delas as folhas das oliveiras paradas e nenhum arrepio no milho [...]
(ANTUNES, 2008a, p. 22).

[...] isto é tomar conta de lixo e do relógio sem números indiferente ao tempo, o que importa o tempo que não existe também, existe o silêncio que nem as patas do cavalo animam e o meu pai perto do Cristo de feira [...]
(ANTUNES, 2008a, p. 26).

Em *Ontem não te vi em Babilónia*, especificamente, a ordem cronológica ordena as unidades do romance – “Meia-noite”, “Uma hora da manhã”, “Duas horas da manhã”, “Três horas da manhã”, “Quatro horas da manhã”, “Cinco horas da manhã” –, mas nem por isso podemos dizer que a narrativa segue uma cronologia. O incessante ir e vir temporalmente, a mistura entre presente e passado é marca nos dois romances, ainda que o tempo e as horas sejam marcados e contados em apenas um deles. Enquanto o tempo, em *O arquipélago da insónia*, é um tempo em suspensão, marcado pelos ponteiros parados dos relógios, em *Ontem não te vi em Babilónia*, o tempo é arrastado, custa muitíssimo a passar. Em dado momento, o despertador, de certa forma uma marca sonora do tempo, soa:

[...] Oiço o despertador no quarto, convencido que não dou pelo seu barulho horrível a imitar o silêncio eu que conheço os silêncios de ginjeira, cresci com eles, mesmo de costas distingo-os um a um, o mar por exemplo cala-se e eu logo
- É o mar [...]
(ANTUNES, 2008b, p. 361).

Curioso notar, então, uma questão muito significativa nas obras: a questão do tempo em *O arquipélago...* parece associada, simbolicamente, ao movimento – os ponteiros dos relógios que pararam – e em *Ontem não te vi...*, embora haja um grande relógio oculto que marca e intitula as unidades, o tempo é marcado pelo ruído, pelo som, em oposição ao total silêncio, que se torna impossibilidade.

Sobre o romance moderno, Anatol Rosenfeld esclarece que:

Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. Esta última, ademais, não se esfarpa apenas nos contornos exteriores, mas também nos limites internos: ela se transcende para o mundo ífero das camadas infrapessoais do *it*, para o poço do inconsciente; mundo em que, segundo Freud, não existe tempo cronológico e em que se acumulariam, segundo Jung, não só as experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade. (ROSENFELD, 1976, p. 85).

Sendo assim, se no inconsciente não há tempo cronológico, nos romances também não haverá, já que a narrativa é a materialização de um ou vários discursos, por vezes conscientes por vezes inconscientes. Em *O arquipélago...*, trata-se de um discurso de um autista e, em *Ontem não te vi...*, de um discurso que beira o estado letárgico, que se posiciona no limite da vigília e do sono. Segundo Leite (1985, p. 72),

[...] o romance também sofre, neste século, alterações análogas: abala-se a cronologia, fundamenta-se passado, presente e futuro, estremece os planos da consciência e o onírico invade a realidade; assume-se e se expõe o relativo na nossa percepção do espaço e do tempo; desmascara-se o 'mundo epidérmico do senso comum', denunciado como simples aparência; a distensão temporal é revirada pelo avesso, pela fusão do presente, do passado e do futuro, pela criação de uma simultaneidade que altera radicalmente não apenas as estruturas narrativas mas também a composição da própria frase que perde seus nexos lógicos.

Essa desconstrução espaço-temporal, nos romances, cria um espaço outro e um tempo de atemporalidade. Ao desintegrar as fronteiras do lugar, não temos mais um espaço-herdade, um espaço-Évora, um espaço-Penhiche, mas sim um estado-herdade-Évora-Peniche, estado no sentido de condição num dado momento, caracterizada pela imobilidade. Nesse sentido, os aspectos espaço e tempo desintegram-se, confundindo-se entre si e com os sujeitos. Relativizados e espiralados, passado e presente dão margem a pensarmos no tempo português, e, sobretudo, no que é ser português na conturbada contemporaneidade.

Duas imagens presentes em *O arquipélago da insónia* nos evidenciam essa relação espaço-tempo e a referida suspensão temporal:

[...] um dos milhafres a errar o penhasco porque um degrau do ar lhe faltou [...] (ANTUNES, 2008a, p. 55).

[...] e dessa ocasião não um murmúrio, palavras que se atrapalhavam, a filha do feitor - Tem a certeza que não está a troçar comigo menino? a parir no barraco sozinha e a expressão que nunca mais esqueci semelhante à de um cabrito antes de tombar do penhasco quando a primeira pata falhou, a segunda pata falhou e os olhos, amigos, que não se queixavam, um adeus apenas [...] (ANTUNES, 2008a, p.108).

A sensação de vácuo, de vazio é muito intensa e afim com o nosso tempo. Os sujeitos antunianos são, em verdade, como esses milhafres e cabritos, suspensos no tempo e à espera da queda vertiginosa.

Essa ideia de suspensão não deixa de estar presente também na própria maneira com que a filha de Ana Emília se mata. O enforcamento no galho da macieira também é antecedido por esse momento de espera pela queda, quase uma pausa temporal. A estabilidade

dada pelo banco é rompida à medida que o balanço da corda assume o centro da cena. Por isso, a mãe roga por asas à filha:

Vi as borboletas, centenas de borboletas e não somente brancas e azuis, várias cores, centenas de asas contra a macieira, não ondas, asas, não pedras que me apetecesse beijar ao reencontrá-las, senti-las na palma, aproximá-las da bochecha, asas, à medida que avançava asas, que chamava a minha filha asas, não uma corda grossa [...] (ANTUNES, 2008b, p. 20).

Essa sensação de queda iminente, esse estado de suspensão, assim como o próprio rompimento do discurso, parecem simbolizar um mau sono – “enquanto eu, duas e trinta e cinco, vou resvalando para o sono [...]” (ANTUNES, 2008b, p. 155). O tempo, de um modo geral, é um constante estado de mau sono, tempo infértil, de espera frustrada, tempo que leva a conclusões tristes, como dirá uma das vozes de *Ontem não te vi em Babilônia*:

[...] obrigando-me a chegar à conclusão triste
(detesto conclusões tristes)
de que não aprendemos com o tempo [...]
(ANTUNES, 2008b, p. 280).

2.2 Insônia: desejo frustrado pela morte

*Não durmo, nem espero dormir.
Nem na morte espero dormir.
Espera-me uma insônia da largura dos astros,
E um bocejo inútil do comprimento do mundo.*

[...]

*Tenho sono, não durmo, sinto e não sei em que sentir.
Sou uma sensação sem pessoa correspondente,
Uma abstração de autoconsciência sem de quê,
Salvo o necessário para sentir consciência,
Salvo — sei lá salvo o quê...*

*Não durmo. Não durmo. Não durmo.
Que grande sono em toda a cabeça e em cima dos olhos e na alma!
Que grande sono em tudo exceto no poder dormir!*

(PESSOA. *Não durmo, nem espero dormir*)

O sono é, então, motivo literário nos dois romances; em *Ontem não te vi...*, por excelência, já que a narrativa se passa em uma longa noite de insônia na vida das personagens. Será, portanto, nos dois casos, um desejo frustrado. Em *O arquipélago da insônia*, a palavra sono aparece como metáfora da morte:

[...] encostei a almofada à cabeceira, puxei os lençóis, apaguei o candeeiro e principio a ter principio a ter sono, deixei de ouvir o cavalo e os sinos dos estribos, as vozes do passado e os variados rumores do meu corpo, choques, gorgolejos, borbulhas, o lápis tinha razão mãe, estou calmo e à medida que adormeço com o cheiro dos teus figos na ideia Maria Ade (infantes recém-nascidos de Paris a casa dos pais, pudico e precioso estímulo para a imaginação infantil tão necessitada de exemplos que a não escandalizem, contando-se por centenas, que digo eu, milhares, as gravuras, aguarelas, estampas, desenhos e outras manifestações gráficas mais ou menos felizes que as representam carregando) laide apercebi-me do coração a (carregando no bico, consegui mencionar isto) Parar e foi de coração parado que o mecânico – Onde fica o poço menino? Não, que o meu avô (pela ponta da fralda crianças de chupetas risonhas) – Somos dois homens rapaz A cerrar a tampa do poço sobre mim e a afastar-se nas ervas para eu não acordar. (ANTUNES, 2008a, p. 177-178).

A morte percorre as linhas e as entrelinhas da obra e ganha grandes dimensões com a personagem Hortelinda, a prima da família, que anda a pôr nomes em um livro – “que estranha coisa é a vida prima Hortelinda, ponha os nossos nomes no livro e aponte-nos com o dedo”. (ANTUNES, 2008a, p. 257).

A morte, antes realidade, agora é desejo:

[...] quem havia de pensar que a morte uma senhora compreensiva, amável, apontando-nos um dedo contrariado e fazendo os seus naperons devagar, em pequeno tentaram explicar-me que a morte um esqueleto com uma foice e mentira, uma senhora de chapelinho de véu aborrecida de nos levar consigo, a única pessoa até hoje que me tratou por – Filho [...] (ANTUNES, 2008a, p. 259).

Hortelinda, símbolo da morte, não é, absolutamente, uma figura repugnante. Pelo contrário, a morte nos é apresentada como um fato natural, de certa forma até serena. A morte será, portanto, uma senhorinha, que chega à vila, com chapelinho e bengala:

[...] não morava na vila o ano todo, chegava na Páscoa com o chapelinho de véu, o condutor da camioneta da carreira ajudava-a a descer os dois degraus de ferro, o chapelinho torto e a prima Hortelinda com meia cara de fora a penar com a bengala, a vila nessa época, ao que me contam, acácias choupos salgueiros e alguns vivos ainda que se percebia pelos postigos fechados [...] (ANTUNES, 2008a, p. 145).

Igual figura teremos ainda em *Ontem não te vi em Babilónia*. A morte, também personificada, é uma senhora vulgar, comum, de xaile preto:

[...] não imaginava que a morte uma pessoa real, sem mistério, de xailezinho nas costas a esconder-se do frio, talvez a minha mãe, talvez a outra esposa que o meu pai em viúvo, mãos vindas ao alto que me agarravam de súbito, me erguiam até óculos escuros e narinas enormes

- O órfão [...]

(ANTUNES, 2008b, p. 344-345).

- Anda cá

Não de preto, uma senhora vulgar, não imaginava que a morte uma senhora real, sem mistério, de xaile nas costas a esconder-se do frio e que não me assustava nem levava consigo, limitava-se a estar ali familiar, tranquila, não necessitava dizer-nos

- Sou eu

para que a gente a aceitasse, quer dizer aceitávamo-la perguntando

- Afinal a morte é só isto?

e de facto era isto, só isto, o xaile gasto, a blusa fora de moda (ANTUNES, 2008b, p. 346).

Não serão, contudo, essas comuns senhoras as únicas manifestações da morte nos romances. Além da prima Hortelinda e da senhorinha de xaile preto, a morte manifesta-se, muitas vezes, em passagens violentas, em que se matam animais ou até mesmo pessoas. Alice – “durante muito tempo eu a única enfermeira nos partos” (ANTUNES, 2008b, p. 127) – fará um aborto sem desejar, por ordem de seu marido. O aborto, que nos parece a suspensão mais bruta da vida, nos é descrito de uma maneira rude:

- O que se passa com você?

e ela não logo, imenso tempo depois

- Nada

ou seja a verdade, não tinha nada de facto, alcancei o parque do hospital e tapei as orelhas para não escutar os lenços nas despedidas do cais, um deles com sangue no bico e aquelas unhas que doem, alinhavam-se no beiral do restaurante a comerem a gente, torciam-me antes de me comerem e ao comerem-me a garganta pescoço dentro, informei o meu marido

- Comi a gravidez sou um lenço podes voltar para o quarto [...] (ANTUNES, 2008b, p. 112).

Segundo Maria Alzira Seixo, a morte no romance não é só o fim da vida, mas

[...] um motivo existencial e poético da anulação e obscurecimento do humano: vidas corroídas pelo infortúnio, dificuldade em entender o mundo pela mente perturbada (diz o narrador: *Não estarei sempre defunto?*). Assim se liga à noite, ao silêncio e à insónia, e esta surge, na linha de *Ontem não te vi em Babilónia*, como uma condição, a de viver uma vida convertida em trevas, atingido o cintilar do dia pela ensombração do pensamento. (SEIXO, 2008, p. 18.)

O espaço (a casa), o tempo (esfumado e turvo) e os sujeitos (corpos espectrais) parecem estar fadados, nos dois romances, ao viver infinito nessa casa-arquipélago infértil,

insone. Vivem fadados à imobilidade. Se a morte é o fim do homem, um fato certo, a insônia é o ápice da imobilidade, uma tentativa de ruptura com o nascer do dia. O suspenso, estado da insônia, não é nem o passado, nem o futuro, nem o agora, ele é o vácuo do tempo.

Se sono é morte, a insônia é a suspensão estéril desse estado. Uma espera e uma angústia desesperadora:

(a prima Hortelinda
 – Quantas vezes é preciso dizer que não constas do livro?)
 Agachei-me de bochechas nas palmas a pensar
 – Daqui a nada é manhã
 E não será manhã nunca.
 (ANTUNES, 2008a, p. 263).

Esse “não será amanhã nunca”, frase final de *O arquipélago da insónia*, evidencia o estado de espera frustrada por que passam os sujeitos, a mesma espera dos sujeitos de *Ontem não te vi em Babilónia*, que anseiam pelo sono que não chega nunca, numa noite que não avança. Segundo Maria Alzira Seixo, o tempo e a noite são categorias subjetivamente vivenciadas:

[...] A noite, de predomínio simbólico, obscuridade da mente e da memória, é corrente na obra de ALA, em livros como *Os cus de Judas* (CJ), e alia-se à ideia do tempo coalhado, que sugere a imobilização do devir de tal modo sensível que se corporiza (o relógio caminhando parado dado que o tempo coalhou, ao invés da imutabilidade que às vezes é sinal de paz e tranquilidade), porque as pessoas nesta casa são obstáculos, um estorvo para os outros. (Seixo, 2008, p. 18).

Enquanto a morte é personificada nessa figura natural, comum, das senhorinhas, o sofrimento ganha grandes proporções e se associa a essa noite e a esse silêncio constantes. Ele está nas lembranças das personagens, no passado malogrado, no futuro inexistente. Diante de tanto sofrimento em vida, os sujeitos chegam a almejar a morte, que lhes nega o sossego. A condição do sujeito parece, de fato, ser o sofrimento. Segundo Eduardo Lourenço,

[...] A ficção de Lobo Antunes vai servir como revelador daquilo que nós mesmos não queríamos ver, que nós mesmos não queremos ver, não apenas essa morte exterior, brutal, trágica que ele encontrou em África, mas outra realidade mais profunda, a nossa realidade de seres confrontados com qualquer coisa ainda mais profunda que a morte, que é a do sofrimento, a da injustiça que nós infligimos aos outros, a nossa própria miséria, os nossos terrores sepultos [...] (LOURENÇO, 2003, p. 351-352)

Ainda segundo o crítico, a obra de Lobo Antunes se encarregaria de uma análise profunda do tempo presente – “António Lobo Antunes vai, pouco a pouco, fazer emergir um continente, uma realidade que é ao mesmo tempo nossa e uma realidade universal, a partir de uma visão carnal, concreta, que tem o seu apoio no presente e no tempo presente” (LOURENÇO, 2003, p. 350). Pensar o presente, então, seria trazer à tona o sofrimento mais

real do homem, provocar o choque com sua realidade mais brutal. Realçar o presente é, por assim dizer, colocar o homem contemporâneo frente ao espelho mais revelador, e mostrar-lhe sua condição de “bicho da terra tão pequeno” (CAMÕES, 2000, p. 98).

3 CAPÍTULO 3: A CONSTRUÇÃO DOS DISCURSOS: UMA FORMA DE DIZER NO SILÊNCIO

Escrever é uma relação particular com o silêncio.

(ORLANDI, *As formas do silêncio*, p. 83.)

Desde seus primeiros romances, é notória a construção discursiva antuniana como fluxos de consciência. Em *Os cus de Judas*, romance em que o foco narrativo são as angústias de um retornado da guerra em Angola, o discurso é autocentrado, um personagem relembra obstinadamente seus anos como combatente em África. A morte, a solidão, a loucura e o vazio preenchem a narrativa, que se passa em uma noite de desabafo em um bar de Lisboa. Há, portanto, a figura de um interlocutor, embora seja uma presença quase retórica. O discurso é compulsivo. A necessidade de dizer é evidente, assim como a dificuldade de elaboração desse discurso. Já é hora de dizer, mas como? Esse processo metadiscursivo percorre toda a obra de Lobo Antunes. A busca pela melhor maneira de dizer ou pelas diversas formas de dizer. Como já afirmamos aqui, a matéria a ser pronunciada não ganha tanta importância quanto a elaboração discursiva dela. Nesse sentido, os romances se reconstróem sucessivamente, problematizando a própria relação entre realidade e sonho, história e ficção, verdade e mentira.

O mesmo processo se dá em *Memória de elefante* e *Conhecimento do Inferno*. No primeiro romance da trilogia, ganham maior destaque as questões existenciais de um psiquiatra que também esteve em África. Já em *Conhecimento do inferno*, romance de 1980, um psiquiatra, durante uma viagem de carro, do Algarve em direção a Lisboa, rememora suas experiências em Angola e no Hospital Miguel Bombarda, o mesmo em que trabalhou o próprio Lobo Antunes. Por fluxo de consciência entendemos essa técnica literária que possibilita uma fusão entre raciocínio lógico, impressões, pensamentos, lembranças. Na acepção de Bowling, o fluxo de consciência é “expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um ‘desenrolar ininterrupto dos pensamentos’ das personagens ou do narrador.” (LEITE, 1985, p. 68). A essa técnica de fluxo de consciência, Lobo Antunes acrescenta o devaneio e a incomunicabilidade.

Nos últimos romances, a reconstrução discursiva – fragmentação do discurso e sua constante reelaboração – tem se intensificado, a ponto de nos saltar aos olhos. Só ao folhearmos, notamos o recorrente uso de parênteses¹⁷, parágrafos iniciando com minúsculas, frases aparentemente incompletas, separações silábicas abruptas. Destacamos a seguir um exemplo dessas rupturas abruptas no texto antuniano, que congrega tanto as frases intercaladas, recurso bem recorrente na obra, quanto as separações silábicas, que se apresentam como a intensificação desse processo de ruptura, quebra, fragmentação. Há de se notar, no entanto, nesse exemplo, que as quebras não se fazem despropositadamente, na verdade elas estão em consonância com o contexto narrativo. Nesse caso em especial, realçam a ideia de que a casa esmaga o sujeito. Vejamos (ANTUNES, 2008a, p. 106):

[...] (não compreendo o motivo da casa a mover-se, o que se passa com ela, que pensamentos, que ideias, o que haverá no cimento que não desiste de sofrer e por que razão o carácter das coisas mudará tantas vezes, enchem-se de asperezas, perseguem-nos, aleijam-nos e noutras alturas arredam-se para consentir que passemos, tenho a certeza que se quisessem nos esma)

juntamente com o ordenado do meu pai
 (gavam entre duas mesas, duas cantoneiras, duas arcas de cânfora, vontade de prevenir a minha mãe por causa dos baús
 - Tenha cuidado se)
 e as moedas que o meu irmão de vez em quando lhe entregava por favor numa careta maçada
 (nhora [...])

Segundo Ana Paula Arnaut (2009), o efeito dessas inovações formais, que, vale destacar, não são exclusivas a essa última fase do autor, mas evoluem no decorrer de sua obra, passa

[...] pela diluição, quase pelo apagamento, da ideia de narratividade (ver *infra*, Cap. 6, Narratividade), assim se exigindo uma maior colaboração do leitor na decifração dos sentidos espalhados pelo romance. Em simultâneo, quebrando-se uma linha confortável de leitura que obriga a ler o texto como construção, oferece-se a possibilidade de, no âmbito da produção post-modernista, considerar as várias vertentes de apresentação fragmentária como prática metaficcional. Tal acontece na medida em que, justamente, todo o caos que exponencialmente se gera que acaba por chamar atenção para “uma hiperconsciência relativamente à linguagem, à forma do literário e ao ato mesmo de escrever ficções; [para] uma constante insegurança no

¹⁷ Maria Alzira Seixo, em *Os romances de António Lobo Antunes*, nos diz que “o grafismo dos parêntesis desenvolve-se com a manifestação de uma problemática do segredo, na obra de António Lobo Antunes, dando ainda conta de um tipo de aparte cujo estatuto narrativo se revela hesitante entre o enunciado e a enunciação [...] O segredo tem aqui algo de comum com o aparte, e é que, sendo o aparte uma técnica dramática que coloca o leitor a par do conhecimento ou das opiniões do narrador, o segredo é também partilhado, quer na sua sugestão quer na sua revelação, pelo narrador e pelo leitor. Como sabemos, a narrativa de António Lobo Antunes raramente tem uma função hermenêutica, na medida em que os acontecimentos determinantes cedo são comunicados ao leitor, e é a aura que os envolve que constitui o essencial da sua narrativa; mas o segredo é uma forma particular de acontecimento, que, por assim dizer, acontece sem acontecer, ou sem se saber que acontece, e que justamente produz um halo de sugestão dos efeitos imbricados da matéria narrada, e por isso vai ser a partir de agora determinante em certos romances do autor.” (2002, p. 241)

que se refere à relação entre ficção e realidade; [para] um estilo paródico, meio a brincar, excessivo, ou ainda enganadoramente *naïf*” (ARNAUT, 2009, p. 44-45)

O que chamamos de reconstrução discursiva se dá, obviamente, por esses mecanismos e é intensificada pelo fluxo de consciência. É como se houvesse tanto a dizer e não fosse possível dizer ordenadamente, ou melhor, como se o que se tem a dizer não pudesse obedecer a uma ordem lógica de raciocínio. Tal técnica não fica, no entanto, restrita à ordenação formal do texto no papel. É também presente no nível discursivo. Algumas imagens percorrem todo o romance, sendo apresentadas de diferentes maneiras nos diferentes estágios do texto. Por exemplo: em *Ontem não te vi em Babilônia*, no primeiro capítulo, cuja voz narrativa é a de Ana Emília, os mesmos signos servem de base para construção de imagens diferentes, em perspectivas totalmente diversas:

[...] o comprimido obrigava-a a uma zona mais funda na qual um cavalheiro de idade designava o globo terrestre com a unha suja
 - O mundo é grande menina
 e regressava ao caixão para estender-se nele [...]
 (ANTUNES, 2008b, p. 11-12).

E algumas páginas mais à frente:

[...] o meu pai um fato como deve ser em vez do casaco curtíssimo, empregados que o respeitavam, não um, vários, uma unha suja
 (não dele)
 a apontar o globo terrestre
 - O mundo é grande menina
 Na crença que eu imaginasse regiões infinitas numa porção de lata amolgada no Pacífico e a povoasse ao meu gosto [...]
 (ANTUNES, 2008b, p. 14-15).

O discurso antuniano é, portanto, um discurso cíclico, assim como as imagens que o compõem. Essa repetição, marcada por um certo ritmo, parece intensificar o aspecto autorreflexivo da própria obra. Falamos aqui anteriormente que o texto antuniano é um texto que pensa o próprio texto e se pensa como tal. Ora, retomar uma imagem, realocar signos, reordenar frases são tentativas de estabelecer uma forma de dizer, de narrar. Evidenciam, sem dúvida, a multiplicidade dessas formas de narrar, mas destacam, sobretudo, uma exaustiva necessidade de compreensão das imagens, das palavras, do mundo. A obra antuniana é, como já dissemos, uma obra centrada na palavra. É uma estética da palavra. Mas não necessariamente do verbo. A ação não é primordial, o que sobressai é a capacidade de simbolizar. Não é à toa, no entanto, que Lobo Antunes faz uso recorrente das imagens, em

detrimento da própria narração. Os discursos das vozes narrativas parecem surgir de *flashes* de memórias, ou seja, parecem basear-se sempre em imagens-símbolos.

Essa técnica de reestruturação das passagens e da consequente realocação do sentido, quer a partir de um único símbolo quer a partir da reunião de vários, corrobora a ideia de que não há verdades estabelecidas a serem ditas. Ou melhor: realça essa questão, ao que parece, pouco dicotômica entre verdade e mentira, sonho e realidade. Na maioria das vezes, essa reestruturação surge no discurso de uma mesma voz. Podemos retomar, então, a ideia de que os textos aqui analisados são, de fato, um jogo discursivo, posto que apresentam inúmeras possibilidades discursivas para o mesmo acontecimento ou imagem, colocando em xeque o conceito de verdade absoluta, discussão absolutamente afim com a contemporaneidade.

Em *O arquipélago da insônia*, por exemplo, o autista nos dá duas possibilidades para justificar a ausência de seus familiares na clínica em que está internado:

Há meses que o táxi não chega porque se acabou o dinheiro na caixa do pão e vejo daqui a minha mãe a sacudir o meu avô procurando-lhe força nos bolsos das calças como se ele, rico como era, dono de tudo entre a vila e a lagoa, precisasse de uns trocos [...] (ANTUNES, 2008a, p. 111).

[...] não, de outra maneira ainda, há meses que o táxi não chega porque tanto trigo para semear, tanta roupa que falta nos baús, tanto coelho à espera da minha avó atrás da capoeira [...] (ANTUNES, 2008a, p. 112).

Já em *Ontem não te vi em Babilónia*, a imagem de Peniche é mote para dois personagens – o ex-policia e Ana Emília. O ex-policia revive o silêncio da prisão de Peniche, onde servia à PIDE torturando os inimigos do estado, e o realoca em Lisboa, espaço do tempo presente.

[...] um trabalho em Peniche numa prisão ou isso, cheiro de ondas, silêncio, o mar silêncio, os albatrozes silêncio, janelicos com ferros silêncio, é possível que gente, passos e todavia silêncio, o silêncio do vento, o silêncio dos bichos, a espuma contra os penedos silêncio
 - Se me deixassem
 e os albatrozes a engolirem a espuma em silêncio
 - Se me deixassem contar-te
 e não deixavam, silêncio, eu a perguntar em silêncio
 - Que gente que passos?
 Com o silêncio do vento de Peniche em Lisboa
 (julgo ter cumprido as instruções mencionando que duas horas, não foi?) (ANTUNES, 2008b, p. 165).

Ana Emília, por sua vez, associa o silêncio do forte de Peniche ao silêncio da macieira, lugar também de supressão abrupta da vida.

[...] um forte em Peniche, uma cadeia ou isso cheia de ondas e silêncio, o mar silêncio, os albatrozes silêncio, a vila acachapada nos penedos silêncio, ecos de pedra apenas e os ecos de pedra silêncio igualmente tal como eu diante da macieira silêncio, é possível que a minha filha e todavia sem o gesto de um grito, silêncio, ela

- Mãe

não, ela calada, silêncio, o estranho

(uma pessoa decente)

- Quando é que este amigo volta madame?

a pergunta em silêncio

(não me peçam a hora)

eu a responder-lhe em silêncio e ele a escutar-me em silêncio, quinze graus não, dezasseis, números alaranjados, nítidos, os dezasseis graus continuam, um estranho que poderia, porque não, interessar-se por mim, bastava que ficasse ao meu lado com as suas fotografias e as suas perguntas arrumadas na pasta até chegar a manhã, o segundo estranho no passeio, ora num pé ora no outro, parecido com o homem que prometeu visitar-me e não visita [...] (ANTUNES, 2008b, p. 171).

Curioso notar nessas passagens que o intervalo de páginas entre elas é bem pequeno, considerando-se a dimensão do romance. Dessa forma, a própria leitura torna-se um exercício constante de rememoração. O leitor a todo instante para e se questiona se já não leu determinada passagem antes. Essa sensação proporciona um ir e vir pelas páginas do romance, num movimento mesmo de busca de sentidos e possibilidades outras.

3.1 “Em lugar de resposta a lividez do silêncio”

*Ergue-te, ó vento, do ermo
Da noite que aparece!
Há um silêncio sem termo
Por trás do que estremece...*

(PESSOA. *Não é ainda a noite*)

Nos dois romances aqui analisados, o silêncio é um elemento instaurador de significado e, por isso, merece nossa análise mais detida. Analisaremos o silêncio sob duas perspectivas: como resultado da impossibilidade/dificuldade de dizer e como elemento possibilitador de dizeres.

3.1.1 A impossibilidade de dizer

Em *O arquipélago da insônia*, a figura central do discurso é um autista, ou seja, aquele que possui um transtorno que compromete, em diferentes níveis, o ritmo de desenvolvimento das habilidades físicas, linguísticas e sociais. O autista tem, por vezes, uma dificuldade de falar e expressar-se linguisticamente, assim como algumas áreas específicas do pensar podem também apresentar comprometimento. É recorrente, então, o autista não compreender certas relações de ideias, usar palavras sem associação com seu significado e ainda apresentar dificuldades na interação social.

Eugen Bleuler, notável psiquiatra suíço, em 1911, usou a palavra autismo para descrever um sintoma da esquizofrenia, definido por ele como “fuga da realidade”, sendo, portanto, a primeira abordagem do autismo sob o ponto de vista da psiquiatria. A psicanálise, por sua vez, apresenta duas vertentes para o estudo: uma desenvolvimentista, segundo os princípios dos psicanalistas pós-freudianos – Margaret Mahler, Bruno Bettelheim e Frances Tustin –, e a lacaniana. Para os estudiosos da vertente desenvolvimentista, o autismo é um “desvio do curso habitual do desenvolvimento, devido a um fracasso na relação do bebê com o objeto (a mãe)”. (AZEVEDO, 2009, p. 33). Já Lacan propõe um retorno a Freud, sobretudo no que diz respeito ao estatuto do inconsciente. Para Lacan,

[...] a constituição do sujeito ocorre não por reciprocidade inicial, a partir da qual o sujeito tem acesso progressivo a estágios de desenvolvimento, mas, por intermédio de uma falta, o que marcará uma verdadeira alteridade na relação sujeito e o Outro. O que se encontra na base dessa formulação é a função do objeto perdido, que será elaborado por Lacan (1959-1960), a partir do conceito freudiano de *Das Ding*. (AZEVEDO, 2009, p. 56).

O sujeito autista não reconhece o eu nem o outro, uma vez que o Ideal do eu não se constituiu, devido à ausência de reconhecimento do outro. É sabido que, para Lacan, “o Outro é aquilo diante do qual vocês se fazem reconhecer” (LACAN apud AZEVEDO, 2009, p. 76), afinal é por meio do Outro que o sujeito recebe sua própria mensagem, de forma invertida, como num jogo de espelhos. Assim, a constituição do eu é correlata à constituição do Outro. Mas, no autismo, a correlação eu e Outro não constitui o sujeito, devido à ausência de reconhecimento dessas duas figuras. Segundo Azevedo (2009), em experiência clínica, uma criança autista, ao ver sua imagem refletida em um espelho, puxou o espelho da parede para verificar se havia alguém atrás dele que justificasse a imagem refletida. Dessa forma, o autista se comporta como se o Outro não existisse, daí tamanha indiferença na relação social. Embora o Outro não seja inexistente, ele não marca presença nem falta. Simplesmente, não constitui.

Se olharmos um pouco mais de perto a relação desses sujeitos com a fala do Outro, ainda aí a atitude não parece unívoca. O autista não parece se interessar pela presença de um outro, responder aos chamados, ou seja, aceitar o princípio da representação significativa, do que se pode concluir: para ele não há outro. Mas, pode-se também observar que de vez em quando o autista é como que teleguiado pelo que ouve, praticamente todos que conseguem falar se queixam de ouvir demais; aqueles que não falam em certos momentos tapam os ouvidos e pode-se concluir legitimamente: o Outro é por demais presente, por demais invasor. Ora, é necessário compreender se o Outro é totalmente ausente ou por demais presente [...] (NOMINÉ apud AZEVEDO, 2009, p. 93).

Segundo a *Autism Society of American*, são características do autismo: dificuldade de relacionamento com outras pessoas; riso inapropriado; pouco ou nenhum contato visual; aparente insensibilidade à dor; preferência pela solidão; modos arredios; rotação de objetos; inapropriada fixação em objetos; perceptível hiperatividade ou extrema inatividade; ausência de resposta aos métodos normais de ensino; insistência em repetição, resistência à mudança de rotina; ausência de real medo do perigo; repetição de palavras ou frases em lugar da linguagem normal – a chamada ecolalia; recusa a colo ou afagos; indiferença a chamados; dificuldade em expressar necessidades; acessos de raiva; irregular habilidade motora. Para diagnóstico do autismo, uma pessoa não precisa, necessariamente, apresentar todas essas características.

Quando do lançamento de *O meu nome é legião*, momento também de escrita de *O arquipélago da insônia*, Lobo Antunes afirmou, em entrevista à *Pública*, que está “cada vez mais autista” e que

É de uma ambição desmedida — pôr um autista a falar. Como é que vou fazer? Até porque não quero repetir a primeira parte de “O Som e a Fúria” [de William Faulkner]. Este não é um débil mental, é um autista. Conheci um senhor que tinha um filho autista. Perguntava-lhe, por exemplo, que dia da semana calhou 13 de Agosto de 1325, e ele respondia imediatamente. E eu também sou um bocado autista com a vida que tenho... (ANTUNES, 2006, p. 54).

O som e a fúria,¹⁸ livro de William Faulkner publicado em 1929, narra a derrocada da família Compsons a partir do olhar do filho débil e do filho suicida. Lobo Antunes marca a diferença entre a obra mais estudada do autor americano e seu *O arquipélago...*, mas não há como deixarmos de notar certas semelhanças nas obras. Ainda que o autista não seja um débil, nos dois romances o olhar realçado é daquele sujeito marcado por um traço que o marginaliza, que o distancia do padrão estabelecido socialmente. Curiosa essa perspectiva, sobretudo, se

¹⁸ Curioso notar que o título desse romance de Faulkner é retirado de um fragmento de *Macbeth*, de Shakespeare (Cena V, Ato V): “A vida é uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, sem significado nenhum”. Como mencionamos anteriormente, este é também um recurso usado por António Lobo Antunes para atribuir títulos a seus romances: estabelecer um diálogo com outros textos literários a partir de extrações de fragmentos/citações.

notarmos que esse olhar se apresenta dotado de tamanha clarividência e lucidez. A associação da obra de António Lobo Antunes à obra do consagrado autor americano é bem recorrente, principalmente por ambos fazerem uso de uma escrita complexa, hermética, com uma pontuação atípica e uso frequente de frases intercaladas, que quebram o raciocínio lógico do leitor. Todas essas características estéticas compõem, em verdade, o chamado fluxo de consciência, como já tratamos anteriormente, e exige do leitor uma refinada sensibilidade estética e grande concentração.

A palavra autista aparece uma única vez no romance de Lobo Antunes, no segundo capítulo da segunda unidade, quando ele já está no hospital:

- Jaime
 Não um cicio, uma voz clara
 - Jaime
 Que a páginas tantas não era capaz de afirmar se fora se no
 (- Agarra o autista desse lado para o estender no colchão)
 bojo de mim, quantos coelhos mortos, quantas cruces de soldados da França no
 cemitério e eu uma poeira de cartilagens e umas ervas em cima, nos tabiques
 - Jaime
 Percebia os movimentos dos meus pais
 (ou dos soldados da França?)
 (ANTUNES, 2008a, p. 123-124).

Além da própria construção discursiva, com o uso recorrente de repetições¹⁹, de fixações em imagens, frases e palavras, com o uso a princípio arbitrário das palavras, quase como se houvesse um deslocamento entre o significante e o significado, podemos perceber, ainda que seja mencionado uma única vez no romance, o problema do menino, sobretudo quando, entremeado a seus discursos, ele apresenta o olhar do outro:

a minha mãe diante do lápis, cerimoniosa, de pé, pegando-me no cotovelo, como se
 tivesse afeto por mim e não tinha, o meu filho que não trabalha, não conversa conosco, peço
 - Traz isto
 e ele parado a ecoar-me
 - Traz isto
 e não trazia coitado, demorava-se na sala, de luz apagada, a dizer frases sem jeito
 que era outra forma de silêncio, não aceitava o que lhe estendíamos, não se interessava por

¹⁹ As narrativas são repletas de aforismos: “Vi-me grego para descobrir onde moras” (ANTUNES, 2008b); “O mundo é grande menina” (ANTUNES, 2008b); “Não é tão grande o mundo?” (ANTUNES, 2008a). Essa linguagem, ao mesmo tempo ambígua, aforística, entremeada de fluxos de consciência e dissolvida numa polifonia, parece-nos menos um recurso e muito mais uma atitude estética, gerando o que podemos chamar de uma poligrafia, termo usado por Dietrich Briesemeister em artigo que consta da bibliografia, em que analisa o romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires. A respeito ainda desse romance e em consonância com os aqui analisados, dirá Oliveira:

O narrado manifesta-se num discurso calidoscópico, polifônico, onde várias vozes se entrecrocavam, sendo o próprio discurso, o texto, a manifestação do mundo. Não é apenas na narração, na história que se conta que se revela o visto. O narrado, o próprio texto, é essa revelação. A escritura caleidoscópica reflete a polifonia do contemplado. No narrado está o olhado. (OLIVEIRA, 1999, p. 622).

nós, interessava-se pela concha da cómoda a verificar-me os brincos ou limpar a minha roupa de palhinhas invisíveis que guardava na palma, eu para ele
 - Abre a mão
 e surdo, esticava-lhe os dedos e o punho vazio [...]
 (ANTUNES, 2008a, p. 149-150).

A dificuldade de falar também é representada na imagem de um “arame na garganta” que impede que as frases sejam pronunciadas – “[...] o arame na garganta sou eu que o tenho afinal a dificultar as palavras [...]” (ANTUNES, 2008a, p. 166). Em *O arquipélago da insónia*, podemos associar essa imagem do arame à própria dificuldade provocada pelo autismo. Em todo o romance, notamos uma tentativa de elaboração e sustentação do discurso, a partir, sobretudo, da intensa reconstrução discursiva que mencionamos anteriormente.

A mesma imagem do arame vai aparecer também em *Ontem não vi em Babilónia*, mas não relacionada a essa questão do autismo. Nesse romance, a impossibilidade ou dificuldade de falar associa-se à incomunicabilidade e à solidão. Não que em *O arquipélago da insónia* a questão restrinja-se ao autismo, na verdade, em ambos os romances sobressaem-se as questões da incomunicabilidade e da solidão. Não seria exagero afirmar que essas questões são tónicas na obra de António Lobo Antunes. A incomunicabilidade nos romances é a evidência de um tempo de incompreensão, indiferença e, conseqüente, solidão:

[...] fico aqui longíssimo dela com todo este silêncio e este escuro entre nós, nem o atrito dos lençóis nem uma tábua da cama ao mudar de posição, os candeeiros de Évora no outro lado da casa, nesta janela piteiras, até o meu reflexo levou sumiço dos vidros [...]. (ANTUNES, 2008b, p. 25).

É importante destacar, contudo, que o menino de *O arquipélago...* sofre com a indiferença da família, com a falta de afeto, com o rompimento de laços, com a solidão, mas tudo parece relativizar-se quando pensamos que aquele discurso é elaborado por um autista, o ponto de vista de alguém que tem dificuldades de relacionamento, certa aversão a afeto, certo distanciamento. Nesse sentido, problematizamos também o quão ficcional são as relações nessa família, embora, na última unidade do romance, nos sejam apresentados os olhares de outras figuras, como Maria Adelaide e o irmão.

Em *Ontem não te vi...*, essa imagem de algo a bloquear a fala é transposta para o universo dos brinquedos. Como a imagem da boneca é muito presente na narrativa, símbolo da morte da menina, filha de Ana Emília, esse bloqueio será simbolizado por uma peça – mecanismo da fala –, uma parte de um brinquedo, de uma boneca – “[...] e uma peça de metal ou de plástico, o mecanismo da fala [...]” (ANTUNES, 2008b, p. 29); “[...] uma peça solta na minha barriga, de metal ou de plástico, o mecanismo da fala que me articulava [...]”

(ANTUNES, 2008b, p. 30). A necessidade de dizer também é patente, assim como em *O arquipélago da insônia*. E do mesmo modo, surge a dificuldade de elaboração do discurso. Cada discurso, tanto o de Ana Emília, como o de Alice e do ex-policial, tenta reconstruir o passado. O momento de espera pelo sono faz-se tempo de rememorações, quase sempre de memórias não muito boas e de fatos traumáticos. Daí, sobretudo, a dificuldade de elaboração desse discurso. Falar do suicídio da filha, dos tempos de tortura, de um aborto não desejado não é como falar simplesmente de um jardim com macieiras ou do mar de Peniche.

Essa dificuldade de dizer, que de certa forma amplia o significado do silêncio nos romances, leva-nos à questão da incomunicabilidade e da solidão, tão cara à contemporaneidade. O silêncio instaura-se como mantenedor do distanciamento entre as pessoas e como consequência da indiferença e do desafeto. Ainda que múltiplas vozes se manifestem, ainda que haja fala, haja presença, o silêncio prepondera:

[...] não o silêncio da ausência de ruído, uma mudez feita das vibrações que se anulavam umas às outras de muita gente a falar e apenas reparamos nas bocas que não têm e nos vapores da terra de que nasciam insectos, desci as escadas para me afastar do meu pai [...] (ANTUNES, 2008a, p. 22).

Em *Ontem não te vi em Babilónia*, o silêncio instaura-se, primeiramente, por a narrativa se passar em uma madrugada insone. O silêncio é, nesse caso, espaço e tempo; é ele o elemento instaurador da narrativa. A madrugada seria, portanto, um tempo de silêncio, um silêncio desejado:

[...] a partir da meia-noite todos os ruídos cessam [...] (ANTUNES, 2008b, p. 29).

[...] desejei que fosse meia-noite para que os ruídos cessassem, os do jardim, os da casa, os de uma víscera minha ignoro ao certo qual, o pâncreas, o rim esquerdo
(não o coração é óbvio, esse músculo incerto) [...] (ANTUNES, 2008b, p. 32).

Ao mesmo tempo, é pelo silêncio que as personagens esperam ansiosa e angustiadamente, numa espera frustrada. O silêncio é marcado, então, pelo signo da impossibilidade. Ainda que os ruídos cessem, ainda que seja possível dizer sem palavras, o silêncio desejado é rompido por uma profusão de vozes e de lembranças. Assim, diante de uma madrugada aparentemente silenciosa, instaura-se um estado de desassossego e inquietação – “[...] os ruídos da casa não, o silêncio, desde há não sei quanto tempo apenas escuto o silêncio dos móveis, o silêncio dos canos, ia dizer o silêncio do sangue mas não tenho sangue [...]” (ANTUNES, 2008b, p. 40).

Da mesma maneira, o silêncio surge em *O arquipélago da insônia*. Mesmo não padecendo em uma longa noite de insônia, o menino autista deseja a morte, também simbolizada como sono, e um silêncio profundo e intenso. Mas o único silêncio que a ele compete é um silêncio que não a ausência de ruídos, mas uma “[...] mudez feita das vibrações que se anulavam umas às outras [...]” (ANTUNES, 2008a, p. 22).

Nos dois romances, portanto, o silêncio é, concomitantemente, tempo e espaço. A casa, símbolo maior da ruína, abriga o silêncio – “[...] um lugar de silêncio onde a ausência de ti se dilata e dissolve porque não és ninguém já, o teu cunhado que acabaram por deixar no hospital [...]” (ANTUNES, 2008a, p. 195). Nem mais sua história é passível de ser contada. O silêncio passa a ser, portanto, estado, condição.

3.1.2 Elemento possibilitador de dizeres

A palavra silêncio é bem recorrente nos dois romances, associada à casa e ao tempo, quase sempre à noite, sobretudo em *Ontem não te vi em Babilónia*.

Silêncio originou-se da palavra latina *silentium*, de *silens*, que significa “que se cala”, “que não faz ruído”, “em repouso”. Na época clássica não havia diferença entre *sileo* e *taceo*, por isso *sileo* não significava silêncio propriamente dito, mas sim tranquilidade, ausência de ruído, de movimento. Assim, estar em silêncio era sinônimo de estar quieto. A palavra *sileo* era mais usada, no entanto, para falar de coisas, pessoas e, em especial, da noite, dos ventos e do mar. Assim, nos deparamos com o aspecto fluido e líquido da palavra silêncio (ORLANDI, 2007, p. 33).

O silêncio, em oposição a ruído, outra palavra muito recorrente nos romances, marca ao mesmo tempo: I. a ausência da palavra, logo a ausência de vida; II. a presença de múltiplos sentidos, o dinamismo vital. É preciso ressaltar, contudo, que silêncio não é, simplesmente, ausência de palavras, uma vez que as palavras podem estar repletas de silêncio. O silêncio é, ao mesmo tempo, ausência e presença. Para J. de Bourbon Busset (apud ORLANDI, 2007, p. 68), o silêncio

[...] é o que há entre as palavras, entre as notas de música, entre as linhas, entre os astros, entre os seres. Ele é o terceiro intersticial que põe em relevo os signos que, estes, dão valor à própria natureza do silêncio que não deve ser concebido como um “meio” [...] O silêncio é “iminência”.

Não dizer é uma ação frustrada que pode ser causada por: I. uma impossibilidade, como vimos na seção anterior – a incomunicabilidade de nosso tempo; II. um desejo e um propósito. Quando causada por um desejo, o não dizer ganha sentidos outros. É esse aspecto que muito nos interessa nesta seção.

Partimos da ideia de que o silêncio é fundador, no sentido de que tem significância própria. Para Orlandi (2007), há duas relações possíveis a serem feitas a esse respeito. A primeira é que “há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio.” (ORLANDI, 2007, p. 11). A segunda refere-se ao estudo do silenciamento, ou seja, não do silêncio em si, mas do “pôr em silêncio” – esse “processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do ‘implícito’” (ORLANDI, 2007, p. 12). Enquanto a primeira relação de Orlandi destitui o silêncio do sentido negativo do não dizer, a segunda apresenta o caráter histórico e ideológico do não dizer. Nossa análise privilegiará a primeira relação apresentada, uma vez que o texto antuniano é um lugar de desejo por múltiplos sentidos.

O sentido, numa obra literária, não se extingue; ele se transforma e se multiplica, mesmo fora da linguagem:

O silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito.

O real da linguagem – o discreto, o um – encontra sua contraparte no silêncio.

O silêncio como horizonte, como iminência do sentido, tal como expressamos no corpo de nosso trabalho, aponta-nos que o fora da linguagem não é o nada mas ainda sentido. (ORLANDI, 2007, p. 13).

Assim, dizer e não dizer são faces da mesma moeda. São possibilidades reais e, igualmente, significativas. O silêncio não se reduz, portanto, à ausência de palavras, pelo contrário, ele as atravessa, as contamina, multiplicando seus sentidos. Se um dizer pode-se multiplicar em dizeres outros, o não dizer, pelo seu caráter incompleto, multiplica-se ainda mais. Por isso o

[...] silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é ‘fundante’. (ORLANDI, 2007, p. 14).

O silêncio não se constitui, no entanto, como complemento de linguagem. Ele tem significância própria e fundamenta-se no princípio do movimento, do deslocamento da presença (palavra) para a ausência (silêncio).

[...] a palavra imprime-se no contínuo significante do silêncio e ela o marca, o segmenta e o distingue em sentidos discretos, constituindo um tempo (*tempus*) no movimento contínuo (*aevum*) dos sentidos no silêncio. Podemos enfim dizer que há um ritmo no significar que supõe o movimento entre silêncio e linguagem. (ORLANDI, 2007, p. 25).

Ele se estabelece “na passagem (des-vão) entre pensamento-palavra-e-coisa” (ORLANDI, 2007, p. 37), ou seja, nas rupturas, nas fissuras do texto. Instala-se, portanto, no signo da falta – “quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam” (ORLANDI, 2007, p. 47). É esse caráter incompleto do sentido, a partir da falta, que possibilita a pluralidade na linguagem. Para Orlandi,

[...] quando a análise do discurso se despe do terreno já domesticado do conhecimento linguístico que territorializa a noção de ambiguidade, podemos nos dirigir para um terreno bem mais rico para os estudos da linguagem, em que os deslocamentos, as diferenças, as contradições nos abrem a via do equívoco, dos desligamentos, das reversões dos sentidos (e dos sujeitos), em uma palavra, a via da linguagem concebida como polissemia no sentido amplo, espaço de jogo de sentidos onde o silêncio significa. (ORLANDI, 2007, p. 132).

É nesse sentido que o texto de Lobo Antunes é um texto repleto de silêncio. Para Ana Paula Arnaut, “as páginas de *O arquipélago da insónia* não ecoam só personagens, temas e motivos dos romances anteriores; nelas, António Lobo Antunes parece ter conseguido o silêncio – o intimismo – (quase) completo, absoluto, que, em diversas entrevistas, diz querer alcançar.” (ARNAUT, 2009, p. 22). Arnaut vislumbra um possível novo ciclo a partir de *O arquipélago...*, um ciclo que privilegie o silêncio ou “o de uma outra maneira de dizer as coisas, as vidas, as pessoas e as emoções”.

O silêncio não é, contudo, uma marca apenas de *O arquipélago...*, é talvez algo pelo qual Lobo Antunes anseie desde o início de sua produção literária, como evidenciam algumas de suas entrevistas. É, a partir das categorizações de Orlandi, uma estética do silêncio que sobrepuja a estética do silenciamento. Não há mais espaço, em nossos dias, para o silenciamento – “o pôr em silêncio”; é fundamental que tenhamos espaço hoje para o dizer, ainda que não consigamos preenchê-lo. Dizer é, portanto, uma possibilidade, mas nem sempre um desejo. Daí a presença, não pouco evidente, do silêncio instaurador de sentidos na obra de Lobo Antunes.

Trataremos a seguir de duas características muito importantes da estética antuniana que corroboram a construção desse silêncio fundador: a incompletude e a negação.

3.1.2.1 Da incompletude

Se, segundo Orlandi (ORLANDI, 2007, p. 47), é a incompletude que produz a polissemia, a possibilidade para o múltiplo, o texto de Lobo Antunes é por si só um texto em que a incompletude se destaca. Incompletude não no sentido de não cumprir, não satisfazer, mas no de inacabado, de falta. A suspensão do tempo, como vimos no segundo capítulo, e a suspensão da palavra marcam sua estética, que privilegia o silêncio, ainda que consiga nos radiografar cruamente em suas páginas.

Abre-se um parêntese aqui para falar da radiografia. Alude-se a essa imagem de radiografia uma única vez no romance *O arquipélago da insônia* – “[...] e dor alguma, que sorte, enganaram-se, porém o médico a contornar com o dedo um arquipélago branco na radiografia aliás cheia de arquipélagos brancos, provavelmente um arquipélago normal entre dúzias de arquipélagos normais [...]” (ANTUNES, 2008a, p. 168-169). Uma edição de luxo, por sua vez, foi editada, em 2008, com o título em letras luminosas que brilham no escuro – à semelhança da frase final de *Ontem não te vi em Babilônia*: “porque aquilo que escrevo pode ler-se no escuro” (ANTUNES, 2008b, p. 435) – e com um invólucro que simula uma radiografia de uma coluna vertebral. Em uma análise das capas das edições e do título *O arquipélago da insônia*, Ângela Beatriz Faria nos diz que:

[...] relâmpagos de clarividência e de ocultação na sombra dos relatos, que se sucedem, distribuídos por 15 capítulos agrupados em três partes, referenciados por algarismos arábicos, sustentam a interioridade dos sujeitos problemáticos, ou seja, aquilo que está oculto sob a pele ou aparência e que se nega a vir à superfície captada pelo olhar do outro com quem se divide uma determinada habitação, suspensa no tempo e no espaço. Parece-nos que a capa e seu invólucro funcionam como uma metáfora da principal temática do romance e dialogam com o título: arquipélagos formados pelas ilhas isoladas da insônia são os sujeitos dos relatos. Imersos em sua solidão, e, estagnados na paisagem, vivenciam a segregação de afetos e apresentam, através de fragmentos ou lampejos, as subjetividades fraturadas. Elos vagos e fluidos, semelhantes ao vaivém das ondas, se desfazem nas dobras da memória. (FARIA, 2010, p. 2).

Assim, parece-nos que, pela suspensão da palavra e do tempo, Lobo Antunes nos diz muito mais de nós mesmos do que poderia ser expresso em palavras. Mesmo num fluxo de consciência constante, numa enxurrada de pensamentos, memórias e mergulhos psicológicos, Lobo Antunes radiografa, ou seja, materializa em imagens, o ser humano. Um ser humano que ao mesmo tempo é outro e eu: eu-personagem, eu-narrador, eu-autor, eu-Lobo Antunes, eu-nós. A falta a que aludimos acima é uma falta preenchida pela leitura, pela identificação

desse outro que é igualmente um eu. Ou seja: as suspensões, as quebras, as fraturas e o silêncio corroboram para a precisa – ou imprecisa? – delimitação dessas porções de terra cercadas por mar que constituem, juntas, um todo de insônia.

A suspensão dos sentidos e o silêncio dela decorrente são a base de uma estética da incompletude que se marca pela intensa polissemia. Já falamos aqui a respeito da constante reconstrução discursiva, com a retomada e realocação de signos em diferentes sentidos. Abordamos também a fragmentação, tanto no nível discursivo quanto no nível frástico e, por vezes, da própria palavra. Tudo isso constitui essa estética em que o suspenso e o silêncio dizem mais do que as próprias palavras. Não dizer e significar, contudo, exige uma profunda identificação daquele que lê. E é justamente isso que os romances de Lobo Antunes parecem almejar. Em meio a narrativas em que o desafeto, a indiferença e o desgaste dos laços afetivos prevalecem, a única comunhão estabelecida é entre texto e leitor.

3.1.2.2 Da negação

Outro aspecto a ser destacado nos romances aqui analisados é o uso recorrente de negativas. São inúmeras nos dois romances. Para Freud, “a negativa constitui um modo de tomar conhecimento do que está reprimido; com efeito, já é uma suspensão da repressão, embora não, naturalmente, uma aceitação do que está reprimido” (FREUD, [s.d], *A negativa*). Assim, quando negamos veementemente algo, queremos dizer, muitas vezes, seu oposto, ou seja, queremos afirmar. Por exemplo: em *Ontem não te vi em Babilónia*, a construção da entidade autoral a que nos referimos é feita basicamente pela negativa: “(não me recordo do que escrevi e não me recordo da cor)” (ANTUNES, 2008b, p. 142); “[...] e o que acabo de dizer não fui eu quem o disse, foi a que mora em mim” (ANTUNES, 2008b, p. 150); “Não era nada do que escrevi até agora o que queria dizer [...]” (ANTUNES, 2008b, p. 285); “(digamos que há um mês, isto é a vida, não um romance, se fosse um romance tudo perfeito, certo)” (ANTUNES, 2008b, p. 329); “(repito que isto não é um livro, aconteceu assim)” (ANTUNES, 2008b, p. 393). Podemos depreender, portanto, uma excessiva racionalidade discursiva, uma vez que, pelo uso das negativas, podemos ler afirmativas camufladas pela força do não.

O mesmo ocorre quando o ex-policial refere-se à filha de Ana Emília, sua amante. A narrativa, vez ou outra, nos dá indícios de que a menina morta na macieira pode ser fruto de

seu relacionamento extraconjugal, como o fragmento a seguir: “(não minha filha, Deus poupou-me ter filhas, uma e quarenta e um da manhã)” (ANTUNES, 2008b, p. 101).

Na obra antuniana, o recurso da denegação é muito utilizado, devido, sobretudo, aos muitos aspectos psicanalíticos nela desenvolvidos. Em *Os cus de Judas*, por exemplo, o personagem-narrador, depois de passar a madrugada com a prostituta que lhe serve de interlocutora, dirige-se à ex-mulher e diz: “[...] juro que não sinto a tua falta [...] mas não penso em ti. Palavra de honra que não penso em ti.” (ANTUNES, 2003, p. 187). Assim,

[...] o personagem denega seu amor, seu desejo de estar com as filhas e com a ex-mulher de quem se separou há algum tempo. Não logra refazer os laços afetivos com os seus. A vivência da guerra e os traumas adquiridos em função desta experiência o transformaram num homem isolado, expectador do próprio sofrimento. (AMORIM, 2006, p. 86).

Dessa forma, a própria linguagem evidencia o estado do sujeito. A tal ponto fragmentado, cindido, anulado.

A afirmação, para Freud, pertence a Eros, é como um substituto da união. A negativa, por sua vez, é “o sucessor da expulsão — pertence ao instinto de destruição”. (FREUD, [s.d], *A negativa*). Para ele, o desejo pelo negar “deve provavelmente ser encarado como sinal de uma des fusão de instintos efetuada através de uma retirada dos componentes libidinais”. (FREUD, [s.d], *A negativa*). Assim, a negação corrobora para a desconstrução discursiva, quer pela omissão do que se pretende dizer, quer pela eliminação do elemento negado. Ou seja: a negação é tanto, no caso do texto antuniano, intenção discursiva²⁰ – denegação –, quanto recurso estético. Um bom exemplo que congrega essas duas funções da negativa na obra antuniana é o fragmento a seguir de *Ontem não te vi em Babilónia*, em que o ex-policia da PIDE tenta exprimir suas expectativas quanto a um possível futuro relacionamento com a filha de Ana Emília, que pode ser também sua filha:

[...] uma espécie não de estima que não peço tanto, não de cumplicidade é evidente, uma espécie de aceitação sem intimidade nem estima entre nós, não exijo que te preocupes comigo, bastava-me sentir-te no corredor, no jardim, no escritório, poder escutar se falasses
(contentava-me com isso)
(ANTUNES, 2008b, p. 288).

²⁰ A denegação, para Freud, é um processo do inconsciente. Por meio da negação, o conteúdo de uma imagem ou ideia reprimida pode abrir caminho até a consciência. No texto antuniano, a denegação não é um processo inconsciente, nem se pretende como tal. A denegação é, antes de tudo, recurso estético, que representa o próprio processo do inconsciente e também todo o simbolismo que carrega o não.

Não se pode negar, portanto, a força do não e, conseqüentemente, das negativas na obra de Lobo Antunes. Ao mesmo tempo em que evidencia uma elaboração discursiva, que ronda essas questões do consciente-inconsciente, o não marca o texto antuniano, assim como marca o sujeito, o tempo e o espaço nele pintados. Em *O arquipélago da insónia*, temos uma passagem muito significativa em que a negação marca a ausência, a falta, a dispersão, a desconstrução do sujeito e do texto:

- A tua mãe como era?
eu
- Não tive mãe
acabou de sacudir a palha, regressou a casa e foi tudo, pareceu-me que dizia
- Não teve mãe
mas não estou certo ou antes estou certo que não disse
- Não teve mãe
visto que uma não pessoa apenas pode ter uma não mãe e foi tudo, apanhava a navalha e o pedaço de cana do chão, encostava-me ao tanque da roupa e continuava a aparar pensando no homem com o dente de metal
- Ou me tapam a cara ou levam o miúdo daqui
e o homem uma não pessoa, igualmente porque só o patrão e a sua família, incluindo o filho das begónias, eram pessoas na herdade, não os camponeses e as empregadas da cozinha, não eu que não falecíamos como gente, rebentávamos como cães um dia, uma não pessoa também aquele que encerraram numa caixa comprida que outras não pessoas levavam, oblíqua visto que uma das não pessoas mais baixa de forma que o homem não ao centro, não composto, encostado de banda a um dos lados da urna, com não criaturas de não luto, várias de não bengalas derivado ao não reumático ou outra não doença qualquer a cantarem o não canto e a conversarem não conversas acerca do não finado com não recordações e não desgosto enquanto eu permanecia no quintal esperando que o homem
(o não homem)
Voltasse para falecer de novo
- Ou me tapam a cara ou
e não lhe taparam a cara ou taparam-na depois de me levarem dali visto termos direito à solidão ao morrerem, a estarmos connosco entre ânsias confusas e medos confusos até a confusão se diluir numa espécie de voz que fala do que julgamos não nos dizer respeito, diz-nos respeito e ao dizer-nos respeito não somos, eu encostado ao tanque não sendo, não a cortar uma cana, a fixar a navalha
(lágrimas não minhas, eu não de porcelana, são as rolas que choram) (ANTUNES, 2008a, p. 206-207).

Seja pelo uso do não, ou da própria denegação, seja por meio da incompletude, com frases suspensas, separações abruptas ou intercaladas, a obra de Lobo Antunes é uma obra que privilegia o silêncio, sem, contudo, silenciar. Privilegiar o silêncio é, de certa forma, criar lacunas textuais que convoquem o leitor a participar, a percorrer o texto e desvendar os seus segredos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não pretendemos aqui esboçar, minuciosamente, uma planta simbólica da casa portuguesa, nem, todavia, traçar uma exaustiva análise de sua arquitetura mnemônica. Também não foi nosso intento esgotar as questões pertinentes à contemporaneidade e ao sujeito moderno, mesmo se, de alguma maneira, isso fosse possível. Da mesma forma, não poderia ser objetivo deste trabalho desvendar todos os mistérios, os enigmas das obras que nos serviram de *corpus* e transcrever seus silêncios para estas folhas. Definitivamente, não eram esses nossos objetivos, nem ao menos temos certeza se tais empreitadas podem ser, de fato, realizadas com sucesso. Pretendemos, afinal, com esta dissertação, percorrer alguns caminhos nos romances antunianos, caminhos esses que, desde o início já sabíamos, não poderiam nos levar a conclusões definitivas, pois, durante a leitura, “em lugar de respostas” sempre obtivemos a “lividez do silêncio” (ANTUNES, 2008a, p. 102). E, diante dessas obras, não nos cabe o silêncio, sobretudo porque é preciso dizer, e dizer muito, para compreender essas palavras “sem ruídos”, esses relógios “sem ponteiros”, “os defuntos nas molduras nos destroços da casa” (ANTUNES, 2008a, p. 72).

Assim, tentamos dizer o que, muitas vezes, mal ouvíamos ou que ouvíamos inúmeras vezes indistintamente, em livros que não são livros – “(isto não é um livro meu Deus, acreditem que não é um livro, sou eu)” (ONTVB, p. 392) –, romances que são sonhos – “[...] isto não é um livro, é um sonho [...]” (OAI, p. 193) –, “lugares de silêncio [...] porque não és ninguém já.” (OAI, p. 195).

As palavras ditas repetidamente tendem a constituir verdades, quase sempre questionáveis. Aqui, dissemos muitas delas para tentar romper o silêncio estabelecido pelos romances, mas não pretendemos, de forma alguma, que se tornem verdades absolutas, pois as verdades absolutas extinguem a multiplicidade característica da literatura e do nosso tempo – em uma perspectiva mais pessimista, talvez, a multiplicidade seja um resquício de beleza na contemporaneidade. As palavras aqui cristalizadas foram apenas o meio usado para sentir e, arriscamos dizer, viver os romances neste período de escrita. São reflexões apenas, possíveis leituras.

Por sua vez, as palavras nos romances de António Lobo Antunes são meio e fim. Meio pelo qual nos transmite a dor, não a que finge, mas a “que deveras sente” (PESSOA, *Autopsicografia*), como todo homem na contemporaneidade. Dor de existir inexistindo, de falar silenciando, de viver morrendo. Fim, porque são as palavras por si só suficientes,

significativas. A estética antuniana é a estética da palavra, por isso alguns críticos defendem sua dimensão poética:

Essa dimensão nasce não tanto das situações ou do processo narrativo [...] mas do papel que é dado à palavra, e à sua liberdade, no encaixe sequencial do percurso diegético, jogando com ele, mas introduzindo um elemento de surpresa que, não sendo nunca gratuito, tem essa mesma função de abertura semântica que, na poesia, é dada pela imagem metafórica. Não se trata, no entanto, de uma escrita ou prosa poética, mas antes de uma necessidade do próprio encadeado ficcional, em que o discurso directo não é nunca uma construção retórica, fabricando o ser do personagem, mas sim uma forma de marcar o ritmo da narrativa (“concatenação prosódica”, como diz ainda Maria Alzira Seixo), deixando na sua vazante os restos desse naufrágio de sonhos e ideias com que nascemos, e em que é possível reconhecer os tópicos mais essenciais para a reconstrução do que foi uma existência. Julgo ser aqui, neste traço estilístico, que é possível encontrar a marca “genial” (uso esta palavra também no sentido etimológico, camoniano, de “engenho”) da fabricação textual – e é nesse ritmo (onde se nota, mais do que em aspectos semânticos, uma presença de Céline ou de Faulkner como os casos mais próximos de Lobo Antunes, no aspecto de imediato reconhecimento do seu universo através muitas vezes de uma só frase, de uma só expressão) que temos o aspecto luminoso deste mundo que, lido apenas ao nível do enunciado, poderia surgir com o tom niilista ou nocturno de quem não apresenta uma saída, ou um contraponto ao domínio por vezes asfixiante da morte. (JÚDICE, 2003, p. 317).

De fato, não são niilistas os romances de António Lobo Antunes, embora o sejam, em certos aspectos, noturnos, como explicitado no desenvolvimento desta dissertação. São noturnos à medida que evidenciam as angústias e os medos interiores do sujeito. Os romances de Lobo Antunes tiram a água mesmo do poço, vem do fundo, do breu, do interior da terra. O texto é, podemos dizer, um espaço de respiração para o sujeito enclausurado. E, por isso, não há niilismo. A condição humana é expressa, sem piedade, sem eufemismos, mas da maneira antuniana de dizer. A beleza está lá. A saída está lá. O texto irrompe do poço.

Sendo assim, tentamos, de algumas maneiras, adentrar essa casa-primeira – o texto – e refletir sobre as outras casas lá presentes: a casa-nação, a casa-sujeito e a casa-palavra. A casa-nação, Portugal, é já mancha ou uma “ilusão de casa” (ANTUNES, 2008a, p. 22), imagem esvaecida, distorcida até na memória. Tanto em *O arquipélago da insónia* quanto em *Ontem não te vi em Babilónia*, a casa é representativa de uma tradição em ruínas. A história, conhecidamente, é malfadada, a glória findou, a casa, então, perde seus alicerces, sua sustentação e ostentação. Em *O arquipélago...*, é a casa da grande família latifundiária portuguesa, o conservadorismo do avô, os abusos, os desmandos, as violências. Em *Ontem não te vi...*, a casa é também memória, casa da infância, jardim de macieira, forte de Peniche, casa da insônia. É espaço ao mesmo tempo do sonho e do pesadelo, do sono e do mau sono. A casa abriga memórias, mas não consegue confortar o sujeito.

Em ruínas está também a casa-sujeito. Casa-ilha. Solidão. Isolamento. Em *O arquipélago da insónia*, a casa está distante de tudo, distante da vila, cercada pelo milharal já seco. Da mesma maneira estão os sujeitos: o autista cercado em sua realidade, construída à

margem da realidade dos outros; o avô, circunscrito ao discurso do poder, com seus mandos e desmandos; a avó e a mãe, restritas à condição feminina naquela sociedade; Maria Adelaide, confinada ao espaço do sonho e da fantasia do autista; o irmão, a escrever, cercado entre as margens da página. São, sem dúvida, sujeitos-ilhas, cercados por um mar de insônia, um tempo de espera pela morte que não chega. A solidão é também patente em *Ontem não te vi em Babilônia*. Ana Emília, Alice e o ex-PIDE são, cada um, uma ilha, sujeitos ilhados, em uma noite em claro. Sujeitos-náufragos num mar de angústia.

Não é apenas a espera pelo sono o motivo de tanta angústia. Viver, para esses sujeitos e, até certa medida, para todos nós, sujeitos da modernidade, é angustiante, doloroso. A morte, no entanto, não é desejada por esses sujeitos para findar exclusivamente com a vida, mas sim para pôr fim à dor e ao sofrimento. A morte é desejada porque a casa, mancha e ruína, já não é mais espaço do sujeito, e o tempo, suspenso e de espera, também não é apenas tempo do sujeito, são ambos estados. Assim como a casa, o sujeito está em ruínas, está suspenso no tempo, marcado pela imobilidade.

O único movimento que lhe resta parece ser, portanto, o do lápis no papel. A casa-palavra ergue-se, então, monumental nos romances, com força e vitalidade. Se a casa-nação e a casa-sujeito são instâncias já diluídas pela ação do tempo, a casa-palavra materializa-se, ganha existência. Foi ela nosso abrigo durante este percurso. Abrigo repleto de poesia, carregado de silêncio.

O lápis é, portanto, o elemento que possibilita a criação. Criar, nesta atmosfera de morte, não é senão uma tentativa de fugir, de negar, de contrariar expectativas. Nos romances aqui analisados, em que as angústias e os demônios humanos são a matéria-prima por excelência, surge um lápis. Um lápis a desenhar silêncios, a colorir sujeitos fragmentados, a dar vida a uma narrativa, a princípio, de morte.

Além de pintar uma grande tela da modernidade, com suas cores vivas, seus contrastes de luz, o lápis traz à cena a figura do leitor, quando, sobretudo, nos evidencia que uma narrativa está sendo produzida com a avançar das folhas. Se a solidão e a incomunicabilidade preenchem as folhas dos romances aqui analisados, como de fato ocorre, suavizam-se com a existência de um possível leitor. Texto e leitor completam-se, comunicam-se, ainda que seja pela via do silêncio, do não dito, do suspenso.

Podemos dizer, então, findado esse passeio pelas obras *Ontem não te vi em Babilônia* e *O arquipélago da insônia*, que nos sentimos acompanhados durante todo esse percurso, por vezes, tortuoso. Acompanhados pela voz, ou pelas vozes, que dividiu conosco o mal-estar de viver esse tempo incerto, porque sabemos que esse sentir é um sentir partilhado por todos

aqueles sensíveis às questões da contemporaneidade. Percorrer esse caminho e adentrar nessas casas foi para nós uma experiência de imersão. Imersão nas águas profundas do poço de António Lobo Antunes.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Cláudia. *Estilhaços da guerra na obra de Lobo Antunes e de Pepetela*. 2006. 202f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ANTUNES, António Lobo. António Lobo Antunes: “estou cada vez mais autista”. *Pública*, s.l., n. 545, p. 43-54, out. 2006.

_____. *Conhecimento do inferno*. 11. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

_____. *D’este viver aqui neste papel descripto: cartas da guerra*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

_____. *Eu hei-de amar uma pedra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

_____. *Memória de elefante*. 19. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

_____. *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

_____. *O arquipélago da insónia*. 6. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2008a.

_____. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *O meu nome é legião*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

_____. *Ontem não te vi em Babilónia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008b.

_____. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. *Que farei quando tudo arde?* Lisboa: Dom Quixote, 2001.

ARFUCH, Leonor. Cronotopías de la intimidad. In: _____ (Org.). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 239-287.

ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes: 1979-2007: confissões do trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008.

_____. *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. O arquipélago da insônia: litânicas do silêncio. Disponível em: http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=128:o-arquipelago-da-insonia-litânicas-do-silencio&catid=52:numero-02&Itemid=55> Acesso em: 02/03/2011.

AZEVEDO, Flávia Chiapetta de. *Autismo e psicanálise: o lugar possível do analista na direção do tratamento*. Curitiba: Juruá, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 340-512. (Os pensadores).

BARTHES, Roland. *A aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BECKS-MALORNY, Ulrike. *Kandinsky*. Köln (Alemanha): Taschen, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. História cultural do brinquedo. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

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

BRIESEMEISTER, Dietrich. A técnica de codificação histórica no romance *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires. Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Mariana Maia. In: José Cardoso Pires, oitenta anos. Semear. *Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos portugueses*. Rio de Janeiro: Instituto Camões PUC-Rio, n.11, p. 57-83, 2005.

CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J.F.; ZURBACH, Christine. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Porto: Porto Editora, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 24. edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CUNHA, Álvaro. *A verdade e a mentira na Revolução de Abril: a contra-revolução confessasse*. Lisboa: Editorial Avante!, 1999.

CUNHA, António Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. *Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea*. 1999. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

_____. Arquipélagos de insônia brilham no escuro na ficção de António Lobo Antunes. *O Marrare – Revista da Pós-graduação em Literatura Portuguesa da UERJ*, n. 12, 1. semestre de

2010. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero12/angela.html>> Acesso em: 11/12/2010.

FAULKNER, Willian. *O som e a fúria*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

FIGUEIREDO, Mônica. *No corpo, na casa e na cidade, a ficção ergue a morada possível*. 2002. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

FREUD, Sigmund. A negativa. In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, [s.d.].

_____. Luto e melancolia. In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, [s.d.].

GAILLIARD, J.-M. *A insônia*. Lisboa: Instituto Piaget, 1993. (Coleção Biblioteca Básica de Ciência e Cultura).

GONDA, Gumercinda Nascimento. *O santuário de Judas: Portugal entre a existência e a linguagem*. 1988. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JÚDICE, Nuno. Os mapas do humano em António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J.F.; ZURBACH, Christine. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 313-319.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

_____. O não-figurativo: um fragmento. *Revista de Histórias e Estudos Culturais*, v. 3, ano III, n. 3, set. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF8/DOSSIE-ARTIGO1-%20Luiz.Costa.Lima.pdf>> Acesso em: 5 de fev. 2011.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2010.

_____. *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1994.

_____. *A Europa desencantada: para uma mitologia europeia*. Lisboa: Gradiva, 2005.

_____. *A nau de Ícaro. Imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 2004.

_____. Divagação em torno de Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J.F.; ZURBACH, Christine. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 347-355.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, F. Manifesto do Partido Comunista. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Alfa-Ômega, [s./d.]. v. 1, p. 24.

MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal*. [S.l.]: Editorial Estampa, 1983. (Portugal em Transe: 1974-1985. 8º volume).

_____. *História de Portugal*. [S.l.]: Círculo de Leitores, 1994. (O Estado Novo: 1926-1974. 7º volume).

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. O jogo intertextual no discurso de *O Delfim*, de José Cardoso Pires. In: Anais do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. p. 622-626.

REGNAULT, François. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7ª ed. Coimbra: Almedina, 2007.

SARAMAGO, José. *A história do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

_____. António Lobo Antunes: “Isto não é um livro, é um sonho”. *Jornal das Letras*, Lisboa, XXVIII, n. 992, p. 18-19, out. 2008.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PERES, Urania Tourinho. *Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

WIKIPEDIA, a enciclopédia livre. Organização sem fins lucrativos, com apoio da Wikimedia Foundation. Disponível em: <<http://www.wikipedia.org>>

ANEXO A²¹*Composição VI* (1913)

Óleo sobre tela 195 x 300 cm



²¹ Pode-se notar, nesta tela, o efeito causado a partir do uso das cores primárias – vermelho, amarelo e azul. Também podemos notar a força do negro na parte superior esquerda e na parte central da tela. Não há, podemos dizer, a representação pictórica de algum objeto de natureza real, à exceção da representação, na parte inferior esquerda, do barco, tema bem recorrente na obra de Kandinsky, embora não apresente traços tão fiéis à realidade assim. Como a casa dos romances de António Lobo Antunes, o barco de Kandinsky mais parece uma ilusão ou uma ideia de barco. Segundo Becks-Malorny (2007, p. 92), o quadro apresenta dois centros:

1. À esquerda, o centro delicado, rosado, algo esbatido com linhas suaves e incertas no meio;
2. À direita (um pouco mais acima que o da esquerda), o centro rude, vermelho-azul, um pouco dissonante, com linhas nítidas, um pouco malévolas, fortes, muito precisas. Entre estes dois centros, o “terceiro” (mais próximo do da esquerda), o que não pode ser reconhecido como centro senão um pouco mais tarde e que constitui, todavia e em última análise, o “centro principal”. Alí, a espuma do rosa e do branco pairam de tal forma que não parece repousar nem sobre a superfície da tela, nem sobre qualquer superfície ideal. Ela encontra-se antes em suspensão no ar e parece como que envolta em vapor. Podemos observar uma tal ausência de superfície no banho de vapor russo. A pessoa que estiver no meio do vapor, não está nem perto nem longe; está “algures”. Este “algures” do centro principal determina o som interior de todo o quadro.

ANEXO B²²*Composição VII* (1913)

Óleo sobre tela 200 x 300 cm



²² Indicado pelo próprio Kandinsky como sendo o quadro mais importante que pintou antes da Primeira Guerra Mundial e para o qual fez mais de trinta estudos preparatórios (estudos a óleo, desenhos, aguarelas). A *Composição VII* é uma grandiosa sinfonia composta por um aglomerado extremamente complexo e variado de cores e formas. Este quadro foi descrito por Will Grohmann, o biógrafo de Kandinsky, como: “Fogo devorador, desgraça iminente, velocidade excessiva.” Grohmann faz assim alusão à iminência da guerra, que terá, talvez, influenciado Kandinsky ao pintar esta tela. (Becks-Malorny, 2007, p. 109).

ANEXO C²³

Improvisação Desfiladeiro (1914)

Óleo sobre tela 110 x 110 cm



²³ Este quadro foi pintado logo a seguir a uma viagem com Gabriele Münter ao vale de Höllentalklamm, em julho de 1914. Pouco depois do início da Primeira Guerra Mundial, Kandinsky separou-se de Gabriele Münter e partiu de Munique para a Rússia. Este quadro comporta certamente reminiscências biográficas (casal em fato tradicional bávaro, barco a remos), mas a sua estrutura em desagregação e o violento contraste amarelo-azul remetem para um plano semântico supra-individual e ameaçador. (Becks-Malorny, 2007, p. 103).

ANEXO D²⁴

Improvisação 30 (Canhões) (1913)

Óleo sobre tela 109,2 x 109,9 cm



²⁴ Nesta tela, podemos notar a representação de canhões, como o título sugere, na parte inferior direita. Segundo o próprio pintor, “o termo *Canhões*, que escolhi para uso doméstico, não tem como objetivo descrever o conteúdo do quadro. O conteúdo do quadro é o que o expectador vê sob o efeito das formas e das cores.” (Becks-Malorny, 2007, p. 103). Do mesmo modo serão apresentados, a nosso ver, os fatos históricos nos romances de Lobo Antunes, como pano de fundo que compõe a obra, mas não a sintetiza.