

Organizadores

Sabrina Sedlmayer

Gabriel Marinho Camargo

**Experiência e memória na obra de
Antônio Lobo Antunes**



Fale/UFMG

Belo Horizonte

2024

Diretora da Faculdade de Letras

Sueli Coelho

Vice-Diretor

Georg Otte

Coordenação editorial e administrativa

Emilia Mendes

Comissão editorial

Elisa Amorim Vieira

Emilia Mendes

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

Preparação de originais

Renan Lacerda

Kevin Augusto Costa

Diagramação

Kevin Augusto Costa

Revisão de provas

Beatriz Cristeli

Amanda Carvalho

Kevin Augusto Costa

ISBN

978-65-87237-76-3 (digital)

978-65-87237-75-6 (impresso)

Endereço para correspondência

Labeled – Laboratório de Edição

Fale/UFGM

Av. Antônio Carlos, 6.627

sala 4083

Belo Horizonte/MG

e-mail: originais.labeled@gmail.com

site: <https://labeled-letras-ufmg.com.br/>

Sumário

- 5** **Introdução**
- 9** **Os fantasmas duma guerra que nunca existiu:
uma análise de *Os cus de Judas***
Martino Gabrielli
- 13** **As marcas do trauma e da guerra nas vozes de
António Lobo Antunes**
Fernanda Parreira Silva e Alves
- 21** **António Lobo Antunes, *Os cus de Judas***
Amelie Puglia
- 25** **Cronografia: estéticas do tempo em António
Lobo Antunes**
Bruno Vitorino
- 37** **António Lobo Antunes, *Memória de elefante***
Michela Sposato
- 41** **O imaginário português no reflexo do eu
loboantuniano**
Sarah Uszynski
- 51** **As crônicas de António Lobo Antunes:
cotidiano, morte e memória**
John Maicol Rodrigues

59 A ideia da música em dois textos de António Lobo Antunes: possíveis reconexões com a sensibilidade no contemporâneo

Gabriel Marinho Camargo

69 O tamanho do mundo, das sombras e das ruínas: recensão crítica à obra de António Lobo Antunes

Lourenço de Almeida Duarte

75 Sobre os autores

Introdução

Ao reunir ensaios de autoria de alunos da graduação em Letras da UFMG lado a lado aos escritos de mestrandos vinculados ao Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras da UniMi (Università degli Studi di Milano), esta edição celebra a força da transmissão e a potência do intercâmbio interinstitucional. O diálogo entre Minas e Lombardia se efetiva em torno da obra de um dos maiores escritores da língua portuguesa, António Lobo Antunes, e se abre, de forma múltipla, heterogênea, polifônica, para leituras que, por sua vez, também ressignificarão os livros desse escritor que reiteradamente nos faz compreender o absurdo da Guerra, estranhar a casa portuguesa, compadecer-nos com a solidão humana, reconhecer a pulsão de morte que habita todo fascismo e, sobretudo, nos emocionar com a singular “maneira de chorar por dentro de uma palavra”.¹

As dezenas de romances publicados até o presente demonstram não somente raro vigor técnico e estilístico, mas, sobretudo, a criação de um projeto literário coeso atravessado por procedimentos experimentais e uma escrita que areja a língua, a cultura, a tradição literária. Percebemos, ao ler os textos desta coletânea, que uma espécie de biblioteca é ativada por Lobo Antunes. Concomitantemente à matéria efabulada, encontramos em seus romances vozes também de Kafka, Céline,

¹ ANTUNES. Esta maneira de chorar dentro de uma palavra.

Tolstói, Cortázar, Llosa, Flaubert, Paul Simon, Van Gogh, Picasso, Dylan Thomas, Joyce, Faulkner...

Eis então uma das aprendizagens retidas aqui, nesse exercício editorial e na experiência em sala de aula: a atividade de ler é tão difícil como a de escrever. Levando em consideração a complexidade que esta obra nos impõe, arriscamos então possibilidades exegéticas. Abrimos essa coletânea com o texto de Martino Gabrielli, "Os fantasmas duma guerra que nunca existiu", no qual nos alerta para o tensionamento entre memória e experiência na obra loboantuniana. Percebemos, neste texto, um momento decisivo, marcado por sinais de fogo: os vestígios de uma guerra real, documentada, mas cuja história, de fato, só começou a ser contada a partir da publicação da hoje célebre trilogia.

Nessa "dolorosa aprendizagem da agonia" que compreende as obras *Memórias de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno*, se salienta a obsessão imperialista salazarista, os calendários imobilizados, descrições sobre a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide), Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), Luanda, Lisboa, fantasmas e traumas, mas também a revolução, o grito da liberdade da revolução, o 25 de abril e suas consequências.

Assim, seguimos para "As marcas do trauma e da guerra nas vozes de António Lobo Antunes", de Fernanda Silva e Alves, onde os vestígios da experiência na memória começam a ser desembaralhadas, num movimento contrário à obra do autor que nos ajuda a estabelecer algo como um solo firme, que tanto desejamos ao lê-lo. Passado e presente são vistos por Silva e Alves como integrantes de uma relação tortuosa, sendo sua força de atração o trauma em si. O signo da melancolia, deste modo, toma a frente na leitura aqui proposta.

No terceiro ensaio, "António Lobo Antunes, *Os cus de Judas*", Amelie Puglia nos aproxima, de uma só vez, do texto e das leituras de Beckett e de Céline, pequenas luzes nesse caminho escuro. Analisando talvez o romance mais duro do autor, Puglia nos dá a ver a imagem deste que é o Lobo Antunes mais conhecido, em que o monólogo – interrompido apenas algumas vezes – constrói a atmosfera sufocante em que desponta o trauma.

Em "Cronografia: estéticas do tempo em António Lobo Antunes", Bruno Vitorino propõe um mapeamento das figurações do tempo na obra do autor, no qual as suas relações com Proust, Faulkner, o cinema e a pintura não passam despercebidos. A dispersividade, a ausência de centro e a coadunação de passado e presente, no que o autor nomeia "presentificação do passado", assumem o lugar de configuração estilística do autor por excelência.

Michela Sposato, em "António Lobo Antunes, *Memória de elefante*", faz uma leitura atenta aos papéis dos tópicos aqui elegidos como centrais, memória e experiência, trazendo à luz este que é o primeiro romance publicado pelo autor. Os elementos que se repetirão *ad infinitum* ao longo da obra loboantuniana estão aqui quase todos em fase embrionária, mas dotados de toda sua potência destrutiva. A barreira entre sanidade e insanidade, constantemente atravessada pela memória marcada pelo trauma da Guerra, é dissolvida sistematicamente, como indica Sposato.

Com as ideias já torcidas o suficiente pela quantidade de aspectos loboantunianos apresentados, nos deparamos com "O imaginário português no reflexo do eu loboantuniano", de Sarah Uszynski. Aqui, vida privada e pública, história pessoal e nacional são deslocadas de suas aparentes separações e, através da reflexão, que são vistas em seu total embaralhamento. O estádio de espelho lacaniano, que eventualmente surge como suporte de leitura, funciona como um meio para compreender esta delicada relação do eu loboantuniano consigo mesmo. A figura refletida no espelho, sentada ao vaso sanitário, é tomada, em sua opacidade, como símbolo das personagens do autor.

Em "As crónicas de António Lobo Antunes: cotidiano, morte e memória", de John Maicol Rodrigues, desviamos dos romances e adentramos textos que, pelo próprio autor, num movimento desconcertante para nós, leitores, foram chamados de secundários. Já no subtítulo se percebe uma aparente incongruência entre os três tópicos, recorrentes em Lobo Antunes: morte e memória, usualmente, estão distantes do tratamento do cotidiano pelo texto literário. Entretanto, como Rodrigues argumenta, o retrato do cotidiano que vemos nas crônicas loboantunianas não está livre das problematizações dos romances.

E como que continuando a resposta ao desconcerto, voltamos, mesmo que brevemente, à crônica em “A ideia da música em dois textos de António Lobo Antunes: possíveis reconexões com a sensibilidade no contemporâneo”, de Gabriel Marinho Camargo, onde as questões da música e da sensibilidade, também reiterantes na obra do autor, são discutidas com o amparo de uma crônica e de um romance. A impossibilidade de se reconectar com uma sensibilidade “musical”, problema generalizado na segunda metade do século XX, segundo Giorgio Agamben,¹ conflui com a dificuldade de se situar de modo sensível após o trauma de Antunes.

Fechamos a edição com “O tamanho do mundo, das sombras e das ruínas: resenha crítica à obra de António Lobo Antunes”, de Lourenço Duarte. Nesta resenha de *O tamanho do mundo* (2022), mais recente publicação do autor, a maturidade se revela como sombra, tudo o que vimos nos textos anteriores se condensa, porém, em um líquido completamente intragável, como a vida ou um *phármakon*, que, como coloca Derrida,² pode significar remédio ou veneno.

Em meio a tiros, bombas, gritos e a todos os outros horríveis componentes dessa massa sonora ensurdecadora, ecoa a voz de Dylan Thomas:³ “Rage, rage against the dying of the light.”⁴ Agradecemos à Cátedra Lobo Antunes, na UniMi, em Milão, à Faculdade de Letras da UFMG, e ao Labeled, por colocar este diálogo em movimento.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da música*. In: AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- ANTUNES, António Lobo. *Esta maneira de chorar dentro de uma palavra*. In: ANTUNES, António Lobo. *Segundo livro de crônicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 480.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- THOMAS, Dylan. *The Collected Poems of Dylan Thomas*. Nova York: New Directions, 1957. p. 128.
- RIBEIRO, Margarida Calafate; VECCHI, Roberto (Org.). *Antologia da memória poética da guerra colonial*. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

¹ AGAMBEN. *Ideia da música*.

² DERRIDA. *A farmácia de Platão*.

³ THOMAS. *The Collected Poems of Dylan Thomas*, p. 128.

⁴ “Grita, grita contra a luz que está morrendo.” Tradução de CÉSAR. *Crítica e tradução*.

Os fantasmas duma guerra que nunca existiu: uma análise de *Os cus de Judas*

Martino Gabrielli

O caminho-de-ferro da história mítica portuguesa leva aos “cus de Judas”, onde o sonho imperial termina e o trauma da guerra começa. António Lobo Antunes e os outros soldados da tropa – vítimas da anacrônica obsessão imperial de Salazar – encontram em Angola os restos apodrecidos duma grandeza ficcional, cheia de trevas e fantasmas. E é mesmo contra os fantasmas do passado que Lobo Antunes vomita o seu ódio, quebrando o espelho de mentiras em que Portugal sempre se olhou. Portanto, os portugueses que alimentam o sonho imperial lusitano – das tias do escritor aos políticos salazaristas – são os únicos responsáveis duma guerra absurda, nascida duma exigência identitária que já não pertence à geração do autor.

Essa necessidade de grandeza foi a resposta identitária que Portugal deu para encarar o trauma da perda da independência após a derrota de Alcácer-Quibir (1578). A partir de 1600 – data em que as coroas ibéricas foram unificadas pelo rei D. Filipe II –, Portugal agarrou-se ainda mais forte às suas colônias, sobrevivendo (e apodrecendo) como império no Atlântico Sul. Com efeito, a ferida, mal consertada pelos hipertróficos mitos nacionais, retomou a sangrar ao rebentar da Guerra de Libertação em África (1962-1974). É aqui, em África e nos vários “cus de Judas” para onde são enviados os soldados, que o trauma coletivo se sobrepõe ao trauma individual do escritor. A geração de Lobo Antunes faz parte duma página que foi rasgada da história portuguesa; e Portugal, como através dum processo freudiano de remoção, tornará a Guerra de Libertação

numa guerra que “não existiu nunca”. Por isso, Lobo Antunes e os seus coetâneos são cadáveres que não morreram, sujeitos cronologicamente anómalos na Lisboa pós-Revolução dos Cravos, espectros dum passado obscuro que a euforia democrática tinha momentaneamente enterrado.

Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colónias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem Pide, nem revolução, jamais houve, compreende, nada, os calendários deste país imobilizaram – se há tanto tempo que nos esquecemos deles, marços e abris sem significado apodrecem em folhas de papel pelas paredes, com os domingos a vermelho à esquerda numa coluna inútil, Luanda é uma cidade inventada de que me despeço e, na Mutamba, pessoas inventadas tomam autocarros inventados, onde o MPLA subtilmente insinua comissários políticos inventados. O avião que nos traz a Lisboa transporta consigo uma carga de fantasmas que lentamente se materializam, oficiais e soldados amarelos de paludismo, atarraxados nos assentos, de pupilas ocas, observando pela janela o espaço sem cor, de útero, do céu.¹

Como resposta à própria condição de trânsfuga temporal, Lobo Antunes reabre ambos os traumas (o coletivo e o individual), relatando a experiência da guerra num monólogo de bêbado. Fragmentos de uma memória abruptamente partida pela violência do conflito são espalhados ao longo do relato; imagens do passado e do presente mexem-se na impossível tentativa de encarar racionalmente o próprio trauma. O escritor, embora declare várias vezes o seu estado de ebriedade, narra de forma extremamente detalhada e lúcida as suas lembranças: as visitas às tias antes de partir para Angola, a viagem de barco de Lisboa para Luanda, a notícia do nascimento da sua filha, a violenta morte do enfermeiro..., mas é na hora em que o trauma vence a razão de Lobo Antunes que os três planos temporais do livro – a vida antes da guerra, o trauma do conflito e o presente feito de solidão – se juntam. Um exemplo dessa miscelânea de temporalidades diferentes é no capítulo “O”, onde o escritor, lembrando a vida em Lisboa antes da partida para os “cus de Judas”, vê-se mortalmente ferido enquanto os seus parentes de Lisboa o socorrem:

¹ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 214.

Uma agitação de silhuetas e de vozes borbulhou na sanzala, aproximou-se, tomou forma: os meus tios, os meus irmãos, os meus primos, o chofer da avó, afectado e delicadíssimo, os sujeitos de risca na orelha, o caseiro, o senhor doente da poltrona, fardados, exaustos, sujos, de arma ao ombro chegavam de uma operação na mata e dirigiam-se para a enfermeria transportando, num pano de tenda entre dois paus, o meu corpo desarticulado e inerte com um garrote na coxa reduzida a um inchaço ensanguentado [...] A família imóvel à porta do posto de socorros, aguardava, suspensa, que eu me reanimasse a mim mesmo, o cabo das transmissões pedia o helicóptero aos gritos para me conduzir a Benfica a tempo dos licores e do café.²

A família de Lobo Antunes desempenha um papel central dentro de *Os cus de Judas*. Os parentes do escritor, teimando em acreditar na ficcional predestinação de Portugal, são cúmplices do inútil massacre numa geração de africanos e portugueses. Mas, é já a partir dos séculos anteriores que os Lobo Antunes contribuíram a criar o caminho que leva aos "cus de Judas": o general Machado, "criatura nefasta" mitificada pelos contos da avó, é quem

[C]onstruiu, ou dirigiu a construção, ou concebeu a construção, ou concebeu e dirigiu a construção do caminho-de-ferro em que seguíamos, de rebenta-minas na dianteira, chocalhando numa planície sem princípio nem termo, mastigando as conservas da ração de combate num desapetite em que morava já o medo pânico da morte [...].³

A metafórica contribuição do general Machado na construção do caminho-de-ferro que leva os soldados portugueses aos "cus de Judas" é o símbolo da história portuguesa, heroica epopeia dum povo predestinado que tem como verdadeiro destino final a morte e o apodrecimento. Contudo, os soldados – sacrifício (des)necessário para cumprir o mítico destino nacional –, embora sejam considerados pela sociedade democrática como assassinos, são rejeitados também pelos mesmos portugueses que os empurraram numa guerra sangrenta; na cena final do livro, por exemplo, a sisuda tia de Lobo Antunes comenta: "Estás mais magro. Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem, mas contigo não há nada a fazer".⁴ O juízo final da tia perante o neto sobrevivido

² ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 127.

³ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 36.

⁴ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 217.

representa a desilusão dos idosos portugueses pelo fim do Império e, conseqüentemente, pelo fim do Estado Novo.

No final, António Lobo Antunes fixa uma página da história portuguesa que quer ser esquecida após o XXV de Abril. O Portugal democrático é um país traumatizado que não sabe lidar com o seu recente passado – *Os cus de Judas* foi publicado em 1979, apenas cinco anos depois da Revolução dos Cravos –, o escritor obriga a sua pátria a encarar os acontecimentos que foram enterrados pelo processo de remoção coletivo do povo português. Em vez de encobrir a mancha do salazarismo, Lobo Antunes reabre as feridas identitárias para escrever com o sangue dos soldados mortos algumas das páginas mais terríveis do século XX.

Referências

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Lisboa: Leya Alfragide, 2019.

As marcas do trauma e da guerra nas vozes de António Lobo Antunes

Fernanda Parreira Silva e Alves

Moldado pela Guerra

É difícil saber por onde começar a discorrer sobre um ser humano com experiências tão complexas e únicas como António Lobo Antunes, um esforço que esse ensaio carrega em cada página, em sua singela tentativa de propiciar um novo olhar sobre a obra de um autor tão rico. Questões à parte, iniciam-se as formalidades: nascido em 1942, em Lisboa, frequentou a faculdade de Medicina como outros de sua família, incluindo seu pai, especializando-se em Psiquiatria. Com sua vida já aparentemente traçada como o esperado, exercendo sua profissão enquanto cidadão de classe média, não imaginava que teria seu destino rasgado pela convocação para a guerra colonial em Angola, onde viria a renascer, morrer e sobreviver, simultaneamente e sem ordem definida.

Como é impossível compreender a mente humana e seus desdobramentos sem antes situá-la no contexto vivido, torna-se necessário ampliar a imagem para além de nosso autor, além das fronteiras territoriais e temporais. Angola era apenas mais uma das colônias portuguesas, fundadas no século XV com as Grandes Navegações, explorada por cinco séculos antes de encontrar uma abertura para dissolver o regime opressor ao qual estava submetida: com a Segunda Guerra Mundial, todo o sistema imperialista perdia sua força ao se deparar com uma realidade em que os países europeus, vencedores ou não, encontravam-se com recursos escassos pela necessidade de se reconstruírem, abalados demais para que permanecessem esmagando suas colônias. Tem início,

então, os movimentos de independência em múltiplos países africanos, dentre os quais encontra-se o de Angola.¹

Não cabe a este ensaio aprofundar-se demais nas questões políticas e sociais que permitiram a escalada da relação entre Angola e Portugal até que irrompesse em guerra, uma vez que não é esse seu foco. Vale apenas ressaltar, no entanto, que o conflito teve seu início em 1961, durando mais de uma década até a conquista da liberdade por parte dos angolanos. António Lobo Antunes ingressou em sua história nos seus últimos anos, entre 1971 e 1973. Um acordo seria alcançado em 1974, encerrando o confronto entre os dois países. Mas seria mesmo o fim para aquelas vidas tingidas pela guerra?

Segundo Susana Guerra,² ao ser convocado para o conflito, Lobo Antunes deixa em suspenso uma vida para dar início à outra. Vive uma série de privações, dentre as quais encontram-se a companhia de sua mulher e o nascimento de sua filha, ao embarcar para uma guerra sem fim à vista, que se alimentaria de vinte e sete meses de sua vida. Se alimentaria, também, de muito mais do que seu tempo. Angola força-o a testemunhar a fragilidade da vida através da banalização da morte, a vivenciar a insignificância da vida humana. Tomado pela escassez – de água, de comida, de contato humano, de conforto –, busca refúgio nos livros e no ato de escrever cartas para sua esposa.

Vida esgarçada e o desespero de ser

"Ler é tão difícil quanto escrever."³

António Lobo Antunes

O desejo de gravar nossa identidade nas folhas imaginárias do livro que tecemos inconscientemente parece estar enraizado no ser, tornando-se combustível de sua existência, mesmo que não busquemos todos um meio de concretizá-lo em obras externas a nós mesmos. Preocupar-se com a memória e seu armazenamento se caracteriza como uma demanda

¹ SILVA. *Revista de História*.

² GUERRA. *Estudos Ibero-Americanos*.

³ ANTUNES. *Diário de Notícias*.

humana para qual muitas respostas foram produzidas – das pinturas nas paredes de cavernas ao *feed* de fotografias em redes sociais. Entre elas, é claro, encontra-se a memória escrita, pelas palavras do próprio vivente ou pelas mãos de terceiros: as biografias, a concretização do anseio de ser lido e compreendido em uma tentativa de comprovar que, de fato, existimos neste plano e sobrevivemos a experiências reais, ainda que seus detalhes acabem perdidos pela corrosão do tempo.

Memória. Substantivo feminino, sinônimo de lembranças, reminiscências e recordações, é também um tópico recorrente na obra de Lobo Antunes, tingida pelos tons da melancolia e angústia que apenas um sobrevivente carrega consigo, pelo peso da terrível realidade com a qual é forçado a conviver pelos restos de sua vida. Escreve por aqueles que nunca poderão registrar sua própria vivência, condenado a um movimento vertiginoso de destruição ao assumir seu papel de sobrevivente que: “[...] por outro lado, falam na vez das testemunhas e na condição de pseudotestemunhas. São eles os que detêm o conhecimento de um testemunho perdido.”⁴ Possuir a voz, nesse sentido, é manter viva a memória daqueles reduzidos a números por um Estado envergonhado de sua história, um eterno castigo da alma sobrevivente.

Não são todos que conseguem carregar tal fardo sem se perder no percurso. António Lobo Antunes tomou a escrita como escape para a própria tormenta, lançando-se em busca de um destinatário disposto a ouvi-lo, como diz Guerra:

As cartas relançam, sempre, uma história que não se encontra encerrada, ao persistir na procura de um destinatário que podemos ser todos aqueles que estivermos dispostos a abrir-nos a essa história de dor e desespero, mas também de consolo e esperança.⁵

Nesse cenário específico, há a necessidade de expandir essa visão para além do gênero postal, permeando também as crônicas e os romances, todos nos quais Lobo Antunes imprimira sua marca ao longo de sua vida. Enquanto pseudotestemunha manchada pela angústia, transformou

⁴ TAVARES. *e-cadernos CES*, p. 2.

⁵ GUERRA. *Estudos Ibero-Americanos*, p. 173.

as fronteiras de sua escrita em uma membrana plástica, moldável, reflexão de sua mente através de um *locus* incerto. Encontra-se simultaneamente:

[...] em África, no Portugal pós-revolução, no hospital psiquiátrico, na realidade urbana em que se insere, mas sobretudo nesse espaço incerto criado a partir das memórias e narrativas dos narradores/personagens.⁶

É a marca dessa incerteza que, na perspectiva de Rodrigues,⁷ se configura como a primeira de uma série de camadas narrativas complexas, que salientam a existência de uma dimensão de trauma ampla e onipresente, inerente à natureza fragmentada que sua obra apresenta: Lobo Antunes enquanto médico, soldado e escritor, através não só de sua voz narrativa, mas também daquelas pertencentes aos protagonistas de seus romances. Compartilham nome e profissão, assim como memórias e comportamentos. Nasce, então, a dimensão autobiográfica da obra de António Lobo Antunes.

Caracterizada como um gênero literário muito mais antigo do que realmente parece à primeira vista, a autobiografia é herdeira de um conjunto de outros nomes e formas, embora de essência compartilhada. Delimitar seus atributos e formatos mostra-se uma tarefa complexa e traiçoeira. Para os efeitos deste capítulo, cabe iniciar com Zambrano⁸ e seu conceito de confissão – outra forma de denominar o gênero, antecessora milenar do termo atual. Desse modo, determina que a confissão se encontra sempre assuntada em uma esperança e um desespero: o desespero de ser o que se diz e a esperança de que algo que ainda não está lá apareça. É o tipo de presença encontrada apenas quando a vida se esgarça e o autor busca, no ato autobiográfico, uma forma de tentar alterar a si mesmo.

O nascimento da discussão sobre a autobiografia no campo literário traz consigo mais questionamentos e nuances do que poderão ser tratadas nas poucas páginas deste capítulo, motivo pelo qual retorna-se o foco

⁶ RODRIGUES. Torno, retorno e transtorno: trauma e stress pós-traumático nos romances de António Lobo Antunes, p. 199.

⁷ RODRIGUES. Torno, retorno e transtorno: trauma e stress pós-traumático nos romances de António Lobo Antunes.

⁸ ZAMBRANO. *La confesión*: género literario.

para António Lobo Antunes que, em seus mundos construídos, parece brincar com suas lembranças através de uma geografia figurada e uma aparente temporalidade, evocando, assim, lugares situados na memória onde se inscrevem marcas da sua existência, perdidos na fronteira entre o real e o imaginário.⁹ Em *Memória de elefante*, as marcas autobiográficas têm início com o compartilhamento de seu nome, António, e profissão com o narrador, que também atua no mesmo hospital que Lobo Antunes – Miguel Bombarda –, mas suas raízes encontram-se mais profundas do que isso.

Melancolia múltipla

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição.¹⁰

De sua sala, no Hospital Miguel Bombarda, António observava os pacientes como nós o observamos: com o olhar atento que busca ver para além do óbvio superficial. Na visão de Rodrigues,¹¹ Lobo Antunes encontra uma forma de transferir sua experiência traumática a novos rostos à medida em que se identifica com os pacientes do local, se enxergando por seus olhos. Sua exploração vai ainda além ao depositar as ações do narrador em um *locus* físico e mental, simultaneamente, no limiar da memória que protagoniza o título da obra. Essa se mostra como uma das formas nas quais se concretiza o transtorno de estresse pós-traumático: a da experiência do trauma fixada e congelada no tempo, que se recusa a ser representada como pertencente ao passado, mas como um ponto a ser eternamente revisitado pela memória.¹²

Esse cenário se torna mais evidente à medida em que o narrador, em contraposição à sua habilidade de escutar angústias alheias e buscar

⁹ MONIZ. À espera que as palavras cheguem: sobre a vida e a escrita em António Lobo Antunes.

¹⁰ FREUD. *Luto e melancolia*, p. 28.

¹¹ RODRIGUES. Torno, retorno e transtorno: trauma e stress pós-traumático nos romances de António Lobo Antunes.

¹² ASSOCIAÇÃO PSIQUIÁTRICA AMERICANA. *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5*.

solucioná-las, mostra-se incapaz de lidar com seus próprios sofrimentos. Antônio mantém seus sentimentos, desejos e descontentamentos contidos pela confusão que lhe assombra, uma consequência de suas próprias vivências de ruptura e violência que não foram devidamente processadas por ele. É através da repressão que tenta lidar com as sombras de seus traumas, agravando, assim, a melancolia que tinge sua alma.¹³

A última cena do romance ilustra bem esse estado mental carregado por Antônio, quando diz: "São cinco horas da manhã e juro que não sinto tua falta."¹⁴ É na tentativa de reprimir seus sentimentos que eles se tornam ainda mais exacerbados, ainda mais claros e evidentes, mesmo que permaneçam como um tóxico com o qual não deseja lidar. Antônio se coloca em uma posição de perda da capacidade de amar, frequentemente se rebaixando perante o sentimento até que deixe de se realizar.¹⁵

Há, ainda, uma súplica de sua mente, tão perdida entre o real e a memória, que busca assegurar sua existência por meio de objetos e pessoas alheias a si. O contato com Dóri, por mais raso que possa aparentar ser, é uma tentativa de se achar com a ajuda de outro corpo, como um farol que não permite que se perca no mar revoltado de seus traumas. A compra de uma tapeçaria de tigres, por mais ridícula que pudesse soar aos ouvidos alheios, mostra-se como outra forma de tentar se ancorar na realidade: "podes achar idiota mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir."¹⁶

Essa profundidade psicológica ocorre devido, principalmente, à flutuação narrativa da obra: ora em primeira pessoa, ora em terceira. Muitas vezes, não há indícios de que a troca irá ocorrer, nenhuma demarcação que prepare o leitor para a mudança de voz. Outra forma de encarar o narrador em *Memória de elefante* é a própria proposta de ter a obra como autobiografia: o que permite a flutuação são os momentos em que a voz do personagem e a voz narrativa se aproximam, ou seja, quando os limites do Antônio (personagem) e Antônio (narrador) se tornam borrados.

¹³ PEREIRA. *A relação entre narrativa poética, memória e esquecimento em Memória de elefante, de Antônio Lobo Antunes.*

¹⁴ ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 198.

¹⁵ ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 198.

¹⁶ ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 198.

Em outras palavras, “esses discursos são tão próximos que nos permitem dizer [...] que são vozes emitidas por um mesmo e único sujeito.”¹⁷

Essas vozes ecoam de uma forma muito mais profunda do que este breve capítulo nos permite explorar, porém, foram dadas as primeiras pinceladas em uma tela extensa. No esboço, afinal, existem camadas coexistentes e sobrepostas que compõem António Lobo Antunes: médico, marido, pai, soldado, sobrevivente, escritor. Apesar de improvável a compreensão completa das marcas da guerra em sua alma, assim como da dimensão do trauma deixado pela história, esse é um esforço que necessita continuar em curso para que mais particularidades sejam encontradas e valorizadas em sua obra, uma forma de manter sempre viva a memória daqueles pelos quais (pseudo) testemunha.

Referências

ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ANTUNES, António Lobo. Entrevista concedida a Maria Augusta Silva. *Diário de Notícias*, Lisboa, Portugal, 4 nov. 2004.

ASSOCIAÇÃO PSIQUIÁTRICA AMERICANA. *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5-TR*. Tradução de Daniel Vieira, Marcos Viola Cardoso e Sandra Maria Mallmann da Rosa. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2023.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GUERRA, Susana. Deixar correr a tinta, estancar o sangue: cartas de António Lobo Antunes em Angola. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 43, n. 1, jan./abr., 2017, p. 172-181.

MONIZ, Ana Isabel. À espera que as palavras cheguem: sobre a vida e a escrita em António Lobo Antunes. In: RABELO, Helena (cord.) *Lusofonia: tempo de reciprocidades*. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

PEREIRA, Daniella Sigoli. *A relação entre narrativa poética, memória e esquecimento em Memória de elefante, de António Lobo Antunes*. 2016. 176 p. (Dissertação de mestrado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2016.

RODRIGUES, Ricardo Rato. Torno, retorno e transtorno: trauma e *stress* pós-traumático nos romances de António Lobo Antunes. In: MACEDO, Ana Gabriela; SOUSA, Carlos Mendes de; MOURA, Vitor (orgs.). COLÓQUIO DE OUTONO, ano XV, 2013, Ribeirão. *As humanidades e as ciências: disjunções e confluências*. Ribeirão, Portugal: Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2014. p. 197-208.

¹⁷ PEREIRA. *A relação entre narrativa poética, memória e esquecimento em Memória de elefante, de António Lobo Antunes*, p. 118.

SILVA, Zoraide Portela. Guerra colonial e independência de Angola: o fim da guerra não é o fim da guerra. *Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 7, set. 2016, p. 154-84.

TAVARES, Sofia. Representação e memória cultural: o trauma da recordação e a nostalgia da memória, lendo *Os cus de Judas* de António Lobo Antunes. *e-cadernos CES*, Coimbra, v. 2, fev. 2008, p. 1-6. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1285#quotation>. Acesso em: 28 abr. 2023.

ZAMBRANO, María. *La confesión*: género literario. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.

António Lobo Antunes, *Os cus de Judas*

Amelie Puglia

Os cus de Judas (1979),¹ romance de “não formação” de António Lobo Antunes, conta a experiência da guerra colonial em Angola vivida por um jovem médico: a guerra, que deveria ter formado um homem forte e determinado, é evocada agora através da voz de um ex-combatente melancólico e distante.

O cenário em que se projeta este romance com traços autobiográficos, é um bar de Lisboa onde o protagonista encontra uma mulher e lhe conta a sua vida: da infância passada na casa em frente ao jardim zoológico aos estudos médicos, do treino militar ao desembarque em Angola. Desde o nascimento da filha até o retorno para casa, em uma sucessão de memórias amargas que são misturadas com o forte sabor de *drambuie*² e uísque.

A conversa flui como um monólogo que mantém o leitor na porta, esquecendo tudo, mas com uma pequena chamada do narrador (“entende?”), o leitor se lembra de que está ali espionando a memória do médico veterano.

O narrador fala, mas o silêncio da mulher, sentada à sua frente, mostra uma passividade que se encontra também nas outras pessoas que passaram pela vida do homem. Em Angola, conheceu indivíduos sem rosto que cantavam coros obsessivos, como “o branco chegou com um

¹ ANTUNES. *Os cus de Judas*.

² Drambuie: licor feito à base de whisky.

chicote e bateu no soba e no povo”.³ Essa humanidade traz à mente os personagens anônimos e alienados de Beckett: Estragone, Vladimiro, Pozzo e Lucky levam os nomes de cabos, comandantes, tenentes, de um *soba*⁴ para a máquina de costura.

O protagonista cospe palavras em um fluxo de consciência incessante, em uma escrita sem filtros: porque a guerra não permite pausas. As palavras transformam-se em dispositivos projetados em uma parede branca, a folha, mas o rolo é como se fosse encravado e mostra uma coleção de fotografias dispersas e confusas: o capitão com o kalashnikov, a sede de vingança por seu companheiro morto, sua filha no berço, as mensagens dos lutadores do MPLA “Diserta!”, fragmentos de cartas, os seios de sua esposa adormecida, pernas amputadas, *slogans*, fotos de sua esposa em sua carteira...

Em *Os cus de Judas* há um sentimento de perda que leva a uma desorientação inevitável. Essa ausência de referências espaçotemporal, sinônimo de uma incomunicabilidade ensurdecadora, concretiza a impossibilidade de compreender a experiência traumática da guerra.

A guerra não foi apenas um choque psicológico, mas também ideológico. O narrador transforma-se em estrangeiro para sua própria nação. Portugal ganha forma quando se afasta da vista e do coração, reduzindo a sua pátria aos interiores das casas burguesas, cheias de velhas tias e fotos de heróis da guerra, de ícones do catolicismo e do salazarismo. E Angola, embora se torne um lugar familiar, continua a ser uma terra hostil, que não pode ser chamada de lar. “A opacidade irremediável da minha existência”,⁵ afirma o narrador, um sentimento que é o reflexo de um conflito interior entre seus antigos ideais e sua experiência, predomina.

O final do livro representa o veredicto proclamado pelas tias: o jovem não se tornou um verdadeiro homem. Desta forma, as peças são recompostas e sobressai a consciência de estar condenado a “uma penosa reaprendizagem da vida”.⁶

³ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 49.

⁴ Soba: chefe da aldeia em Angola.

⁵ ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*, p. 26.

⁶ ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*, p. 61.

A sua condição como paciente crônico lembra a de Bardamu, o protagonista do primeiro romance de Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932). Além de compartilhar do mesmo transtorno de estresse pós-traumático, semelhante é o caminho: progressivo para a escuridão, para a morte, para a anulação, que faz com que esses dois lutadores implodam no absurdo da guerra e no conforto irônico dos hospitais psiquiátricos.

Que função a escrita pode ter? É um instrumento terapêutico que pode levar à salvação? António Lobo Antunes usa a escrita para falar do vazio que sente em si mesmo. Através dela, ele consegue escapar do mutismo e do vazio do mundo, recorrendo à ironia e ao grotesco, dando origem a seus sentimentos negativos.

A literatura de António Lobo Antunes é um labirinto de vozes e de tempos em que monstros boschianos se materializam. O autor português quer retirar a máscara a todas as mitologias enraizadas na cultura portuguesa, incluindo o salazarismo, o patriarcado, o colonialismo, transformando as lutas da história em lutas pela identidade.

Referências

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

Cronografia: estéticas do tempo em António Lobo Antunes

Bruno Vitorino

Apesar do dicionário de Oxford¹ definir “cronografia” como o “mesmo que cronologia”, aqui o termo é utilizado para entender a forma de António Lobo Antunes em sua organização do tempo, e pela organização do tempo para a construção de seu realismo, de suas realidades ficcionais.

Por escrever em fluxos de consciência, uma técnica que interessa muito à expressão do pensamento individual, mas também à organização do tempo (isso desde Joyce, mas especialmente em Faulkner, como Sartre trata em seu ensaio “Sobre *O som e a fúria*”),² o estilo narrativo de António Lobo Antunes se desenvolveu desde sua estreia em *Memória de*

¹ CRONOGRAFIA. *Oxford Languages and Google*.

² O ensaio aproxima Faulkner de Proust, e encontra em Faulkner um progresso da técnica proustiana: “Na verdade, a técnica romanesca de Proust *deveria* ter sido a de Faulkner, esse seria o desfecho mais lógico de sua metafísica. Faulkner é um homem perdido e é por se sentir perdido que ele arrisca, que leva a cabo seu pensamento. Proust é um clássico e um francês: os franceses se perdem por qualquer bobagem e eles sempre acabam se encontrando. A eloquência, o gosto pelas ideias claras e o intelectualismo levaram Proust a manter, ao menos, as aparências da cronologia.” (SARTRE. Sobre *O som e a fúria*: a temporalidade na obra de Faulkner, p. 369) Num pequeno comentário, gostaria de aproximar a ideia da recordação (ou reminiscência) de Proust da errância flaubertiana, tradicional da Literatura Francesa: independentemente de quão perdidos estejam os flâuners, existe uma trajetória clara pelo espaço. Logo, há nas memórias uma trajetória clara pelo tempo. Assim, o motivo para a técnica de Lobo Antunes ser mais próxima da de Faulkner que da de Proust é o fato de os eventos não se ordenarem na construção de uma cronologia, uma organização concreta. Sartre diz, sobre as personagens de Faulkner: “seus passados, que estão em ordem, não se ordenam segundo a cronologia. Na verdade, são constelações afetivas. Em torno de alguns temas centrais [...], gravitam massas inomináveis e mudas. *Daí o caráter absurdo da cronologia.*” (SARTRE. Sobre *O som e a fúria*: a temporalidade na obra de Faulkner, p. 367. Grifos nossos). Chamo essa ordenação de cronografia um mapa de eventos em vez de um mapa de estrelas e constelações. O mesmo acontece, como pretendemos mostrar, em Lobo Antunes.

elefante (1979),³ de uma composição de longos parágrafos e de memórias entremeadas a uma sequência narrativa no presente, a uma montagem fragmentária (seu estilo “vigente”) em *Manual dos inquisidores* (1996), com parágrafos muito curtos e falas encolhidas – às vezes de uma única frase –, narrados em primeira pessoa por uma variedade de personagens. Dada a radicalidade dessa forma, que toma conta da página (e a página loboantuniana é muito diferente da página de qualquer outro romancista), as novidades surgem, nos romances posteriores, pela dificuldade de identificar os narradores, pela mudança súbita de um narrador para outro e pela consciência dos personagens de existirem nas páginas de um livro, ou mesmo escrevendo esse livro. A confusão de vozes é tanta que o próprio autor surge, ou parece surgir, na voz dos narradores, como em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*:

[...] descendo para além da sanzala no sentido do rio evitando esse pântano, esse penedo, esse canal em que talvez uma mina há-de encontrar o meu pai

(que difícil este romance, não obedece, não verga, escrevi o meu pai no lugar de o meu tio)

há de encontrar o meu tio no meio dos pretos [...].⁴

O progresso da técnica problematiza alguns dos tópicos que rodeiam a obra do autor: no caso deste capítulo, nos dedicaremos à memória pessoal. No romance, a memória pessoal, quando narra, recorda uma quantidade de fatos da vida do protagonista. A narração possui limites de informação e de perspectiva, no sentido de que o narrador só recorda um certo tanto e recorda do seu ponto de vista, às vezes sujeito a preconceitos e conceitos equivocados, o que exige do leitor atenção e participação na reconstrução dos fatos “verdadeiros”. Em outras palavras: a realidade ficcional é construída não só pela narração, mas também pela leitura suspeita. Um exemplo dessa suspeição é:

— Capitu traiu Bentinho?

Esse sistema narrativo, que imagina um narrador fixo no presente pescando o passado, não é o sistema de António Lobo Antunes.

³ ANTUNES. *Memória de elefante*.

⁴ ANTUNES. *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, p. 116.

Os narradores de Antunes navegam o passado, que não é a linha reta, cronológica, mas um mapa de eventos, cronográfica. "Anticronológicos", os eventos não pretendem se organizar, mas espalhar as imagens em direções variadas do tempo próprio de Lobo Antunes. A evolução do tratamento do tempo pelo autor altera a forma do espalhamento dessas imagens: na fase autobiográfica de sua obra, a memória é do próprio autor e visa uma experiência "verídica"; enquanto, na fase atual (que já dura pelo menos duas décadas), a memória é dos personagens e visa uma experiência que não é exatamente verossímil: cria uma realidade poética a partir da realidade factual,⁵ utilizando de sua linguagem para tratar de uma variedade de temas do presente, do passado, da memória e dos fantasmas de Portugal e do Ocidente. Logo, se o tempo loboantuniano evolui, é porque começa em algum lugar.

Em seus primeiros romances, a trilogia autobiográfica composta por *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980), não há o texto fragmentado característico de sua técnica atual, mas sim longos blocos de texto no qual o narrador em terceira pessoa, beirando a primeira (dada as intrusões na mente de seus protagonistas, que são todos Lobo Antunes). Esse modelo de narração é o mais "romancístico" que o autor será em toda sua trajetória, e essa fase é associada a, dentre outras influências, Marcel Proust, o grande autor da memória. Glaura Vale, em sua tese de doutorado *António Lobo Antunes, leitor*,⁶ diz:

A imagem de Proust se torna um importante significante para a memória, tendo em vista a relação que o escritor estabelece com o presente (a escrita) e o passado, para onde se projeta o olhar – uma relação que inevitavelmente atualiza o passado, problematizando-o, uma vez que o olhar não detém a verdade sobre os acontecimentos, embora se lance numa busca constante.⁷

Esse sistema temporal é o mesmo do primeiro Lobo Antunes, o Lobo Antunes cronológico. Em esquema: a escrita é um ato presente,

⁵ Como o autor admite: "O romancista confessa ter trazido 'uma grande ferida da África', que conheceu quando serviu na guerra da Angola. [...] Mas faz questão de frisar que não voltou mais lá. A Angola de [Boa tarde às coisas aqui em baixo] é um país 'inventado'." (PEN. *Folha de S. Paulo*)

⁶ VALE. *António Lobo Antunes, leitor*.

⁷ VALE. *António Lobo Antunes, leitor*, p. 86.

crítico, que age em direção ao objeto, o passado. A atualização do passado se dá pela conferência de um novo sentido a esse objeto, por isso nos valem do termo “problematização”. O que nos interessa aqui é a distinção do presente, em que se escreve, e do passado, sem mesclas temporais ou a presentificação do passado, que acreditamos existir no Lobo Antunes atual. Essa distinção entre passado e presente está na linguagem dos primeiros romances, escritos com marcações temporais claras no uso dos verbos:

Quando é que eu me fodi?, perguntou-se o psiquiatra enquanto a Charlotte Brontë prosseguia impassível o seu discurso de Lewis Carroll grandioso.⁸

Luanda começou por ser um pobre cais sem majestade cujos armazéns ondulavam na umidade e no calor.⁹

Descobri que a solidão, disse ele alto para si mesmo no carro vazio, a caminho da serra, é uma pistola de criança num saco de plástico na mão de uma mulher apavorada.¹⁰

Aos poucos substituído por:

[...] é quando apenas o gato emerge do soalho a procurar-nos, não em Luanda, aqui, o mesmo gato, juro, o meu avô terra ou antes cordas que o desciam e eu junto à camioneta a fitá-lo, a minha mãe de súbito Alice de novo, não Simone, não vão matá-lo, pai, não tenha medo, todos esqueceram as pessoas de pulsos amarrados na praia menos nós, uns dias de licença na condição de tomar os comprimidos contra as manhãs difíceis, ruínas poeirentas, fragmentos miúdos, eu nos braços de uma mulher mas qual porque dúzias de vizinhas que os militares levaram, sobramos nós, em Lisboa, com o meu pai a jogar xadrez, eu, nos braços de uma mulher, apertando um brinquedo quebrado que ao poisarem-me no chão tornei a quebrar com um ferro a fim de não chorar por perdê-lo, deixando de existir não existiu nunca e eu serena, recorde-me de um sujeito sentado num tijolo entre destroços e cinzas, junto a pássaros de pescoço careca que esvaziavam os defuntos com as garras, mesmo durante a noite sentia a cartolina das asas não brancas, castanhas, e as patas vermelhas, essas patas para cima.¹¹

⁸ ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 17.

⁹ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 17.

¹⁰ ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 67.

¹¹ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 17.

No trecho acima há a “presentificação do passado”: um passado revivido pela escrita, que se transforma em presente. O gerundismo é o método mais comum dessa presentificação, na qual eventos passados ainda estão acontecendo. Pode-se pensar esse gerundismo como um filme. Um filme é sempre uma imagem do passado, que já aconteceu, mas que pode acontecer – virtualmente – de novo. Assim, a memória deixa de ser passado-passado, como no sistema proustiano, que a escrita investiga e critica, e se torna um passado-presente, que a escrita navega. Não “se projeta o olhar”, é a projeção “do passado”, projeção na qual o narrador não consegue intervir, e se intervém é cobrindo a imagem, tornando-se uma silhueta na tela sem saber que agora a imagem está projetada em sua camisa branca. O gerundismo, porém, não é o único recurso do autor, e ele pode utilizar ainda as formas verbais para reposicionar os narradores no tempo. *O esplendor de Portugal* começa em tempo passado em um apartamento no qual o narrador Carlos vive com a esposa Lena:

Quando disse que tinha convidado os meus irmãos para passarem a noite de Natal connosco
(estávamos a almoçar na cozinha e viam-se os guindastes e os barcos a seguir aos últimos telhados da Ajuda)
a Lena encheu-me o prato de fumo, desapareceu no fumo e enquanto desaparecia a voz embaciou os vidros antes de se sumir também [...].¹²

Algumas páginas depois, Carlos utiliza verbos nos tempos presente e futuro para falar a respeito de eventos que aconteceram muito antes da cena inicial:

a Lena a puxar-me a lapela no café
— Preciso de falar contigo tem paciência
amanhã toda a gente em Luanda vai saber de nós dois, o gerente expulsa-me num gesto irritado
— Desanda
os meus colegas viram a cara a tapar o nariz
— Cheiras a Sambizanga que tresandas Carlos.¹³

Enquanto, no cinema, a cena é sempre presente porque está acontecendo, mesmo que o espectador saiba que é um *flashback* ou

¹² ANTUNES. *O esplendor de Portugal*, p. 4.

¹³ ANTUNES. *O esplendor de Portugal*, p. 6. Grifo nosso.

flashforward, a linguagem escrita permite os narradores existirem simultaneamente em vários tempos. Ainda assim, essa multitemporalidade é típica do cinema, que introduz uma nova forma de organização do tempo. Cito *O olho interminável*, de Jacques Aumont:¹⁴

O que acontece *durante* um olhar? Que relação entre o tempo do olhar e o tempo de representação? Entre o tempo do olhar e o espaço da representação? Um problema novo surge: o da *rection*, ou, se quiser, da gestão de um olhar *prolongado*. O cinema nasceu, está longe de ser indiferente, como máquina de produzir imagens – vistas – contínuas, não fragmentadas, longas. De saída, o tempo fílmico foi dado como um tempo concomitantemente sofrido [...] e reconhecido, identificado: não podemos escapar ao tempo que corre na projeção e, entretanto, nós aderimos a ele, o reconhecemos como nosso próprio tempo, o vivemos como tal. (É o sentido da famosa frase de Jean-Louis Chéfer sobre o cinema, “a única experiência na qual o tempo me é dado como uma percepção”.)¹⁵

A frase final do trecho, citação de Chéfer, atenta à percepção que o espectador tem do tempo, que por sua vez é construído pelo diretor do filme. Essa é a mesma relação do leitor do tempo dos narradores de Lobo Antunes, que, por presentificarem o passado e moldarem o tempo, estão percebendo o tempo de determinada maneira e perspectiva. A Literatura, portanto, também consegue dar o tempo como uma percepção.

A semelhança das técnicas é justamente técnica, parte de uma “filosofia visual” comum e trabalha com o que tem: Lobo Antunes não tenta “ser” cinema, seu objetivo é estritamente literário, e se aproveita do cinema para intensificar sua ficção. Acredito que o destaque importa, dada a comunicação centenária entre as mídias: livros são adaptados há mais de um século (*Viagem à Lua*, de George Méliès, foi exibido pela primeira vez em 1902) e filmes são novelizados (como *2001*, filme de 1968, cujo roteiro foi escrito por Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke, este que publicou um romance de mesmo título e conteúdo no mesmo ano), mas as adaptações utilizam técnicas de suas mídias, e por isso há poucos filmes com narradores e poucos livros com coreografias de musical.

¹⁴ AUMONT. *O olho interminável*.

¹⁵ AUMONT. *O olho interminável*, p. 66.

O que há de mais cinematográfico na técnica loboantuniana é o que a diferencia de outras técnicas literárias de autores que fazem uso do fluxo de consciência: o olho mental de seus narradores. Nem Marcel de Proust, nem Dedalus de Joyce, nem Quentin de Faulkner “olham” como (qualquer narrador de Lobo Antunes, mas se preciso de uma personagem suprema) Isilda,¹⁶ cujo olho não viaja pela imagem da memória, mas assiste às memórias viajarem por ele. Esse olho dinâmico é de uma natureza cinematográfica, que progride o olhar da pintura: não é o olho que navega por uma imagem fixa, mas é a imagem dinâmica que muda diante de um olho dinâmico, cuja função é capturar para depois projetar. Olho variável em paisagem variável. Essa é a cena de Lobo Antunes, uma cena que fragmenta ainda mais as cenas fragmentadas de Woolf, Joyce e Faulkner: cacos se tornam estilhaços. Apesar das inovações de Faulkner à cronografia, as cenas ainda possuem uma certa lógica factual rompida, então, pela consciência dos personagens, ou pela inconsciência, como é o caso de Quentin:

[...] o Benjy está chorando
não sei está não sei
coitado do Benjy
sentei-me na margem a grama estava úmida um pouco então senti
os sapatos molhados
sai dessa água agora você está maluca
mas ela não sei mexeu o rosto dela era um borrão branco emol-
durado contra o borrão da areia pelo cabelo
sai agora [...].¹⁷

No trecho acima é possível identificar uma sequência de eventos que constitui uma cena “clara”, que depois irá para outras cenas, uma surgindo depois da outra por meio da narração, uma boneca russa que podemos desmontar e remontar. Pensando no mapa de eventos, em Faulkner não há uma cronologia que identifica as relações temporais de uma cena em relação à outra, mas o mapa de eventos segue uma determinada trajetória. A cena loboantuniana, no seu passado-presente, não só rompe a sua estrutura cronológica, mas também rompe as relações

¹⁶ Personagem de *O esplendor de Portugal*, narradora mais frequente e mãe dos outros três narradores.

¹⁷ FAULKNER. *O som e a fúria*, p. 154.

de uma cena para com a outra, o que cria um mapa de eventos pelo qual navegamos sem rosa dos ventos. Tanto Faulkner quanto Lobo Antunes se desprendem da cronologia, que Sartre identifica em Proust,¹⁸ mas Lobo Antunes consegue romper ainda mais com a cronologia, pois os olhos mentais de seus narradores estão sempre apontando para lugares diferentes, em maior velocidade, sem dar tempo ao leitor para determinar um tempo (e às vezes sequer um espaço) que determine a cena, às vezes nebulosa e que vai aos poucos clareando pelo acréscimo de um ou outro detalhe ao longo de vários capítulos. O choque do leitor acostumado à forma literária típica (que demarca mudanças de tempo e de espaço¹⁹) diante de Lobo Antunes lembra o choque dos primeiros espectadores do cinema, desacostumados com as transições:

A montagem, a mudança de plano, a mudança brusca, em geral, no cinema, foi uma das maiores violências jamais feitas à percepção "natural". Nada em nosso ambiente modifica todas as suas características de modo tão total e brutal quanto a imagem fílmica.²⁰

A cronografia não trata os eventos dentro de lógicas causais para estudar seus efeitos. Em vez disso, a realidade é construída por meio desse efeito, no qual eventualmente descobrimos relações de causa. A experiência não é neutra e não se neutraliza. Se a Angola é um trauma, é lembrada com distorções surreais. As realidades ficcionais de Lobo Antunes surgem de experiências íntimas, experiências que moldam sua imagética.

Agora é um momento bom para passarmos às palavras, porque a transposição da montagem cinematográfica para a montagem literária inclui a exclusão de particularidades da mídia cinematográfica e a inclusão de particularidades da mídia escrita, que são as particularidades da imagem em relação à palavra, e vice-versa. No capítulo XVI de *Laocoonte*, Lessing diferencia a pintura da poesia a partir de suas constituições: "a pintura se constitui de corpos e a poesia se constitui de ações".²¹ Aqui,

¹⁸ SARTRE. Sobre *O som e a fúria: a temporalidade na obra de Faulkner*, p. 369.

¹⁹ Não era intenção de Faulkner escrever um texto tão difícil. Preferia publicar o texto de *O som e a fúria* em várias cores, que marcariam o tempo das cenas. Essa edição ideal foi publicada nos Estados Unidos há alguns anos. Cf. KELLOGG. *Los Angeles Times*.

²⁰ AUMONT. *O olho interminável*, p. 103.

²¹ LESSING. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga, p. 41.

apesar de ser possível problematizar o cinema como uma fusão do corpo à ação, entendemos o cinema como mais próximo da pintura do que da poesia por ser uma forma principalmente não verbal. Os limites de Lessing, apesar de datados (o texto original é de 1776), apontam que a pintura precisa mostrar seu momento mais expressivo para conter seu todo, enquanto a poesia precisa mostrar pela sua expressão: “Eu acho que Homero pinta apenas ações progressivas e pinta todos os corpos e coisas singulares apenas pela sua participação nessas ações e, de ordinário, com um único traço.”²² É inadequado à pintura distorcer o corpo para demonstrar ações²³ e inadequado à poesia interromper a ação para descrever corpos, pois prejudica o ritmo. Ambos os limites circulam o fornecimento de informação pela imagem e pela palavra. Às vezes, os limites são úteis para a arte: Mona Lisa está e não está sorrindo ao mesmo tempo numa única imagem. Como um escritor faria isso? Da mesma forma: é difícil para uma imagem dizer para além de sua aparência, coisa que a linguagem faz com facilidade. Um “sorriso cínico”, por exemplo, revela uma característica de quem está sorrindo. Como um pintor faria isso? É nesse quesito que a memória participa esteticamente na criação dos mundos loboantunianos.

Quando o personagem loboantuniano se lembra do passado, está o qualificando de sua perspectiva presente, percebendo o tempo da situação em que narra, que às vezes se funde à percepção “na” situação narrada (como Carlos preocupado com todos descobrirem “amanhã”). A memória é parte essencial dessa estética porque constrói a atmosfera de solidão, desamparo e fatalidade da ficção de Lobo Antunes, porque é aquilo que estende o presente do narrador “quadridimensionalmente” no espaço-tempo *continuum*. A verdadeira “presentificação” do passado é essa: descolorir o passado e recolori-lo com as cores do presente. A linguagem constrói uma realidade própria a partir dos olhos dos narradores, afetando até mesmo a natureza:

Acordei mas não me digam nada que até as onze da manhã tenho um feitio de cão. Rebolo pela casa de olhos fechados, embatendo

²² LESSING. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga, p. 197.

²³ Lessing detestaria o desenho de pernas como vultos para demonstrar movimento.

nos móveis a afastar o sol e a maldizer o mundo, o sol, claro, finge que se vai embora e regressa de seguida na teimosia dos bichos, pegajoso, insuportável, amigo, não preciso de amigos de modo que o sacudo
— Larga-me
ou lhe aponto a janela
— Rua
e a casa escurece.²⁴

A construção dessa realidade é também uma construção espacial. Pensando o evento como algo que acontece em algum lugar, e pensando a cronografia como um mapa de eventos, o espaço ativa o tempo da memória. Em *O arquipélago da insônia* (2008), que ocorre em torno de uma propriedade rural portuguesa, o avô da família que vive lá usa a despensa para estuprar as criadas da casa. A despensa sempre ativa esse evento:

uma empregada a quem o meu avô, sem se ralar connosco, filava o pulso
— Chega cá
trancava-se com ela na despensa numa avidez de canário e saía a compor o botão de cobre sem lhe saber o nome ou se importar com a chávena da minha avó contra o pires.²⁵

— Para que queres essa bodega?
agarrando-te o pulso conforme o avô agarrava o pulso das empregadas da cozinha
— Chega cá
empurrando-as para a despensa, a adega, a lenha do fogão, o feitor a animá-lo
— Ainda é macho patrão
e ele a repeli-las.²⁶

um empregado verificava os bilhetes com três anéis no dedo não contando a aliança, o motor trouxe o meu avô a apanhar ao acaso uma empregada da cozinha
— Chega cá
e apesar de trôpego
(no que você se tornou senhor)
a sumir-se com ela na despensa.
(os milhafres exactamente iguais com os cabritos)
e a abandonar a despensa no instante seguinte limpando a testa na manga, dantes um quarto de hora e agora minutos, o feitor

²⁴ ANTUNES. *Exortação aos crocodilos*, p. 14.

²⁵ ANTUNES. *O arquipélago da insônia*, p. 6.

²⁶ ANTUNES. *O arquipélago da insônia*, p. 187.

Pensando o espaço a partir do passado-presente proposto aqui, podemos pensar então o espaço em Lobo Antunes como ocupado por eventos de tempos distintos, ou por um evento de um tempo que se mescla a outros tempos, repetindo-se. Daí os fantasmas, que são passados-presentes, projeções de algo que já aconteceu e que se repete eternamente no espaço, à moda da *Invenção de Morel* (1940), na qual o passado é projetado num presente morto para durar para sempre. Se o narrador da *Invenção* quer viver dentro das projeções, os narradores loboantunianos estão presos dentro delas, perdidos sem saída nesse tempo desconjunturado e nesse espaço fantasma, de coisas funcionando quebradas e de pessoas mortas-vivas que falam. Nem mesmo a morte é suficiente para livrar o narrador desse labirinto. Esse labirinto é o mapa de eventos, a cronografia inescapável que se expande mediante os passos de quem tenta escapar. No fim, tudo é engolido por esse tempo, por esse presente. “Daqui a nada é manhã e não será manhã nunca.”²⁸

Referências

- ANTUNES, António Lobo. *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- ANTUNES, António Lobo. *Comissão das lágrimas*. Lisboa: Dom Quixote, 2011. (Edição digital)
- ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. Lisboa: Dom Quixote, 1980. (Edição digital)
- ANTUNES, António Lobo. *Exortação aos crocodilos*. Lisboa: Dom Quixote, 1999. (Edição digital)
- ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Lisboa: Dom Quixote, 1979. (Edição digital)
- ANTUNES, António Lobo. *O arquipélago da insônia*. Lisboa: Dom Quixote, 2008. (Edição digital)
- ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Lisboa: Dom Quixote, 1979. (Edição digital)
- ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 1997. (Edição digital)
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CRONOGRAFIA. In: *Oxford Languages and Google*. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 15 abr. 2023.
- FAULKNER, William. *O som e a fúria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- KELLOGG, Carolyn. “The Sound and the Fury” as William Faulkner imagined, in color. *Los Angeles Times*, Los Angeles, 5 jul. 2012. Disponível em: <https://lat.ms/4a4qmry>. Acesso em: 6 abr. 2023.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon, ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*: com

²⁷ ANTUNES. *O arquipélago da insônia*, p. 257.

²⁸ ANTUNES. *O arquipélago da insônia*, p. 258.

esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PEN, Marcelo. Lobo Antunes reinventa Angola em novo livro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 jan. 2004. Seção Folha de S. Paulo Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3101200422.htm>. Acesso em: 6 abr. 2023.

SARTRE, Jean-Paul. Sobre *O som e a fúria*: a temporalidade na obra de Faulkner. In: FAULKNER, William. *O som e a fúria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 363-373.

VALE, Glaura Aparecida Siqueira Cardoso. *Antônio Lobo Antunes, leitor*. 2013. 166 p. (Tese doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

António Lobo Antunes, *Memória de elefante*

Michela Sposato

António Lobo Antunes, na maioria dos seus escritos, desenvolve um diálogo estreito entre ficção e biografia. O autor insere ao mesmo tempo elementos biográficos e fictícios, remodelando e transformando as suas experiências de vida, até criar uma escritura fortemente autobiográfica.

O título da sua primeira obra, *Memória de elefante*, sugere o tema principal ao redor, do qual vai se desenrolar a narração: a memória, como ferramenta que gradualmente reconstrói a identidade do protagonista, revelando o seu passado, os traumas e os limites. A forma da memória apresenta-se encarnada na figura simbólica e ao mesmo tempo concreta do elefante.

O sistema narrativo é peculiar: o romance desenrola-se numa alternância constante de primeira e terceira pessoa, como para oferecer contemporaneamente um olhar interno e externo. Da mesma forma, a dimensão espaço-temporal aparece dúplice, dividindo-se entre o momento presente, a realidade dum dia ordinário, e a recordação do passado, a infância, o matrimônio, a guerra. *Memória de elefante* é, por isso, um romance dicotômico, dentro do qual sucedem-se o plano da realidade exterior e o da linguagem interior, que desvela a dramaticidade da condição do psiquiatra, protagonista do livro.

A realidade do protagonista é marcada pela solidão dum homem obcecado pela perpétua e infrutuosa procura das causas dos acontecimentos que repletam a sua vida e a sua memória. A lembrança da sua infância e da sua adolescência, que abre caminho ao sentimento da inadequação;

ao vínculo mãe-filho, é caracterizado pela incomunicabilidade. A experiência devastadora em Angola, durante a Guerra Colonial, que o vai transformar num apátrida, incapaz de desprender-se das memórias traumáticas da guerra e, ao mesmo tempo, de reintegrar-se na sua Lisboa:

Entre a Angola que se perdera e a Lisboa que não reganhara o médico sentia-se duplamente órfão, e esta condição de despaisado continuara dolorosamente a prolongar-se porque muita coisa se alterara na sua ausência, as ruas dobravam-se em cotovelos imprevisíveis, as antenas da televisão espantavam os pombos na direção do rio obrigando-os a um fado de gaivotas [...].¹

A experiência em Angola é um trauma que o autor-protagonista revive quotidianamente na trágica realidade do manicômio em que trabalha: o sentido de marginalidade, ausência e abandono; um espaço em que o tempo flui lentamente, da mesma forma que na África.

E finalmente, a questão que mais vai desgastando-o: a separação da sua mulher e das suas filhas. O corpo feminino é símbolo da indecifrabibilidade, do outro. O médico parece tomar consciência do tempo perdido e negado às suas filhas, que agora segue secretamente, no desesperado ato de se sentir parte das suas vidas. A sua mulher, no romance, é objeto das dedicas mais viscerais e apaixonadas, porém, a consciência do médico é uma declaração de amor com fim em si mesma, congelada num homem incapaz de ser franco, de lutar pela mulher que ama:

A gente, entendes, quero dizer eu e ela, gostava muito um do outro, continua a gostar muito um do outro e os tomates desta merda é eu não conseguir pôr-me outra vez direito, telefonar-lhe e dizer — Vamos lutar, porque se calhar perdi a gana de lutar, os braços não se movem, a voz não fala, os tendões do pescoço não seguram a cabeça. E foda-se, é só isso que eu quero. [...] Dar-lhe o que até hoje lhe não soube dar e há em mim, congelado embora, mas respirando sempre, sementinha escondida que aguarda. O que a partir do início lhe quis dar, lhe quero dar, a ternura, sem egoísmo, o quotidiano sem rotina, a entrega absoluta de um viver em partilha, total, quente e simples como um pinto na mão, animal pequeno assustado e tremulo, nosso.²

¹ ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 102-103.

² ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 76-77.

Alguns temas do romance de António Lobo Antunes estão veiculados por dois objetos recorrentes no texto: o relógio e o espelho. O primeiro remete a uma das questões centrais da obra: o tempo, que parece coincidir com a memória obcecada do protagonista; um tempo que não é só o presente em que se vai desenrolando o relato de uma quotidianidade que passa lenta, mas sobretudo um tempo que se mistura a um passado, que traz à luz memórias obsessivas, indefinidas e sem solução, e a um futuro, incerto e desiludido. O espelho, no entanto, aparece numa precisa imagem recorrente nos pensamentos do psiquiatra:

Ultimamente, observando-se ao espelho, achava que as próprias feições se desabitavam, as pregas do sorriso davam lugar às rugas do desencorajamento.³

Se vou agora para casa fodo-me, disse ele, não me acho em condições de enfrentar o espelho do quarto de banho e aquele silêncio todo à minha espera, a cama fechada sobre si própria à maneira de um mexilhão pegajoso.⁴

Trata-se dum espelho em particular, o da casa de banho do seu apartamento, mobiliado com modéstia, num luxuoso prédio do Estoril, que destoa com a personalidade do médico. O espelho reflete inevitavelmente as feições dum homem obcecado e à constante procura das causas da sua condição. O espelho, para um sujeito que vive num tempo repleto de lembranças opacas e matáveis, torna-se um vetor que o traz de volta para a realidade, para o tempo presente, com uma nitidez da qual não se pode fugir. E, por último, a tomada de consciência: “podes achar idiota, mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir.”⁵ A última confissão do psiquiatra deixa entrever uma consciente e renovada aceitação da sua fragilidade. Talvez seja isto o momento de olhar-se ao espelho, que não deforma os fatos e as lembranças como a memória, mas devolve uma imagem nua e dura da realidade com a qual é preciso fazer as contas.

Referências

ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

³ ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 95.

⁴ ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 169.

⁵ ANTUNES. *Memória de elefante*, p. 198.

O imaginário português no reflexo do eu loboantuniano

Sarah Uszynski

O homem não deve poder ver a sua própria cara. Isso é o que há de mais terrível. A Natureza deu-lhe o dom de não a poder ver, assim como de não poder fitar os seus próprios olhos.

Só na água dos rios e dos lagos ele podia fitar seu rosto. E a postura, mesmo, que tinha de tomar, era simbólica. Tinha de se curvar, de se baixar para cometer a ignomínia de se ver.

O criador do espelho envenenou a alma humana.

Bernardo Soares (Fernando Pessoa)¹

Os cus de Judas (2003),² segundo romance da trilogia da “aprendizagem da agonia”, foi publicado por António Lobo Antunes em 1979. O romance, apesar de narrar a experiência da guerra sob uma perspectiva do “eu”, está, a todo momento, submerso em questões e reflexões coletivas acerca da identidade do ser português. Halbwachs³ define nação e identidade nacional como “memória coletiva”. Para ele, o “eu” se situa em um ponto de divergência entre os aspectos materiais da lembrança e da reconstrução do que não é mais se não o que foi no passado: “Que seria desse ‘eu’, senão fizesse parte de uma ‘comunidade afetiva’ de um meio efervescente [...]”.⁴ Ainda nessa perspectiva, a rememoração pessoal se situa em uma malha de rememorações de outros, ou seja, a memória individual existe, mas está sempre situada em um existir simultâneo, sendo esse emaranhado de rememorações a memória coletiva. O autor afirma, no entanto, que essa memória não deve nada à memória histórica, uma vez que a memória coletiva tem como principal característica o seu potencial de confrontação. O ciclo da dolorosa aprendizagem da agonia, como nomeado pelo próprio Lobo Antunes, ao qual *Os cus de Judas* se integra, é uma obra, portanto, que questiona e desmonta a memória coletiva portuguesa,

¹ PESSOA. *Livro do desassossego*.

² ANTUNES. *Os cus de Judas*.

³ HALBWACHS. *A memória coletiva*.

⁴ HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 13.

uma vez que desmistifica, por meio da elaboração autobiográfica, os relatos históricos oficiais da época acerca da Guerra Colonial.

Na linha histórica portuguesa, é possível que se trace as várias questões que permeiam as construções e desconstruções dessa memória coletiva. Eduardo Lourenço, crítico português, afirma que o problema de Portugal não seria a identidade, mas sim o excesso dela, uma hipere-identidade.⁵ Lourenço faz uma desmistificação do mito lusotropicalista, que ainda existia na memória coletiva portuguesa e havia sido reforçada pelo regime ditatorial salazarista: “Salazar quis administrar aos olhos do mundo a prova que nosso colonialismo é de essência positiva e radicalmente diferente dos outros”.⁶ O que Lobo Antunes faz, portanto, é escancarar a ruptura entre o mito da formação identitária do seu país de um naufrágio dos sonhos de conquista que ainda persistia no imaginário português, como esclarece Huyssen:⁷

*[...] no siempre resulta facil trazer la línea que separa el pasado mítico del pasado real, que, sea donde fuere, es una de las encrucijadas que se plantean a toda política de la memoria. Lo real puede ser mitologizado de la misma manera en que lo mítico puede engendrar fuertes efectos de realidad.*⁸

Nesse romance loboantuniano, há, portanto, uma pergunta que circunda a todo momento: “quem sou eu?”, mas que não se trata exclusivamente do eu individual, e sim de um sujeito português, de classe média, criado na mocidade,⁹ que passa a reconfigurar sua identidade e se rebela contra a própria nação:

⁵ LOURENÇO. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, p. 182-185.

⁶ LOURENÇO. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, p. 29.

⁷ HUYSEN. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria em tiempos de globalización*.

⁸ Tradução nossa: “Nem sempre é fácil marcar a linha que separa o passado mítico do passado real, que, seja onde for, é uma das encruzilhadas que se colocam a toda política da memória”. HUYSEN. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria em tiempos de globalización*, p. 21.

⁹ A Mocidade Portuguesa foi uma organização nacional da elite do país, de caráter nacionalista, e estava profundamente ligada ao Estado Novo. Nesta, Salazar era exaltado como líder e o discurso do regime era reiterado nas palavras: “ordem, verdade, disciplina, virtude, fé, vigor e vontade”. A organização era um cartão de visita dentro e fora do país, como afirma, em nota, o Secretariado de Propaganda Nacional, chefiado por António Ferro: “[...] temos verdadeiro entusiasmo ao sentirmos que a mocidade do nosso país corre ao chamamento de uma organização que, certamente, sem intuítos mesquinhos de política partidária, tem, pelo contrário, o nobre e único intuito de uma organização de defesa patriótica e o enorme interesse de um completo ressurgimento da raça portuguesa”. (REGO. *Diário de Lisboa*, p. 6)

A cada ferido de emboscada ou de mina a mesma pergunta aflita me ocorria, a mim, filho da Mocidade Portuguesa, das Novidades e do Debate, sobrinho de catequistas e íntimo da Sagrada Família são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinavam, Lisboa, os Americanos, os Russos, os Chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para nos foderem os cornos em nome de interesses que me escapam, quem me enfiou sem aviso neste cu de Judas de pó vermelho [...].¹⁰

Percebe-se, nesse trecho, um rompimento do argumento histórico oficial, uma vez que escancara ao mundo, aos portugueses, o verdadeiro e trágico significado da Guerra. Assim, a identidade individual se reconfigura ao mesmo tempo que a identidade nacional, uma vez que estas se desmancham junto à sensação de pertencimento coletivo. Ao narrar os horrores não contados pelo governo, Antunes escancara também um país que não aceita sua própria condição e busca reacender, na barbárie, uma forma de colonialismo que já não existia mais, mostrando que a guerra transforma àqueles mandados para morrer não mais em valorosos soldados, mas sim em homens “cansados de matar e ver morrer”.¹¹ Para Maria Alzira Seixo,¹² a narrativa de Lobo Antunes seria uma motivação pré-textual para a transformação da condição humana. Dessa maneira, o rompimento do eu loboantuniano não se dá de maneira individualizada. Ao desmontar sua própria condição humana, ele leva consigo todos os elementos que o fazem português, que envolvem os comportamentos sociais e a memória coletiva portuguesa. A aprendizagem da agonia, à qual o narrador se refere no começo do romance, seria então a rememoração dessa experiência a partir da perspectiva individual, do “eu”, mas que a todo momento é extrapolada para o “nós”. A aprendizagem do filho da Casa Portuguesa sobre a sua própria nação é uma aprendizagem da nação portuguesa face à barbárie cometida em nome do império:

E nós ali de pernas afastadas, em camisa e cuecas, minúsculos, vulneráveis, ridículos, estranhos, sem passado nem futuro, a flutuar na estreiteza assustada do presente, coçando a flor do congo dos testículos [...].¹³

¹⁰ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 48.

¹¹ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 51.

¹² SEIXO. *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*.

¹³ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 41.

Bakhtin¹⁴ disserta acerca do plurilinguismo na criação literária, afirmando que todo romance possui uma pluralidade de vozes e perspectivas sociais, incluindo a do próprio autor. No entanto, esta não deve se sobrepor ao discurso de seus personagens ou do narrador. Seria imprescindível ao romancista, então, dominar a capacidade de se inserir no discurso sem anular os demais, ou seja, a arte de organizar esteticamente as diversas vozes presentes em uma mesma narrativa:

Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor [...].¹⁵

Portanto, no romance em questão, é possível que o leitor faça, junto do narrador, esse deslocamento de perspectiva dissertado por Bakhtin: “o reconhecimento da sua própria visão de mundo na visão de mundo do outro”.¹⁶ Na narrativa, portanto, se torna possível que o sujeito construa um diálogo entre o outro e ele mesmo, reconhecendo sua coexistência e tornando coerente a divergência que há entre eles: “[é] no diálogo assim empreendido que proporciona o reconhecimento de si”.¹⁷

No espelho, o reflexo de uma nação narcísica

O mito de Narciso e Eco foi eternizado na literatura pelos versos de Ovídio. Nessa narrativa, Narciso é punido por excesso de amor-próprio: o poeta narra a história do jovem, que ao olhar seu reflexo no rio, apaixona-se imediatamente e inicia ali um processo de sofrimento por não poder alcançar a si mesmo. Para Rocha,¹⁸ o reflexo de Narciso não é uma simples representação passiva, pois ultrapassa uma questão individual, uma vez que, ao se contemplar nas águas, o jovem reflete um duplo ser: simultaneamente o eu que olha e o outro que é olhado.¹⁹ Ou seja, o “eu” funciona como uma representação retórica, uma vez que este é afetado

¹⁴ BAKHTIN. *O discurso no romance*: questões de literatura e estética.

¹⁵ BAKHTIN. *O discurso no romance*: questões de literatura e estética, p. 106.

¹⁶ BAKHTIN. *O discurso no romance*: questões de literatura e estética, p. 162.

¹⁷ SILVA. “*Aprendizagem da Agonia*” em *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, p. 23.

¹⁸ ROCHA. *Máscaras de Narciso*: estudos sobre literatura autobiográfica em Portugal.

¹⁹ ROCHA. *Máscaras de Narciso*: estudos sobre literatura autobiográfica em Portugal.

pelo eu-outro de muitas maneiras, especialmente nos modelos de identidade que a tradução cultural oferece. Consequentemente, o espelho é um tema interessante a se pensar na obra de Lobo Antunes (assim como no campo dos estudos literários no geral). Isso porque ele aparece constantemente como metáfora, símbolo ou elo para designar reconhecimento ou não reconhecimento, pertencimento ou não pertencimento, e reflexão. Vejamos esta passagem de *Conhecimento do inferno*:²⁰

[...] mesmo os coxos, mesmo os marrecos, mesmo os surdos porque o dever patriótico não excluía ninguém, porque as Parcelas Sagradas do Ultramar necessitavam do sacrifício de todos, porque o Exército É O espelho da Nação [...] os futuros heróis, os futuros mutilados, os futuros cadáveres, o comandante, desvelado, debruçava-se para as suas flores moribundas de regador em punho [...].²¹

Nesse fragmento pode-se pensar o exército português, formado por homens, de todos os tipos, enviados para uma guerra desordenada em um barco à deriva em território desconhecido, como reflexo de uma nação igualmente perdida, febril, que busca defender um império acabado, cadavérico, tais quais seus futuros heróis mutilados e mortos. Em *Os cus de Judas*, o objeto também aparece diversas vezes, e em muitas delas, a refletir a própria “feitura”:

Não pode ser há qualquer coisa de errado nisto tudo, o pijama demasiado largo não parecia conter em si ossos e carne nenhuns e eu achei que não existia já, o meu tronco, os meus membros, os meus pés [...], eu era só essas pupilas espantadas que fitavam e que hoje reencontro, mais velhas e descoloridas, no espelho do quarto de banho, após o arrepio nos ombros da primeira urina, vociferando para o próprio reflexo um apelo mudo sem resposta.²²

Existe, então, a possibilidade de se pensar a obra do autor sob uma perspectiva do estádio do espelho lacaniano. Para Lacan,²³ a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem é traduzida numa “identidade alienante”. Ou seja, o vazio do ser humano, que comumente precisa ser preenchido por outros fatores exteriores, se dá no espaço que existe entre o eu (a experiência) e o experienciador da

²⁰ ANTUNES. *Conhecimento do inferno*.

²¹ ANTUNES. *Conhecimento do inferno*, p. 34.

²² ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 47.

²³ LACAN. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, p. 90-94.

experiência (o ego), o peso da autoconsciência, que acontece na fase de desenvolvimento da criança intitulada “estádio do espelho como formador da função do eu”, onde aquele ser humano reconhece seu próprio reflexo e percebe que não faz parte da natureza, mas sim é um ente separado do todo. Na obra de Antunes, o reflexo vem acompanhado de um questionamento maior: “Não pode ser há qualquer coisa de errado nisto tudo [...]”.²⁴ À medida que o mundo se transforma em um espelho estilizado, o homem também se transforma em um ser refratado e fraturado, demonstrando que ao olhar a si no espelho, o homem se vê em um corpo opaco cuja angústia o consome a cada dia, tornando-o um espectro da guerra. As páginas do livro tornam-se, então, espelhos, para que o leitor possa ver, tal qual narciso²⁵ quando necessita se curvar para olhar o próprio reflexo na água e analisar a própria figura, para que assim, possa reconhecer sua pequenez diante do horror a que somos capazes de submeter o outro ou sermos submetidos por ele. Para Barradas,²⁶ os espelhos de Lobo Antunes convidam-nos a confrontar como somos de fato, fazendo com que o leitor, por meio de suas memórias, forme um quadro de imagens, fragmentos, que deem conta de sua totalidade: “tudo o que seja passível de se refletir nessas páginas terá de passar por um trabalho de codificação linguística”,²⁷ mas que é enfaticamente reiterada na obra de Lobo Antunes, por meio da angústia, justamente pela impossibilidade. Isso surge, ainda sob essa perspectiva, na vontade do autor em escrever um “livro de memórias” no qual uma nação veja a si própria, suas mazes, sujeiras, e perceba como esse passado é uma comida não digerida na história de Portugal: “o passado, sabe como é, vinha-me à memória como

²⁴ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 47.

²⁵ O mito de Narciso, contado pelo poeta romano Ovídio (43 a.C.-18 d.C.), em sua obra *Metamorfoses*, trata da história do jovem que era tão arrogante e se sentia tão especial que, aos seus olhos, ninguém era bom como ele. Ao ver seu próprio reflexo no lago, o rapaz se deslumbrou e não conseguia parar de se olhar. Com o amor veio a decepção: este não poderia ser correspondido. Apesar disso, Narciso se recusou a abandonar a fonte, na esperança de que um dia pudesse concretizá-lo, definhando à beira da fonte de água. Assim, seu excesso de vaidade o arruinou, trazendo à tona uma crítica ao egocentrismo e ao excesso de vaidade (OVÍDIO. *Metamorfoses*).

²⁶ BARRADAS. *Da literatura alimentar ao romance das páginas de espelhos – uma leitura de Livro de Crônicas de António Lobo Antunes*.

²⁷ BARRADAS. *Da literatura alimentar ao romance das páginas de espelhos – uma leitura de Livro de Crônicas de António Lobo Antunes*, p. 31.

um almoço por digerir nos chega em refluxos azedos à garganta”.²⁸ É possível, então, que o espelho, na obra de Lobo Antunes, cumpra um sentido metafórico em relação à água no mito de Narciso, onde o eu observa – e contribui – para um regresso na identidade nacional (ao mesmo tempo individual), provocando, no narrador, uma angústia terrível com relação ao próprio mito de fundação.

Ainda no capítulo “O” do livro, o narrador afirma se reconhecer nesse reflexo, mas à medida que narra, descreve um homem à beira da morte:

Reconheci-me como num espelho excessivamente fiel ao examinar os meus próprios olhos fechados, a boca pálida, a relva loira da barba que me escurecia o queixo, a marca mais clara da aliança perdida na mão sem anéis. Alguém partia o bolo-rei em gestos rituais, a minha mulher, comovida, guardava num saco de plástico os presentes que me cabiam. A família, imóvel, à porta do posto de socorros, aguardava, suspensa, que eu me reanimasse a mim mesmo, o cabo das transmissões pedia o helicóptero aos gritos para me conduzir a Benfica a tempo dos licores e do café. Auscultei-me e nenhum som me veio, pelas borrachas do estetoscópio, aos ouvidos. O furriel enfermeiro estendeu-me a seringa de adrenalina, e eu, depois de me abrir a camisa e palpar o espaço entre as costelas, cravei-a de um só golpe no coração.²⁹

Sendo assim, neste livro, duas batalhas coexistem: a Guerra Colonial e a “guerra interna” de um homem fragmentado pela experiência corpórea de viver a guerra na pele. Nesse fragmento, porém, o narrador reconhece a própria morte, que de fato poderia acontecer na guerra a qualquer momento, mas que apenas internamente se concretiza. O homem morto que Lobo Antunes reconhece em seu reflexo é o português, médico, criado em um bairro classe média de Lisboa e que morre à medida que sua nação também. Um homem que, mesmo que retorne da guerra, jamais retornará a quem era antes de viver os horrores. Cabe ao autor, portanto, recontar a história oficial, uma vez que o governo não apresentava à nação a verdade do que acontecia em África. Trava-se, nesse momento, uma luta interior de um homem que confronta

²⁸ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 114.

²⁹ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 115.

as imagens místicas e canônicas do imaginário, e conseqüentemente identidade, português: "... e a ilusão desaba no fragor lancinante de um mito desfeito".³⁰

No capítulo intitulado "S", em *Os cus de Judas*, o espelho também aparece:

[...] me guiava através do escuro e do silêncio, e eu sentia a tua gargalhada vitoriosa imóvel na boca, riso de mulher liberta que nenhum pide, nenhum tropa, nenhum cipaio calaria, o teu riso que mesmo hoje, neste asséptico e odioso aquário de azulejos, continuo a escutar, sentado no sanitário, olhando no espelho o meu rosto que irremediavelmente envelheceu, as falanges amarelas dos cigarros, os cabelos brancos, que eu não tinha, as rugas, Sofia, que me vincam a testa do mole cansaço dos que em definitivo desistiram [...].³¹

A imagem descrita através do espelho, um homem cansado, amarelo, de cabelos brancos, que defeca e se olha sentado ao sanitário, funciona como se Lobo Antunes pintasse em detalhes o autorretrato de um homem e uma nação aos frangalhos. Neste reflexo, o narrador-autor vê e reconhece sua própria existência resumida ao ato de defecar:

[...] instalo-me no sanitário como uma galinha a ajeitar-se no seu choco, abanando as nádegas murchas das penas na auréola de plástico, solto um ovo de ouro que deixa na louça um rastro ocre de merda, puxo a válvula de descarga, cacarejo contentamentos de poedeira, e é como se essa melancólica proeza me justificasse a existência [...].³²

Ao defecar e se olhar, o narrador observa a própria aparência e busca na autorreflexão uma cura para sua miséria existencial, como se o ato de defecar se tornasse, para além de uma questão fisiológica, um ritual cotidiano de refletir a própria existência:

[...] como se sentar-me aqui, noite após noite, diante do espelho, a observar no vidro os vincos amarelos das olheiras e as rugas que em torno da boca se multiplicam numa fina teia misteriosa, idêntica à que cobre de leve os quadros de Leonardo, me assegurasse que ao fim de tantos anos de deixar-te permanecer vivo, durando,

³⁰ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 39.

³¹ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 65.

³² ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 63.

Sofia, neste aquário de azulejos que o foco do teto obliquamente ilumina, peixe morto à tona, de órbitas apodrecidas a boiarem.³³

Seus anseios individuais ultrapassam, porém, as questões da densidade do indivíduo, nos levando a um questionamento que extrapola seu tempo e chega aos dias atuais, fazendo-nos questionar se há, de fato, uma real razão para qualquer guerra:

Que imbecil aquela guerra, Sofia, digo-te eu aqui acororado no sanitário diante do espelho que implacavelmente me envelhece, sob esta luz de aquário e estes azulejos vidrados, estes metais, estes frascos, estas louças sem arestas, que imbecil aquela guerra [...].³⁴

O espelho reflete uma imagem, portanto, que o leva a questionar não só o “eu”, mas o “nós”, como parte de um existir que extrapola as questões individuais e se mescla a todo instante com as questões sociais. Há uma nostalgia do que foi que se mistura à angústia do que será após passar pela experiência da guerra, como aparece, novamente, na crônica “Duas crônicas pequenas. Como nós”:³⁵

[...] e quando as sombras se envergonham de nós mais vale desistir, trancarmo-nos no quarto de banho e ficar a ver no espelho o rosto que não somos já, que não seremos mais, espero por ti a tremer como um namorado muito feio espera, à chuva, de crisântemos outonais na mão, a namorada também feia que se esqueceu dele, de nariz nas cortinas a assistir ao domingo [...].³⁶

Podemos afirmar, desse modo, que o “eu” loboantuniano se rompe ao mesmo tempo que rompe com o argumento da história oficial, disseminado a respeito da guerra no regime salazarista: “Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca”.³⁷ O português que morre dia após dia em África leva consigo toda uma nação que acreditava cegamente no colonialismo como uma maneira de restabelecer sua identidade. Os *cus de Judas*, que começa com uma promessa: “Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem”,³⁸ termina com este humano fraturado, cujas sobras

³³ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 66.

³⁴ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 66.

³⁵ ANTUNES. *Livro de crônicas*.

³⁶ ANTUNES. *Livro de crônicas*, p. 60.

³⁷ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 79.

³⁸ ANTUNES. *Os cus de Judas*, p. 13.

são memórias de corpos destroçados, noites de solidão, relógios que se negam ao movimento e espelhos excessivamente – e cruelmente – fiéis ao retratar sua própria condição, que, implicitamente, como Primo Levi, questiona: isso é um homem?

Referências

- ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- ANTUNES, António Lobo. *Livro de crónicas*. 10. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. *O discurso no romance: questões de literatura e estética*. 3. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- BARRADAS, Maria Filomena. *Da literatura alimentar ao romance das páginas de espelhos – uma leitura de Livro de Crónicas de António Lobo Antunes*. 2002. 93 p. (Dissertação de mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editoria Vértice, 1990.
- HUYSSSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- LACAN, Jacques. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. In: LACAN, Jacques. *Écrits I*. Paris: Seuil. p. 90-94.
- LOURENÇO, Eduardo. Do colonialismo como nosso impensado. Prefácio de Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 106, 2014, p. 182-5. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/5953>. Acesso em: 4. abr. 2023.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Edição bilingue. Organização de Zilma Nunes e Mauri Furlan. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- REGO, Salgueiro. A mocidade portuguesa e as Olimpíadas. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 28 ago. 1936. p. 6. Seção Temas de Actualidade. Fundação Mário Soares / DRR – Documentos Ruella Ramos. Disponível em: <https://bit.ly/3bnVvf2>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: estudos sobre literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Edições Almedina, 1992.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- SILVA, Ana Paula. *"Aprendizagem da Agonia" em Os cus de Judas, de António Lobo Antunes*. 2012. 113 p. (Dissertação de mestrado) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2012.

As crônicas de António Lobo Antunes: cotidiano, morte e memória

John Maicol Rodrigues

António Lobo Antunes irrompe no meio literário português em 1979 com sua obra *Memória de elefante*, tornando-se um dos narradores mais importantes do século XX – inclusive internacionalmente –, iniciando assim uma carreira produtiva que, juntamente com José Saramago, marca a década de 1980. Com esses dois autores, a narrativa portuguesa se consolida com uma qualidade indiscutível e atinge o âmbito editorial europeu como um todo, onde até mesmo o Brasil é afetado. Consequentemente, pode-se verificar que esse fenômeno de difusão beneficia não apenas a literatura, mas também toda a cultura portuguesa contemporânea, como apontado por García.¹ O efeito causado por esses autores está intrinsecamente ligado ao Novo Realismo de 80, caracterizado por narradores capazes de construir histórias focadas em personagens e acontecimentos de um determinado local (nesse caso, Portugal e seu passado colonial) com o objetivo de instigar em seus leitores uma interpretação crítica e reflexiva da realidade.

A biografia de Lobo Antunes é repleta de elementos interessantes para o aprofundamento de sua obra, como as relações familiares e de amizade, um divórcio, as perdas de algumas pessoas importantes e a indicação a vários prêmios. No entanto, o próprio autor afirmou em várias ocasiões que o momento mais determinante de sua vida (que o definiu como ser humano e escritor) foi a sua participação na Guerra Colonial

¹ GARCÍA. *Historia de la Literatura Portuguesa*.

entre 1971 e 1973 em Angola. Tudo isso faz com que sua narrativa posua um grande fundo autobiográfico, transmitindo muitas vezes ideias como a dificuldade de recolocar-se nos diversos ambientes e expressar emoções adequadamente, como na crônica “Ma petite existence”, onde o narrador inicia anunciando:

Dantes o Natal era levarem-me ao circo. Mais tarde era eu levar outras pessoas ao circo. Agora, que já não há ninguém que me leve ou para eu levar ao circo, o Natal são as boas-festas das gerências nos vidros das montras e as iluminações da Câmara penduradas das árvores, reflectidas no passeio em manchazinhas coloridas.²

No texto citado acima, vemos um narrador solitário que, embora tenha outros relacionamentos “Dou-me bem com a Dona Berta”,³ está à margem de sua família. Mesmo em casos em que o narrador “se expressa abertamente”, em geral o faz para si próprio e tem de lidar com a frustração do desencontro, como em “Edgar, meu amor”, onde Lobo Antunes apresenta um narrador que muito pensa e pouco diz (a pontuação do texto, como em vários de seus textos, caracteriza-se como grande detentora de sentidos):

Por favor Edgar não me deixes assim, o que se passa entre nós, porque não telefonaste? Eu aqui à espera feita parva, nem ao cabeleireiro fui com medo que ligasses, fumei oito Mores seguidos, tenho a cabeça tonta de cigarros, já perguntei às Avarias se havia algum problema com o meu número e não há, já tentei entreter-me a pintar as unhas dos pés e borrei tudo, até nos calcanhares pus verniz, até na alcatifa, até no braço da cadeira, não foste ao emprego, não foste ao café, não foste ao clube, o que aconteceu Edgar? [...].⁴

Deste modo, pode-se classificar Lobo Antunes como o grande narrador da história recente de Portugal, na qual engloba acontecimentos coletivos marcantes das últimas décadas do século XX. E, com isso, se posiciona frente às mudanças enfrentadas pela sociedade portuguesa através de seus personagens inseridos nesse contexto, que contribuem para a consolidação da memória dessa mesma história, ou seja, as

² ANTUNES. *Livro de crónicas*, p. 44.

³ ANTUNES. *Livro de crónicas*, p. 39.

⁴ ANTUNES. *Livro de crónicas*, p. 84.

memórias particulares se conectam para construir uma memória coletiva.⁵ No entanto, essa memória é majoritariamente constituída por traumas, entrando na ideia comum de que Lobo Antunes tem uma visão melancólica, até mesmo pessimista, de Portugal: suas novelas e crônicas apresentam sempre famílias desmembradas ou disfuncionais que criam indivíduos incapazes de se comunicar ou demonstrar afeto, e que são assim condenados à solidão; o mundo urbano contemporâneo cheio de problemas como drogas, violência, marginalidade, racismo, estão também presentes em muitas de suas páginas.

Como também aponta García, a voz singular presente nas primeiras novelas do "autor autobiográfico" vai no decorrer de sua carreira se diluindo em vários personagens de um narrador mais fragmentado, com uma multiplicidade de vozes que fornece uma visão caleidoscópica da realidade. Isso é mais que evidente nos muitos recortes de sentimentos e situações rápidas, quase que fugazes, que Lobo Antunes apresenta em suas diversas crônicas, elementos visíveis em "Elogio do subúrbio":

Cresci nos subúrbios de Lisboa, em Benfica, então quintinhas, travessas, casas baixas, a ouvir as mães chamarem ao crepúsculo — Viiiiiiiiitor num grito que, partido da Rua Ernesto da Silva, alcançava a cegonhas no cume das árvores mais altas e afogava os pavões no lago sob os álamos. Cresci junto ao castelito das Portas que nos separava da Venda Nova e da Estrada Militar, num país cujos postos fronteiriços eram a drogaria do senhor Jardim, a mercearia do Careca, a pastelaria do senhor Madureira e a capelista Havaneza do senhor Silvano, e demorava-me à tarde na oficina de sapateiro do senhor Florindo, a bater sola num cubículo escuro rodeado de cegos sentados em banquinhos baixos, envoltos no cheiro de cabedal e miséria que se mantém como o único odor de santidade que conheço [...].⁶

Em suma, é como ser possibilitado de ver apenas segundos de um filme sem um grande contexto, numa cena quase completamente auto-explicativa (mas não totalmente) e ser arrebatado antes de que se possa questionar ou entender durante a leitura, como se a reflexão tivesse que

⁵ GARCÍA. *Historia de la literatura portuguesa*.

⁶ ANTUNES. *Livro de crônicas*, p. 11.

ser obrigatoriamente feita depois ou nem ser feita, porque a vida segue. O próprio autor aceita a ideia de que sua obra é um *continuum*, algo que é sempre revisto, corrigido, ampliado para dar possibilidade a novos pontos de vista, experiências e memórias, como se aquilo lido não fosse um fragmento fixo.⁷

Ao nos concentrarmos em sua técnica narrativa, é possível notar que a estrutura do relato é uma busca de uma linguagem própria (ou até mesmo íntima) se sobressaem à trama, que tende a ser mínima para deixar espaço para lutas, contradições, obsessões e angústias interiores. Em outras palavras, o movimento se desenvolve no pensamento muito mais do que nos fatos do mundo exterior; a narrativa renuncia a muitos acontecimentos para dar lugar às memórias e recordações. Para isso, Lobo Antunes faz uso de frases e orações longas com pouca ou nenhuma pontuação, por vezes com repetições e uso de parêntesis que quebram o discurso ou mesmo o parágrafo, assim como expressões coloquiais. Logo, a fragmentação não se dá apenas no nível da imaginação, mas também na forma do texto.

A visão amarga de Lobo Antunes não tem pretensão de expressar apenas o drama individual: é um olhar crítico à realidade portuguesa que questiona a história oficial e a imagem de êxito de um país que se apresenta como moderno, mas não o é tanto assim. Há, portanto, um fracasso coletivo e individual que não deixa margem para uma esperança de mudança e recuperação, levando, dessa forma, à uma crise dos sujeitos que precisam lidar com um tema recorrente na obra do autor: a morte.

O tema da morte serve, frequentemente em Lobo Antunes, para questionar identidades, e podemos encontrá-lo por toda a sua obra desde seu livro inicial *Memória de elefante*. Falar de morte em Lobo Antunes é falar também de guerra colonial, onde, segundo Cardoso,⁸ “o sujeito se confronta com a sua morte na morte do outro”.

A morte não permite uma visão mais otimista e entusiasta no modo de vida dos personagens por ser um fantasma proveniente do passado que projeta sua sombra sobre o presente e, juntamente com os tempos

⁷ GARCÍA. *Historia de la literatura portuguesa*.

⁸ CARDOSO. *Santa Barbara Portuguese Studies*, p. 37.

presentes na narrativa (o passado e o presente), geram um movimento entre tempos, vivências e espaços que dialogam, gerando um efeito de epifania no leitor, uma vez que a morte em Lobo Antunes não possui uma resolução, por normalmente não ser natural. Ao tratar da morte em seus textos, o autor retrata imagens de aprisionamento e até uma não identificação dos personagens ali presentes, pois eles estão vivendo em um presente marcado pelo que poderia ter sido caso tais mortes não tivessem sido forçadas. Em seu *Livro de crônicas* (1998), por exemplo, a morte se apresenta ora como escancarada, ora como sutil ou subentendida. Em “Ontem, às três da tarde” o leitor se depara com uma crônica que relata uma bela amizade e, sem pré-aviso, se depara com o seguinte parágrafo:

Ontem como de costume fui ter com ele à Amora. Eram três da tarde. Ao parar o carro vi-o caminhar para a macieira sem reparar em mim, com um cachecol de seda ao pescoço. Trepou à árvore e amarrou o cachecol a um ramo alto, cheio de maçãzinhas pequeninas. Depois deu um salto e achou-se pendurado no vazio.⁹

Destaca-se também nessa direção a crônica “A minha morte”, na qual o narrador apresenta reflexões linguísticas, “Falo pouco. Falo pouco e cada vez falo menos. [...] – Como se eu não soubesse o que isso é ou pelo advérbio”¹⁰ e um diálogo confuso até apresentar o seu fim:

— Eu se fosse a ti fazia o mesmo e não percebo o motivo que o levou a puxar do revólver e a dar-me dois tiros no peito.

Preocupa-me sobretudo a Ana ficar sozinha com as crianças por ter o marido na prisão. Preocupa-me também não poder visitá-la por estar aqui no hospital ligado à máquina sem conseguir levantar-me. É pouco provável que torne a vê-la: o médico acedeu em esperar que a minha irmã mais nova chegue do Fundão para se despedir de mim antes de desligar o aparelho.¹¹

Em Lobo Antunes, é também presente o ato de resgatar imagens do passado – de formar uma memória – como um ato ativo, como aponta Giacomolli¹² ao analisar o romance *Caminho como uma casa em chamas* (2014). Em suas obras, lembrar significa ressignificar, representar ou até

⁹ ANTUNES. *Livro de crônicas*, p. 19.

¹⁰ ANTUNES. *Livro de crônicas*, p. 32.

¹¹ ANTUNES. *Livro de crônicas*, p. 37-38.

¹² GIACOMOLLI. *Cadernos de História*.

mesmo preencher o vazio do presente deixado por um passado inesperado. Giacomolli¹³ diz que “[a] imaginação tem como base o não acontecido; por sua vez, a memória dirige-se para uma experiência marcada no tempo, um fato acontecido”. Além da definição, aponta-se a resposta do próprio António Lobo Antunes quando questionado por Maria Augusta Silva sobre a memória que atravessa seus livros:

Não existe imaginação sem memória. A imaginação não será mais do que a forma como utilizamos a memória. Provavelmente, até o futuro é feito de memória. Porque a memória permite organizar a imaginação de maneira a viver não apenas no passado, mas também no presente e no futuro.¹⁴

Como resultado, a obra loboantuniana é repleta de sujeitos que se deixam levar pela memória por estarem presos ao passado ao mesmo tempo em que possuem rasgos de lucidez do presente; possuem como objetivo resgatar o que se foi ou justificar esse passado para validar o presente em que sofrem. “Recordações da Casa Amarela”, por exemplo, faz uso de descrições e imagens fragmentadas – como já mencionado, típicas de Lobo Antunes – para explorar a memória do narrador, que aponta próximo ao final: “Ainda hoje penso nisso”.¹⁵

No entanto, António Lobo Antunes não se limita a usar a memória em personagens da vida cotidiana, mas, como bem apontado por Soldo em sua análise do romance *As naus* (1988), traz aos leitores as memórias “de” e “em” personagens famosos da história portuguesa: Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama, Diogo Cão, Fernão Mendes Pinto, Manoel de Sousa Sepúlveda e Luís Vaz de Camões. Aqui, o autor revela sua genialidade trazendo de volta à vida heróis de outros tempos que formaram tanto o Portugal do passado (glorioso) quando o do presente (decadente). Soldo aponta que se Camões “criou uma epopeia literária para elevar o povo português a um nível superior, Antunes cria uma contra-epopeia para expor a sua visão da sociedade portuguesa”,¹⁶ a qual não se apresenta como positiva ou próspera. No âmbito das crônicas, uma visão da sociedade

¹³ GIACOMOLLI. *Cadernos de História*, p. 209.

¹⁴ ANTUNES *apud* SILVA. “António Lobo Antunes Entrevistado por”, p. 2.

¹⁵ ANTUNES. *Livro de crônicas*, p. 50.

¹⁶ SOLDO. *Altre Modernità*, p. 224. Tradução nossa.

portuguesa decadente também é vista em “A solidão das mulheres divorciadas”, onde vê-se o cotidiano corrompido dos personagens:

[...] e casacos compridos, chateamo-nos como peruas nos filmes que os jornais gostam, encontramos-nos num bar com colegas da escola dela que descobriram na semana passada um restaurante italiano baratíssimo em Alcântara e já me sucedeu acordar aos domingos de manhã num apartamento de Campo de Ourique ou do Beato ao lado de professores de Matemática com iogurtes fora do prazo no congelador, um chinelo esquecido no bidé e um cinzeiro de folha a transbordar beatas no soalho, junto de uma chávena de café quebrada.¹⁷

Em síntese, ao lermos António Lobo Antunes lidamos constantemente com contrastes: presente e passado, cotidiano e estranheza, vida e morte, vida veloz e dias lentos, narrador em primeira e terceira pessoa, entre outros elementos que “contribuem para fornecer esse efeito de distanciamento-aproximação (espacial e emotiva) que o autor tenta encenar”.¹⁸ Para além disso, ler as crônicas de Lobo Antunes é se familiarizar com elementos que não apenas se contrastam, mas se repetem: desde o dia de domingo que aparece frequentemente como uma pausa, o bairro Benfica em seus tempos e aspectos nostálgicos, as relações familiares corrompidas, o valor da memória para a sobrevivência e, muitas vezes mais do que se deseja, até mortes súbitas. Dessa forma, o leitor se aproxima da experiência de contemplar a mente do autor que, mesmo que pareça mais fragmentada, parece também mais completa.

Referências

ANTUNES, António Lobo. *Livro de crônicas*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

CARDOSO, Norberto do Vale. António Lobo Antunes: a dança das almas mortas. *Santa Barbara Portuguese Studies*, California, v. 6, p. 36-56, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/44ibDbo>. Acesso em: 8 fev. 2023.

GARCÍA, María Jesús Fernández (org.). *Historia de la Literatura Portuguesa*. Mérida, Extremadura: Junta de Extremadura, 2013.

GIACOMOLLI, Dóris Helena Soares da Silva. A memória em Caminho como uma casa em chamas de António Lobo Antunes. *Cadernos de História*, v. 20, n. 33, p. 203-228, 5 set. 2020. Disponível

¹⁷ ANTUNES. *Livro de crônicas*, p. 97.

¹⁸ SOLDI. *Altre Modernità*. Tradução nossa.

em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/21072/17051>. Acesso em: 7 fev. 2023.

SILVA, Maria Augusta. "Antônio Lobo Antunes Entrevistado por". Disponível em: <http://www.casaldasletras.com/Textos/ANTONIO%20LOBO%20ANTUNES.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2023.

SOLDO, Stefano. Antônio Lobo Antunes, As Naus. *Altre Modernità*, n. 16, p. 223-228, nov. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/7855>. Acesso em: 10 fev. 2023.

A ideia da música em dois textos de António Lobo Antunes: possíveis reconexões com a sensibilidade no contemporâneo

Gabriel Marinho Camargo

Introdução

A reflexão que aqui se pretende desenvolver parte do texto “Ideia da música”, de Giorgio Agamben.¹ O filósofo italiano discorre, nesse texto, sobre a perda da sensibilidade no contemporâneo. Vivemos, segundo ele, num tempo em que as *Stimmungen* – estados de alma – deixaram de ser individuais e musicais, tornaram-se ruído. A abundância de descrições conceptuais, em oposição à carência das fenomenológicas, sugere que

[a] nossa sensibilidade, os nossos sentimentos, já não nos prometem nada: sobrevivem ao nosso lado, faustosos e inúteis como animais domésticos de apartamento. E a coragem – perante a qual o nihilismo imperfeito do nosso tempo não cessa de bater em retirada – consistiria precisamente em reconhecer que já não temos estados de alma, que somos os primeiros seres humanos não afinados por uma *Stimmung*, os primeiros seres humanos, por assim dizer, absolutamente não musicais.²

Sendo assim, considerando que todas as tentativas de reconexão com as *Stimmungen* posteriores a 1930, aproximadamente, foram

¹ AGAMBEN. Ideia da música.

² AGAMBEN. Ideia da música, p. 86.

frustradas³ – e que já estavam fadadas ao fracasso pela massificação da sensibilidade, de acordo com Agamben –, pensemos dois momentos da obra de Lobo Antunes como referentes a duas sensibilidades diferentes.

O dionisíaco em “Crónica para ser lida com acompanhamento de Kissanje”

Em “Crónica para ser lida com acompanhamento de Kissanje”, Lobo Antunes⁴ recorda uma faceta positiva do passado – que sabemos ser devastador – em Angola. Ali, a sensibilidade está completamente alinhada a uma musicalidade. Tenhamos em mente que apesar de considerar as crônicas que publicou durante décadas como secundárias, chegando a dizer que eram valorizadas por “leitores preguiçosos”, o autor explora e complexifica a própria prática poética nesses textos.

Embora a música como tema esteja presente com frequência na obra do autor, como verificamos na crônica “Chopin é um frango” ou em diversos de seus romances, aqui nos interessa mais especificamente a musicalidade expressa por sua escrita. Como afirma Glaura Vale,⁵ em Antunes “a música servirá de estrutura, sobretudo o jazz, para a composição dos romances e crônicas.” Escolhemos a “Crónica para ser lida

³ Agamben cita, por exemplo, a tentativa de “redesenhar o mapa da sensibilidade epocal” (AGAMBEN. Ideia da música, p. 84) pelo surrealismo, que “com a sua pacotilha rimbaudiana e as suas incongruentes associações, tem hoje o mesmo sabor arcaico um tanto frívolo que Benjamin tinha reconhecido no seu protótipo das *passages* parisienses; e se conserva, apesar de tudo, algum valor, não é por ter deixado a sua marca no gosto de uma época, mas talvez por ter posto em evidência o caráter essencialmente utópico da sensibilidade moderna” (AGAMBEN. Ideia da música, p. 84). Esta crítica de Agamben encontra respaldo em uma fala de Roland Barthes: “O ‘sonho’ que [os surrealistas] concebiam não era acesso ao corpo louco (salvo no caso de Artaud: mas suponho que este você coloque à parte), mas antes a uma espécie de vulgata cultural, ao ‘onirismo’, isto é, a um largar retórico das imagens. Parece-me que eles *não atingiram* o corpo. É por isso que deles resta literatura *demais*.” (BARTHES. Os surrealistas nunca atingiram o corpo, p. 345. Grifos do autor). Sendo assim, considerando a advertência de Sontag: “A sensibilidade de uma época é seu aspecto não só mais decisivo, mas também mais perecível. É possível capturar as ideias (história intelectual) de uma época sem sequer roçar a sensibilidade ou o gosto que deu forma a essas ideias, a esse comportamento.” (SONTAG. *Contra a interpretação*: e outros ensaios, p. 348) podemos compreender que mesmo tentativas aparentemente preocupadas com uma “afinação” não serão capazes de apreender uma sensibilidade caso se atenham mais ao plano intelectual que ao fenomenológico. Uma ideia normativa de corpo no caso dos surrealistas, ou o excesso de idealizações sobre os conceitos de “felicidade” e “tristeza” (entre outros) na contemporaneidade são responsáveis pela ampla história intelectual que temos dos últimos cem anos ser marcada pela ausência de uma sensibilidade.

⁴ ANTUNES. *As coisas da vida*: 60 crônicas.

⁵ VALE. *António Lobo Antunes, leitor*, p. 108.

com acompanhamento de Kissanje” por ser uma das mais representativas desta marca na prosa curta do autor. Ressaltamos, apenas, que embora na crônica “De Deus como apreciador de Jazz”, o autor explicita a presença das preferências musicais no procedimento de composição poética, é de fenômenos como o descrito na citação de Glaura Vale abaixo que nos ocupamos aqui:

A música, ou pelo menos uma ideia de estrutura musical, auxiliavam na organização do mundo em ruínas de seus personagens, a catalogação por datas, embora embaralhadas, como se observa em *O esplendor de Portugal* e em outros romances. Parece ser ainda uma maneira de ordenar o absurdo, ou um inventário desse absurdo, buscada na própria construção romanesca e aperfeiçoada com a música.⁶

Vale enfatizar que nos referimos à obra de Antunes como “prática poética” acima na esteira de Maria Alzira Seixo⁷ que, no ensaio “Pós-Colonialismo”, presente em *Os romances de António Lobo Antunes* (2002), faz uso do termo sem se deter no porquê desta escolha. Acreditamos que a produção de Lobo Antunes busca constantemente transitar entre gêneros literários e, seja nos romances ou nas crônicas, o resultado frequentemente está próximo de uma “prosa poética” ou de “poemas em prosa”. Não cabe aqui uma discussão aprofundada sobre os conceitos de prosa poética ou de poema em prosa. Basta entendermos ambos como práticas textuais que embaçam as distinções entre gêneros literários e que desviam o foco do conceito de literatura para o de poesia.

Sendo assim, ao posicionarmos o texto específico em questão num equilíbrio entre os conceitos de crônica e poesia, podemos abordá-lo centralizando sua musicalidade ou a recorrência deste elemento no texto mantendo no horizonte a experimentação poética. Assim, a experimentação por meio do “embaçamento” entre gêneros remete diretamente à dessensibilização comentada por Agamben: a única forma de se reaproximar de uma *Stimmung* é aderindo ao esvanecimento completo da organização “musical” da história, nesse caso, da história dos gêneros.

⁶ VALE. *António Lobo Antunes, leitor*, p. 150.

⁷ SEIXO. *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*.

A crônica em questão evoca o mote da musicalidade já no título. Sugerindo que o texto que se segue deve ser lido “com acompanhamento de Kissanje”, o autor nos coloca em um espaço problemático. Usualmente, quando há a sugestão de que se leia um texto com um acompanhamento sonoro, é de uma peça musical específica que se fala. Podemos tomar o exemplo de Caio Fernando Abreu, que deu o subtítulo de seu conto “Dodecaedro” de “possível coreografia verbal para Köln Concert, de Keith Jarrett”. Neste caso, mesmo que não haja a sugestão explícita de que se leia o texto ao som do disco de Jarrett, a associação entre ambos é específica o suficiente para que saibamos, mesmo que com algum grau de incerteza – caso realizemos a leitura e o ato de ouvir o disco separadamente – de que tipo de relação entre as obras se trata – do “estado de alma” em questão, caso queiramos.

No caso de Antunes, sabemos apenas que a crônica deve ser lida ao acompanhamento de um instrumento que para nós – brasileiros ou portugueses – é estranho. Portanto, inicialmente não sabemos nem mesmo do que se trata. O *kissanje* é um instrumento típico de Angola, cujo som, que é produzido por uma série de barras (ou “lamelas”) acopladas a um cavalete de madeira, normalmente “é utilizado em grandes caminhadas ou como acompanhamento quando um velho conta histórias.”⁸

Contudo, apesar de rompido o estranhamento inicial, ainda estamos diante do problema que tangenciamos acima: não há a indicação da sequência musical que deve acompanhar a leitura. Sendo assim, como devemos realizá-la? Há ao menos duas respostas para essa pergunta: a primeira é que o título nos remete à posição normalmente ocupada pelo *kissanje* na cultura angolana e que a sugestão de seu acompanhamento sugere o caráter de maturidade do texto e possivelmente de sua relação com o movimento, o ato de caminhar. A segunda resposta pressupõe a primeira, porém conta com o elemento da musicalidade para completar a compreensão: uma vez que se trata da sugestão de que leiamos o texto com o acompanhamento do instrumento sem a especificação da peça musical, podemos assumir que o texto replica essa inespecificidade em razão de seu caráter experimental.

⁸ VALE. *Antônio Lobo Antunes, leitor*, p. 150.

Logo, além da presença da maturidade, da contação de histórias ao redor da fogueira, como o próprio movimento retrospectivo do texto nos indica, e do movimento físico, verificável na caminhada que o autor fazia nas manhãs para observar o movimento dos girassóis em direção à luz, podemos atestar que o texto funciona por meio do movimento musical. Ou seja, a ideia de movimento em si, no texto, é perpassada pela musicalidade e este é o elo entre a retrospectiva, a representação do movimento físico, e da forma evasiva do texto. Como não sabemos qual peça musical seguir, intuímos que é a experimentação aleatória com o instrumento que acompanha o texto, que parece seguir, ainda que não aleatoriamente, um caminho tortuoso entre as memórias que constituem a crônica. O fato é que se trata de uma musicalidade do passado rememorado pela crônica, e o acesso à música daquele passado no presente já não é mais possível em razão da dessensibilização.⁹

Desse modo, podemos compreender, inicialmente, a paragrafação do texto como representação poética do ato de tocar o kissanje sem seguir uma peça musical específica. Inicialmente pois uma leitura atenta do texto revela que o autor se detém em certos elementos, e assim poderíamos esboçar uma espécie de melodia ou harmonia seguida pela crônica. Entretanto, assim como não nos detemos nos conceitos relativos à teoria literária acima, não nos deteremos nos conceitos de melodia ou harmonia. Apenas consideremos as sequências e repetições que são o sedimento de ambos os conceitos e que essa sequência musical está presente no texto.

Posto isso, observemos como estes elementos são presentificados no texto. Logo no início, há a representação metafórica do instrumento em si: "A gente saía antes da manhã e nisto, com a chegada da luz, os girassóis erguiam cabeça, à uma, na direção do nascente, a terra inteira cheia de grandes pestanas amarelas dos dois lados da picada".¹⁰ A "coisa mais bonita" que o autor já viu, afirma logo antes, foram os vinte

⁹ Vale ressaltar que, embora a "dessensibilização" à qual nos referimos aqui seja a mencionada por Agamben, ela parte das considerações de Walter Benjamin ao longo de toda sua obra sobre a perda da experiência [*erfahrung*], presentes mais especificamente em "Experiência e pobreza" e "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", ambos publicados em BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*.

¹⁰ ANTUNES. *As coisas da vida*: 60 crônicas, p. 199. Grifo nosso.

mil hectares de girassol na Baixa do Cassanje. Girassóis¹¹ esses que, ao serem representados no texto, evocam a forma do kissanje – ao menos em sua variação mais difundida em Angola, composta por nove lâminas, separadas em dois grupos de quatro menores por uma maior no centro.

Colocada a representação metafórica do instrumento, o texto instantaneamente parte para uma lembrança ainda mais específica dentro do mesmo contexto, marcada por uma quebra no parágrafo, seguida da expressão “lembro-me”, que é por sua vez seguida por outra quebra de parágrafo. Essa espécie de versificação que o texto assume, embora ainda se mantenha mais próximo da prosa que do verso, serve, primeiro, como sugestão da presença do som do instrumento, ainda que por sua evocação metafórica, tornando presente todo o teor poético das histórias contadas pelos mais velhos ao redor da fogueira e dionisíaco do acompanhamento musical. Consoante, a forma do texto, que chamamos acima de “evasiva” para condensar a constelação de elementos normalmente atribuídos a textos pouco prosaicos, presentifica a melodia do instrumento. A “dança” das palavras na página se une à dança do próprio enredo, fazendo com que o texto opere por uma ideia dionisíaca de musicalidade.¹² A conexão

¹¹ Vale (*Antônio Lobo Antunes, leitor*, p. 151) sugere que podemos interpretar o girassol nesta crônica “como metonímia para se pensar Angola como experiência positiva, embora para Isilda, de *O esplendor de Portugal*, não represente o mesmo.”

¹² Nas palavras de Nietzsche: “Se a música aparentemente já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era apenas, a rigor, enquanto batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos. A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente à distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. No ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza. Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de despreendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico de Dionísio só é portanto entendido por seus iguais! Com que assombro devia mirá-lo o grego apolíneo! Com um assombro que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco.” NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia* ou Helenismo e Pessimismo, p. 31-32.

com a música se dá em razão dela estar no passado e pelo fato deste passado selecionado estar diretamente conectado com a experiência africana, aparentemente deslocada – mesmo que momentaneamente – das mazelas da colonialidade, embora ainda mediada por ela.

O (falho) apolíneo em *O esplendor de Portugal*

No quinto capítulo de *O esplendor de Portugal*,¹³ “24 de dezembro de 1995”, data que se repete ao longo do livro inteiro como presente que reelabora o passado, um dos muitos *ritornellos* presentes no livro, o diapasão parece ser o relógio.

Durante muitos anos se me acontecia acordar antes dos outros pensava que o bater do relógio de parede da sala era o coração da casa, e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvi-la viver na certeza de que enquanto o pêndulo dançasse de um lado para o outro
sístole diástole, sístole diástole, sístole diástole
nenhum de nós morreria.¹⁴

Carlos, o narrador deste trecho, nos fornece uma ideia completamente distinta de música daquela da “Crónica”. Aqui o caráter positivo e dionísíaco está ausente. Tudo o que há é o apolíneo pêndulo do relógio, que, para o jovem Carlos em Angola, era o “coração da casa”. Coração não apenas porque regia a orquestra atonal que era a casa, em toda sua desorganização dessensibilizada, mas porque era o único vestígio da possibilidade de ordem, de paz, busca que guia Carlos ao longo do livro. O relógio era, para ele, o fino fio que mantinha ele e sua família vivos. Essa ideia – ou percepção – de tempo era a frágil afinação comum a todos eles.

Aqui, no Natal de 1995, toda a sensibilidade musical possível naquele passado – ainda que também colonial – da “Crónica” está também bloqueada, nem mesmo o tempo permanece igual. Entretanto, não é apenas a distância do passado que bloqueia o acesso. O próprio passado já estava marcado por uma relação precária com a sensibilidade onde a música era apenas o apolíneo pêndulo do relógio.

¹³ ANTUNES. *O esplendor de Portugal*.

¹⁴ ANTUNES. *O esplendor de Portugal*, p. 61.

A descrição impressionista da família em ruínas, envolta numa colônia também em ruínas, faz com que todo *O esplendor de Portugal* se faça como uma *mise en abyme* da ruína. O mundo colonial impossibilita toda *Stimmung*, a massificação da experiência-limite que foi a guerra colonial só permite o ruído – todo o sofrimento retratado no livro. A única “música” é o som do relógio, que paira acima de todo o caos e, mesmo o regendo, em nada o organiza de fato.

O tempo no romance se faz em duas instâncias, o tempo em África e o tempo em Portugal. Contudo, uma análise dessas duas configurações acabaria por nos levar à conclusão de que a sensibilidade musical é impossível em ambos, pois os personagens do livro sempre estiveram imersos em uma realidade em que o colonialismo definia um ambiente “onde o nada afivela a sua máscara inexpressiva”¹⁵ e Carlos e sua família, assim como o filósofo e o poeta descritos por Agamben, se encontram “em companhia de uma interminável massa planetária.”¹⁶

Posto isso, podemos afirmar que Lobo Antunes, ao explorar duas formas de musicalidade, uma dionisíaca em “Crónica para ser lida com acompanhamento de Kissanje” e outra apolínea em *O esplendor de Portugal*, se posiciona frente ao dilema exposto por Agamben. A tentativa de Antunes de se reconectar com uma *Stimmung* pode ser vista como frustrada, uma vez que se dá apenas no passado na “Crónica”, ou pelo ruído em *Esplendor*. Todavia, é inegável que, por meio do romance, o autor parece se afinar sabiamente com a sensibilidade do período pós-colonial. Essa sensibilidade não é mais reduzível à angústia heideggeriana, e, mesmo que não seja individual e musical, mas ruidosa, exatamente como Agamben descreve o presente, está muito bem alinhada com ele.

Sendo assim, Lobo Antunes parece sugerir que o único caminho para a reconexão com as *Stimmungen* possível é abraçar o ruído, ir às profundezas do sofrimento e a partir de lá se ligar a essa sensibilidade fragmentada. À contrapelo de Agamben, Lobo Antunes parece nos perguntar: pode a relação com a musicalidade, por mais frágil que esta seja, como a do relógio, constituir um caminho para a sensibilidade?

¹⁵ AGAMBEN. Ideia da música, p. 85.

¹⁶ AGAMBEN. Ideia da música, p. 85.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Ideia da música. In: AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 83-6.
- ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ANTUNES, António Lobo. *As coisas da vida*: 60 crônicas. São Paulo: Alfaguara, 2011.
- BARTHES, Roland. Os surrealistas nunca atingiram o corpo. In: BARTHES, Roland. *O grão da voz*: entrevistas – 1962-1980. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 344-347.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8ª edição revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia* ou Helenismo e Pessimismo. Tradução, notas e posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*: e outros ensaios. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- VALE, Glaura Aparecida Siqueira Cardoso. *António Lobo Antunes, leitor*. 2013. 166 p. (Tese de doutorado) –Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

O tamanho do mundo, das sombras e das ruínas: recensão crítica à obra de António Lobo Antunes

Lourenço de Almeida Duarte

ANTUNES, António Lobo. *O tamanho do mundo*. Lisboa: Dom Quixote, 2022.

Romance de espectros. Prefácio à solidão. O mais recente livro de António Lobo Antunes, como a mão de Virgílio guiando-nos o caminho, revela uma inesperada viagem pelos confins da experiência humana. A dimensão e profundidade da jornada que nos espera vêm já sendo anunciadas no título: o tamanho da obra será o d’*O tamanho do mundo* (2022).

As vozes são quatro: um industrial rico, a filha do industrial, a cuidadora do industrial e um advogado. Os dezenove capítulos permitem uma órbita quase perfeita de cinco voltas sobre cada voz. E cada uma assinará um pacto conosco, convidando-nos a participar das suas inquietudes e perturbações. E a propósito de inquietudes e perturbações, convidará advertir os leitores mais receosos de que, no presente livro, não será necessário preparar as difíceis ferramentas da memória.

O tamanho do mundo, acima de tudo, é uma obra poética. Um soneto às coisas, às grandes questões da vida das pessoas, e da vida das pessoas que vivem dentro do autor. No livro, temas como a morte, a solidão, a memória, o esquecimento ou a passagem do tempo desfilam perante nós como numa dança macabra à qual por vezes apenas podemos assistir, assustados, mas divertidos, como breves espectadores de uma peça que desconhecíamos, contudo, também protagonizar. Os malabarismos narrativos, já conhecidos de diversos livros do escritor – como as inesperadas analepses, a confluência de vozes e tempos, o difuso e quase incerto lugar da ação –, todas estas vicissitudes da escrita

loboantuniana parecem ser abandonadas em prol de um projeto-poema cuja beleza aforística e metafórica luzem acima de tudo.

Esta obsessão, aliás, com a transformação de tudo subsiste no limiar da narrativa interna. Outra é a voz a tomar conta do palco, aqui e ali, cessando as demais para que se permita dissertar sobre o mundo que a rodeia. Esta voz “outra”, assistida de um refrão que vai percorrendo todo o livro, capacita-nos de um sentimento de despedida, de um sabor a fim expandindo-se em direção ao passado. Quase parece que todas as coisas dentro da obra são a versão final de si. Que a conclusão de tudo chegará, embora não saibamos bem quando ou de onde, finalmente.

Assim, a medição do mundo e o tamanho que este terá não se afigura mero exercício intelectual precoce ou juvenil, mas um olhar retrospectivo sobre aquilo que somos. Somente com a distância certa poderemos lembrar memórias distantes (“olha a porção de episódios antigos que duram em mim”¹), e poderemos organizá-la no dossiê emocionado das nossas recordações.

Lembrar, como quem se debruça sobre a varanda da vida, possui um instante próprio. O tempo biológico da memória não se imiscui ao tempo biológico da pessoa que a viveu, como se de uma gaveta se tratasse. Nelas (memórias) deixamos um pouco de nós. Por aí vivem, envelhecendo o teor da realidade de uma constante nostalgia. Esta asserção, que n’*O tamanho do mundo* pulsa com inacreditável força, rende a narração a um compadecimento terno e maternal (“há momentos em que sinto, palavra de honra, tanta pena de nós, sobretudo à noite quando as vozes antigas, que julgávamos perdidas, regressam”²), como se as memórias das vozes e as memórias do mundo fora delas acabassem por se confundir numa constelação comum à experiência de estar vivo. E assim é efetivado o pacto, à maneira dos *cowboys* dos filmes americanos que cuspiam na mão antes de celebrar negócios ou amizades: escritor e leitor são comuns nesta viagem.

Já a voz “outra” de que falávamos é insistentemente transversal à narrativa. O refrão de que se serve, de quando em quando, para nos

¹ ANTUNES. *O tamanho do mundo*, p. 16.

² ANTUNES. *O tamanho do mundo*, p. 13.

lembrar de que está viva, serve-se das restantes vozes – as declaradas e capituladas.

Assim começa o livro:

A solidão mede-se pelos estalos dos móveis à noite quando a poltrona em que me sento de súbito desconfortável, enorme, e os objectos aumentam nos naperons, inclinados para mim a escutarem, a quem terá pertencido a santinha de talha a que falta um dos dedos, que garganta tosse dentro da minha a chamar, que segredos são estes de que não entendo as palavras.³

E deste modo retomará a voz ao longo do romance, não nos deixando nunca esquecer de que algo sempre se esconde na treva, furtivo, mas presente.

Contudo, permanece a narrativa. As quatro vozes mencionadas *supra* vão se desenvolvendo, contando-nos de que são feitas as suas vidas e os seus momentos. Cada uma com o seu temor, os seus medos e preocupações. O industrial vai adoecendo, a filha do industrial vai crescendo, a cuidadora enriquecendo e o advogado também. Cada uma possui uma metafísica, uma relação com as coisas e consigo de tal forma particular que não foi necessário ao escritor nomear a voz que protagonizará cada capítulo, por ser para nós fácil o reconhecimento. E nisto a “voz da solidão” vai também ganhando palco, ora anexada às vozes narrativas, ora em rápidos fôlegos momentâneos. Esta voz, que também poderia ser a do autor, não é a de um escritor jovem. Não é a de um estilo verde, iniciante e em construção, mas a de um conhecedor experiente dos bastidores do quotidiano. É uma voz que fala do alto, lá de longe em jeito de sermão. E uma das suas grandes preocupações é, exatamente, o tamanho de tudo.

A mensurabilidade do mundo, que o título nos propõe, é apenas um dos muitos indícios da preocupação extradiagética com a extensão das coisas. Mais: com a medição das coisas sem medida. Assim vão sendo questionadas as grandezas da vida nos seus múltiplos ramos: qual o tamanho da solidão, o tamanho da morte, o tamanho da memória. Qual o peso da vida sobre nós para além do evidente astrolábio humano que são as rugas da cara? A obsessão com a “cartografia do invisível” atinge

³ ANTUNES. *O tamanho do mundo*, p. 7.

o seu apogeu sem nunca o fazer. Quer isto dizer que o refrão da “solidão que se mede” não será suficiente. O único meio de resposta possível é o da pergunta reiterada, como se de um poema se tratasse.

E de novo somos assombrados pela magnificência de uma proposta sem aparente fim. O tamanho do mundo, e *O tamanho do mundo*, não serão mensuráveis pelo que existe lá fora, pelas coisas reais das quais não guardamos senão pequenos vestígios nas orlas da memória. Não. O tamanho do mundo será o do tamanho daquilo que fiz. E o tamanho daquilo que fiz não poderá senão ser do tamanho do mundo, porque de tudo quando soube e vi caberá cá dentro um pouco. Esta sugestão balzaquiana de retratar toda a realidade nos livros não passa despercebida ao autor, como aliás o próprio afirmou em entrevista no passado.

E, contudo, aqui a obsessão não é já da ordem social – dos tiques da sociedade portuguesa, do confronto dos ricos contra os pobres. Nesta obra o que realmente nos fica é o sabor de uma poesia pré-final. Uma reflexão oculta nos dezenove capítulos de que é composto o livro. Um espelho com que o autor se viu e nos vê, a todos nós, nesta absurdidade espantosa que é a vida.

O tamanho das coisas não terá uma resolução. São convocados cenários sombrios: o ambiente doméstico, por exemplo, caracterizar-se-á por uma violência latente a tudo⁴, ou quando “tão autoritários os relógios, tão seguros de si, calando-se num estalido final de dentadura posita para sempre cerrada, meu Deus que estranha esta casa”.⁵ Enorme a quantidade de perguntas feitas para o silêncio, como se de um rumor em constante diálogo com a morte, e que, contudo, não se deixasse vencer.

Aliás, enquanto houver perguntas, haverá pulsação. Neste manuscrito improvisado entre nós e as coisas, as coisas e nós, que todos chamamos de vida, vamos lutando por mais um segundo, mais uma tosse. De tal forma que enquanto navegamos pelas páginas do romance perceberemos a dificuldade em responder ao título-questão na mesma medida. Não haverá números, centímetros ou fitas métricas capazes de resolver a

⁴ “tanta vida em nós, para onde irá isso tudo, é impossível que os mortos não andem por aí à procura sentem-se no corredor, sentem-se na sala de baixo, aqueles passinhos nas tábuas, um estore solto a falar, tenho setenta e sete anos e ainda me falta tanto”. ANTUNES. *O tamanho do mundo*, p. 10.

⁵ ANTUNES. *O tamanho do mundo*, p. 39.

dialética. E não haverá, porque não será necessário que os haja. Também nós vamos prescindindo de uma análise racional com que porventura antes teríamos sempre vivido. A resposta vai sendo naturalmente semeada, e essa será da ordem do reconhecimento comum, daquilo que todos vamos partilhando ao longo das semanas e dos anos.

Talvez que somente assim encontrou o narrador meio suficiente para se concluir, para se finalizar. À pergunta "Quem sou?", a resposta: "Sou do tamanho de tudo, e tudo é do tamanho de mim".

Sobre os autores

Bruno Vitorino é graduado em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG. Sua monografia investiga a família como um instrumento de manutenção social na ficção de Lúcia Miguel Pereira.

Gabriel Marinho Camargo é mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisa atualmente as relações entre Bob Dylan, a geração *Beat* e a contracultura.

Sarah Uszynski é graduanda em licenciatura da língua portuguesa pela Faculdade de Letras da UFMG. É membro do Grupo de Estudos Sobre Alimentos e Literaturas (SAL-UFMG) e editora estagiária na *Revista Brasileira de Estudos Políticos* (RBEP-UFMG). Publicou, em 2021, um capítulo no livro *Educação inclusiva: memórias e percursos*, intitulado "Educação inclusiva: uma nascente de esperança em tempos de desencanto", como resultado da bolsa concedida pela Pró-Reitoria de Graduação da UFMG no Programa de Imersão Docente. Em 2023, publicou pela *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, um artigo intitulado: "'Cadeia sem comida é dinamite com pavio aceso, doutor': táticas de sobrevivência em Estação Carandiru", junto à Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer, como resultado do ano como bolsista de iniciação científica do CNPQ na pesquisa "Intérpretes da fome na literatura

brasileira". Foi, também, estagiária do Acervo e Instituto do escritor Fernando Morais, em 2018, na cidade de Mariana, em Minas Gerais.

Fernanda Parreira Silva e Alves é graduada em Relações Internacionais pela PUC Minas e graduanda em Letras pela UFMG, na área da licenciatura francês-português. Foco de pesquisas nas áreas de organizações internacionais e literatura.

John Maicol Rodrigues é aluno de mestrado em Línguas e Literaturas Europeias e Extraeuropeias da Universidade de Milão e possui licenciatura em Letras Português/Inglês e Literaturas Correspondentes pela Universidade Estadual de Maringá. Foi bolsista PIBID-Capes com ênfase no ensino de literatura brasileira.

Amelie Puglia é aluna de mestrado em Línguas e Literaturas Europeias e Extraeuropeias da Universidade de Milão, possui uma licenciatura em Línguas com a tese *Os indígenas brasileiros além do espelho colonial: da História do P.M. De Gandâvo a uma História do pré-Brasil do D. Munduruku*.

Michela Sposito é aluna de mestrado em Línguas e Literaturas Europeias e Extraeuropeias da Universidade de Milão, possui licenciatura em Línguas e Literaturas Estrangeiras, com a tese *Preconceito contra nordestinos: gênese e desenvolvimento de uma discriminação política e social*. Foi bolsista Erasmus na Faculdade de Letras da Univ. de Lisboa no ano letivo 2019 e 2020.

Lourenço de Almeida Duarte é mestrando em Estudos Portugueses e Românicos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tendo também sido aluno da Universidade de Milão mediante uma bolsa de investigação. Encontra-se atualmente a redigir a dissertação sobre a obra de António Lobo Antunes.

Martino Gabrielli é aluno de mestrado em Línguas e Literaturas Europeias e Extraeuropeias da Universidade de Milão, possui uma licenciatura em Línguas e Literaturas Estrangeiras na mesma Universidade.

Formado em inglês e português, a sua tese de licenciatura focou-se no livro *Luuanda*, de Luandino Vieira. Foi bolseiro Erasmus na Universidade de Coimbra.



Publicações Viva Voz

Fernando Pessoa, poeta intempestivo

Sabrina Sedlmayer (org.)

André Figueiredo (org.)

Camena entre Brasil e Portugal

Matheus Trevizam (org.)

Fundamentos de literatura italiana: lírica

Rômulo Francisco de Souza (org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site*: www.labeled-letras-ufmg.com.br

As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da Fale/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de Edição.

A presente edição foi impressa pela Imprensa Universitária UFMG em sistema digital, papel reciclado 90 g/m² (miolo). Composta em caracteres Verdana, acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.

V
V V
V V
Viva VOZ