

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PAULA RENATA LUCAS COLLARES

***“D’ESTE VIVER AQUI NESTE PAPEL DESCRIPTO”*: MEMÓRIA, TRAUMA E
INFÂNCIA EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES (2008-2012)**

Porto Alegre
Março, 2015

PAULA RENATA LUCAS COLLARES

***“D’ESTE VIVER AQUI NESTE PAPEL DESCRIPTO”*: MEMÓRIA, TRAUMA E
INFÂNCIA EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES (2008-2012)**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

Porto Alegre
Março, 2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C697d Collares, Paula Renata Lucas

“D’este viver aqui neste papel descripto” : memória, trauma e infância em António Lobo Antunes (2008-2012) / Paula Renata Lucas Collares. - Porto Alegre, 2015. 207 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS.
Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini.

1. Literatura Portuguesa – História e Crítica.
2. Romances Portugueses - História e Crítica. 3. Antunes, António Lobo – Crítica e Interpretação. 4. Memória.
I. Angelini, Paulo Ricardo Kralik. II. Título.

CDD 869.39

Ficha Catalográfica elaborada por Vanessa Pinent
CRB 10/1297

PAULA RENATA LUCAS COLLARES

***“D’ESTE VIVER AQUI NESTE PAPEL DESCRIPTO”*: MEMÓRIA, TRAUMA E
INFÂNCIA EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES (2008-2012)**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 30 de março de 2015

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos (FURG)

Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins (UFPEL)

Profa. Dra. Regina Kohlrausch (PUCRS)

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena (PUCRS)

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini (PUCRS)

DEDICATÓRIA

Ao Thiago Rozales Ramis, meu amor, meu tesouro

“O amor tenteia de vereda em vereda, de serra em serra... Sabe que: o amor, mesmo, é a espécie rara de se achar...”. (João Guimarães Rosa. “A estória de Lélío e Lina”).

Aos meus pais:

"Eu não amava que botassem data na minha existência. A gente usava mais era encher o tempo. Nossa data maior era o quando. O quando mandava em nós. A gente era o que quisesse ser só usando esse advérbio. (...) Como quem aprecia de ir às origens de uma coisa ou de um ser. Então agora eu estou quando infante. Agora nossos irmãos, nosso pai, nossa mãe e todos moramos no rancho de palha perto de uma aguada. O rancho não tinha frente nem fundo. O mato chegava perto, quase roçava nas palhas. A mãe cozinhava, lavava e costurava para nós” (Manoel de Barros. Memórias inventadas: a segunda infância).

Ao meu irmão com quem partilhei a infância:

"Sou hoje um caçador de achadouros da infância. Vou meio dementado e enxada às costas cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos" (Manoel de Barros).

Para aqueles que contribuíram muito nessa árdua travessia. Sem eles, certamente teria sido bem mais difícil. Aos meus sogros; aos amigos tão queridos: Caroline Becker, Rosa Cristina Gautério, Aline e Rodrigo Coutinho:

“Viver é muito perigoso... Porque aprender a viver é que é o viver mesmo... Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e abaixa... O mais difícil não é um ser bom e proceder honesto, dificultoso mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até o rabo da palavra” (João Guimarães Rosa. Grande Sertão: veredas).

À Maria Luiza Ritzel Remédios (*in memoriam*), minha primeira orientadora no doutorado, que me recebeu com tanto carinho:

Ausência (Carlos Drummond de Andrade)

Por muito tempo achei que a ausência é falta.

E lastimava, ignorante, a falta.

Hoje não a lastimo.

Não há falta na ausência.

A ausência é um estar em mim.

E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,

que rio e danço e invento exclamações alegres,

porque a ausência, essa ausência assimilada,

ninguém a rouba mais de mim.

Ao Scooby:

“A menina abriu os olhos pasmada. Suavemente avisado, o cachorro estacou diante dela. Sua língua vibrava. Ambos se olhavam. Entre tantos seres que estão prontos para se tornarem donos de outro ser, lá estava a menina que viera ao mundo para ter aquele cachorro” (Clarice Lispector. “Tentação”).

AGRADECIMENTOS

À Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, onde cursei o doutorado;

À Universidade de Coimbra, onde passei cinco meses, em 2014, pesquisando para a tese.

Aos professores Dr. Carlos Reis e Dra. Ana Paula Arnaut pela disponibilidade e acolhimento em Coimbra.

A CAPES que me proporcionou uma bolsa parcial e o estágio em Portugal.

Aos colegas e amigos que conheci durante o doutorado, especialmente aqueles que me receberam tão bem em Coimbra: Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida da Costa (minha querida Cida), Prof. Dr. Gerson Luiz Roani, Prof.^a Dr.^a Maria Regina Bettiol e Natália Ferraz.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS que ministraram cadeiras das quais participei.

Ao Prof. Dr. Biagio d'Angelo pela acolhida, pelo apoio e pelo carinho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Ricardo Angelini, por ter dito sim. Acima de tudo, pela dedicação e pela leitura sempre atenta.

À minha família, ao meu noivo e aos meus amigos pela compreensão, pelas palavras de conforto, pela força e pelo amor verdadeiro.

Agradeço a Deus pela proteção.

"Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade (...)"
(Manoel de Barros. *Memórias inventadas*).

"O *intérieur* não é apenas o universo, mas também o invólucro do homem privado. Habitar significa deixar rastros. No *intérieur* esses rastros são acentuados. Inventam-se colchas e protetores, caixas e estojos em profusão, nos quais se imprimem os rastros dos objetos de uso mais cotidiano. Também os rastros do morador ficam impressos no *intérieur*" (Walter Benjamin. *Passagens*).

"Não há memória que você possa embalsamar em cânfora/ Pois as mariposas vão entrar"¹

¹ T.S. Eliot. **The Cocktail Party**. Londres, 1969, p.49.

RESUMO

Esta tese dedica-se ao estudo do espaço da infância na narrativa do escritor português António Lobo Antunes, tomando como objeto de análise os seguintes romances: *O arquipélago da insónia* (2008), *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), *Sôbolos rios que vão* (2010), *Comissão das lágrimas* (2011) e *Não é meia noite quem quer* (2012). Tenciona-se mostrar como a temática da infância é revisitada ficcionalmente a partir da memória de um passado quase sempre traumático. Desta maneira, inicia uma reflexão recorrendo aos demais romances do autor que compreendem um período de 33 anos (de 1979 a 2012). Para fundamentar a hipótese de que a memória é um elemento constitutivo nas narrativas antunianas, busca-se perceber como as personagens rearticulam o passado através da memória da infância e, muitas vezes, diante da eminência da morte. Procura-se analisar a reconstrução (e narração) de momentos precedentes partindo das contribuições de Paul Ricoeur, Sigmund Freud, Márcio Seligmann-Silva e Walter Benjamin.

Palavras-chave: António Lobo Antunes. Infância. Memória. Trauma. Identidade.

ABSTRACT

This thesis studies the space of childhood in the narrative of the Portuguese writer António Lobo Antunes. The object of analysis are the follow in novels: *O arquipélago da insónia* (2008), *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), *Sóbolos rios que vão* (2010), *Comissão das lágrimas* (2011) and *Não é meia noite quem quer* (2012). The study shows how the childhood theme is fictionally revisited through the memory of a usually traumatic past. Thus, it starts a reflection turning to the other novels of the author, which comprise a period of 33 years (from 1979 to 2012). To sustain the hypothesis that memory is a constitutive element in the narratives of António Lobo Antunes, the study examines how the characters rearticulate the past through childhood memory and, several times, before the supremacy of death. It analyzes the reconstruction (and narrative) of previous moments adopting the contributions of Paul Ricoeur, Sigmund Freud, Márcio Seligmann-Silva and Walter Benjamin.

Key Words: António Lobo Antunes. Childhood. Memory. Trauma. Identity.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. “E TODOS OS CHEIROS, TODAS AS VOZES DA MINHA INFÂNCIA COMIGO”: A INFÂNCIA COMO TEMÁTICA EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES”	24
2.1 “NÃO FOI COM CERTEZA ASSIM MAS FAZ DE CONTA”: OS ÚLTIMOS ROMANCES (2008-2012)	79
3. “PORQUE É QUE O QUE ACONTECEU NA INFÂNCIA PERMANECE TÃO VIVO PARA NÓS?”	84
3.1 “MAS SERÃO LEMBRANÇAS OU EPISÓDIOS QUE INVENTO?”: LEMBRAR, REINVENTAR E NARRAR EM <i>O ARQUIPÉLAGO DA INSÓNIA</i>	84
3.2 “DE QUE REGIÃO DA INFÂNCIA VEIO ESTE ENCHER A PÁGINA?” – O REVIVER DO TRAUMA EM <i>QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?</i> E EM <i>SÔBOLOS RIOS QUE VÃO</i>	113
4. “CONFUNDINDO A VIDA QUE ME PERTENCE COM A VIDA DOS OUTROS”: MEMÓRIA E IDENTIDADES INDIVIDUAIS E COLETIVAS	152
4.1 “PRECISO DE TUDO À MINHA VOLTA ANTES DE IR EMBORA”: EU/OUTRO – IDENTIDADE E ALTERIDADE EM <i>COMISSÃO DAS LÁGRIMAS</i> E EM <i>NÃO É MEIA NOITE QUEM QUER</i>	156
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	188
ANEXO	199

1. INTRODUÇÃO

Frequentemente, infância aparece nos romances como um período inebriado de felicidade em contraste ao presente angustiante. De certo modo, essa concepção de infância mitificada e estereotipada perpassa a literatura criando uma imagem muito presente em nosso imaginário. Chevalier & Gheerbrant, em seu *Dicionário de símbolos*, demonstram que a infância, como símbolo de inocência, “(...) é o estado anterior ao pecado e, portanto, o estado edênico, simbolizado em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a infância. Infância é símbolo de simplicidade natural, de espontaneidade” (2005, p.302).

Como exemplo, pode-se pensar na poética de Casimiro de Abreu, que eternizou a imagem de uma infância feliz, a partir dos seguintes versos: “Oh! Que saudades que tenho/ Da aurora da minha vida,/Da minha infância querida/ Que os anos não trazem mais!”². Para Massaud Moisés, em Casimiro de Abreu, a infância “refluindo para as bordas da memória e do presente do poeta, acabará banhando todo o espaço congeminativo abrangido pela sensibilidade, a ponto de se transformar no tema único de que os demais seriam meras subespécies” (2001, p.351). Segundo Moisés, “freudianamente, a saudade da infância vem acompanhada de fixações contemporâneas à idade, como a terra natal, a casa paterna e, sobretudo, a mãe do poeta”. Surge também a “saudade da infância idealizada, na qual a figura materna se ergue como nume tutelar; idealização nostálgica da mulher e do sentimento amoroso, mulher afinal de contas identificada com a mãe e anelo da pureza afetiva de extração maternal” (2001, p.352).

Igualmente, a infância era uma temática muito recorrente na poética de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Luciano Marcos Dias Cavalcanti, em um ensaio intitulado “Dois poetas modernistas e o motivo da infância: Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade”, mostra como eles utilizam a infância “vista como um mundo bom e sem problemas, seja como elemento memorialístico em que os poetas buscam no passado não somente uma lembrança lúdica, mas também um processo criativo utilizado para a criação literária (...)” (2009, p.1).

Na poética de Manuel Bandeira, a infância aparece através das lembranças de “(...) um tempo bom e sem problemas, como se a infância fosse uma espécie de

² Poema “Meus oito anos” publicado em 1859 no livro **As Primaveras**.

um paraíso perdido” (2009, p.2). Para falar de Drummond, Cavalcanti traz as palavras de Afonso Romano de Sant’Anna para mostrar que o poeta sabia que “a tentativa frequente e intensa de recapturar o próprio passado, a família, a nação (...) pode parecer agora uma tentativa de recuperar a si mesmo (...)” (SANT’ANNA apud CAVALCANTI, 2009, p.1). Drummond assim como Bandeira “cria poemas nos quais o mundo da infância nos remete a uma visão de um ‘mundo perdido’ e feliz (...)” (2009, p.14).

A partir desses exemplos, é possível perceber como a infância é uma temática profícua na literatura. Muitos escritores, na tentativa de resolverem os seus conflitos internos e externos, individualizavam-se buscando no passado uma espécie de refúgio. Nesses escritos, o passado permanece estático e, ao rememorar-lo, não há nenhuma transformação do eu narrador no presente. A grande maioria busca encontrar na infância perdida, recuperando as palavras de Jeanne Marie Gagnebin ao falar do “*in-fans*”³, “o testemunho precioso de uma linguagem dos sentimentos autênticos e verdadeiros, ainda não corrompidos pela convivência mundana” (1997, p.94).

De certo modo, na literatura contemporânea, a representação da infância continua sendo um tema muito presente. Entretanto, de forma um pouco diferente daquela anteriormente retratada, por exemplo, pelos poetas românticos⁴. Em particular, em António Lobo Antunes⁵, parece-me que o narrador, quando evoca os

³ A palavra infância tem sua raiz etimológica do latim *infantia*. Uma junção do verbo *fari* (falar) e da negação *in*. Para Gagnebin, o *infans* ainda não tem “o meio de expressão próprio de sua espécie: a linguagem articulada” (1997, p.87).

⁴ Não há a intenção de restringir ou sistematizar o movimento romântico e/ou modernista a partir dos exemplos utilizados, já que considero que ambos apresentam tantas outras singularidades e foram extremamente importantes para a mudança de um paradigma social. É fato que se percebe, nos discursos dos românticos e dos modernistas, uma idealização da infância, entretanto, considera-se com certa recorrência a evasão do “mundo real”, seja refugiando-se ao idealizar a pátria, a infância, a natureza, a mulher amada, etc. Por exemplo, interessa-me pensar que, como diz Massaud Moisés, os românticos centram a visão no eu, ou seja, o artista “autocontempla-se narcisisticamente, e faz-se espetáculos de si próprio. A tal ponto que, quando se projeta para fora de si, não consegue ver os sentimentos alheios e coletivos senão como reflexo e prolongamento do próprio ‘eu’ (...)” (1981, p.142). Extremamente individualistas, os românticos “vivem voltados para dentro de si, na sondagem de seu mundo interior” (1981, p.142) o que os leva ao “tédio” e a “angústia” – consideradas o “mal do século” (1981, p.143).

⁵ António Lobo Antunes nasceu em 1 de setembro de 1942 em Lisboa. Licenciou-se em Medicina, com especialização em Psiquiatria. Esteve na Guerra Colonial em Angola durante 27 meses (de 1971 a 1973). O autor tem mais de trinta livros publicados, considerando os cinco livros de crônicas (publicados nos anos 1998, 2002, 2006, 2011 e 2013) e os dois livros infantis **A história do Hidroavião** (1994) e **Letrinhas de cantigas** (2002). Em novembro de 2014, publicou o novo romance **Caminho como uma casa em chamas**. Certamente, é um dos maiores escritores de literatura portuguesa na contemporaneidade, traduzido e premiado em diversos países. Alguns prêmios: Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1985); Prêmio

momentos de sua infância (as sensações, os cheiros, a família, a casa, etc.), não tem a pretensão de idealizá-los, mas dar um novo sentido, ou seja, os acontecimentos do passado ganham novos contornos à luz do presente. Muito próximo da concepção benjaminiana, em seus textos sobre a infância, trazida por Jeanne Marie Gagnebin:

Não se trata, para Benjamin, de contar sua infância ou de resguardar lembranças felizes. Sobretudo, não se trata de idealizá-la, de descrever um paraíso perdido que o adulto possa ressuscitar pela escrita. O que interessa em Benjamin é tentar elaborar uma certa experiência (Erfahrung) com a in-fância. Essa experiência é dupla: primeiro, ela remete sempre à reflexão do adulto que, ao se lembrar do passado, não se lembra dele tal como ele realmente foi, mas somente pelo prisma do presente projetado sobre ele. Essa reflexão sobre o passado visto através do presente descobre na infância perdida signos, sinais que o presente deve decifrar, caminhos e sendas que ele pode retomar, apelos aos quais deve responder (...). Nesse sentido, a lembrança da infância não é idealização, mas sim realização do possível esquecido ou recalçado (...) (1997, p.97).

A minha relação com a literatura portuguesa, especialmente com António Lobo Antunes, teve início quando estava na graduação em 2007. Fiquei extasiada com a leitura de *Os cus de Judas*⁶ principalmente por ali estar presente mais do que a experiência da guerra colonial, já o que mais surpreende em Lobo Antunes é o seu estilo peculiar, a organização do tempo, a fragmentação da própria narrativa, entre outros aspectos. De 2007 a 2011 (quando comecei o doutorado), fui encontrando-me e desencontrando-me entre tantos livros do autor, às vezes completamente apaixonada e em outras nem tanto. Sem nenhuma pretensão de estudá-lo, fui percebendo como a infância era uma temática muito recorrente e que estava reiteradamente ligada aos momentos dolorosos, sendo possível encontrar nessa fase da vida o cerne da problemática existencial das personagens.

Tais apreensões conduziram o meu olhar e o meu interesse pelo universo ficcional antuniano, preponderantemente considerando a problematização das memórias da infância. Em Lobo Antunes, as imagens revividas pela memória trazem à tona um tempo interior e subjetivo. Santo Agostinho, no *Livro X*, fala-nos da grande

Franco-português (1987); Prêmio France Culture (1996); Prêmio de Literatura Europeia do Estado Austríaco (2000); Prêmio União Latina (2003); Prêmio Ovídio da União dos Escritores Romanos (2003); Prêmio Fernando Namora (2004); Prêmio Jerusalém (2004); Prêmio Ibero-americano de Letras José Donoso (2006); Prêmio Camões (2007); Prêmio Juan Rulfo (2008); Prêmio Clube Literário do Porto (2008); Prêmio Nonino Internacional (2014).

⁶ Faço a ressalva que utilizo tanto edições brasileiras quanto portuguesas da obra de António Lobo Antunes. Nem sempre foi utilizada uma edição *ne varietur*. Até o momento 22 volumes da obra de Lobo Antunes receberam essa edição.

potência da memória, capaz de guardar uma “multiplicidade profunda e infinita” de informações (1987, p.234). Contudo, como nos mostra Santo Agostinho, também devemos considerar que o esquecimento é próprio da memória: “a memória retém o esquecimento” (1987, p.233). A memória jamais conseguirá reconstituir com exatidão o passado. O passado não ressurgue apenas como lembrança de um tempo vivido, mas é re-atualizado no momento da enunciação. A infância é uma temática muito recorrente na obra de António Lobo Antunes, mas a sua obra também aponta para outros caminhos. O autor, dono de uma “pessoalíssima maneira de contar” (2011, p.53), como já afirmara José Cardoso Pires, e a crítica mais especializada de sua obra aponta que a sua narração se articula através de três eixos temáticos: a guerra, a loucura e a infância⁷. Pode-se dizer que a infância aparece, desde o seu primeiro romance *Memória de elefante* (1979) até o penúltimo *Não é meia noite quem quer* (2012), como um espaço quase sempre evocado através de uma memória repetitiva e repleta de lacunas, mas nunca recuperado em sua totalidade.

Para Maria Alzira Seixo e sua equipe, em *Dicionário da obra de António Lobo Antunes* (Vols. I e II), a infância em Lobo Antunes “é tempo que a memória convoca obsessivamente, revelando-o estruturante no presente das personagens” (2008, v.2, p.301). Segundo a equipe do dicionário, narradores e personagens estão “(...) presos a lembranças de um passado que vão recordando de modo obsessivo, revelador de incidentes traumáticos que procuram elidir do seu discurso (...)” (2008, v.2, p.382). O primeiro romance, *Memória de elefante*, já “liga-se a teorias e a concepções romanescas do tempo que marcaram grande parte da cultura novecentista, e na obra de ALA adquire originalidade por inaugurar formas próprias da criação romanesca (...)” (2008, v.2, p.382) que se traduz

num modo específico de estabelecer relações entre a memória e os lugares que lhe dão substância (e não apenas, ou não sobretudo, personagens e acontecimentos por outro lado, na capacidade de articular as componentes estática e dinâmica da actividade da recordação) (2008, v.2, p.382).

Na mesma linha, Felipe Cammaert, organizador do volume *António Lobo Antunes: A arte do romance*, expõe que foi na infância que o escritor sentiu o

⁷ Segundo Leonardo Denis Francisco, na tese intitulada **Textualidades em negativo**: a ficção de António Lobo Antunes (2011), a ficção de António Lobo Antunes organiza-se a partir de “três *topos* sempre apontados pela crítica especializada como fundamentais dessa ficção (a guerra, a infância e a loucura) (...)” (2011, p.21).

“despertar da sua vocação” (2011, p.14), como outrora foi narrado em uma de suas crônicas:

Nunca esquecerei o início da minha carreira literária. Foi súbito, instantâneo, fulminante; vinha eu de electrico para Benfica, depois de mais uma educativa tarde no Liceu Camões, espécie de campo de concentração aterrorizador e inútil, quando, por alturas do Calhariz, uma evidência surpreendente me cegou: vou ser escritor. Eu tinha doze anos (...) (apud CAMMAERT, 2011, p.15).

Este trabalho quer mostrar como a temática da infância é revisitada ficcionalmente a partir da memória de um passado traumático nos cinco últimos⁸ romances de António Lobo Antunes: *O arquipélago da insónia* (2008), *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), *Sóbolos rios que vão* (2010), *Comissão das lágrimas* (2011) e *Não é meia noite quem quer* (2012). Para corroborar com a tese de que a problemática da infância é uma inquietação constante do autor, este estudo se constrói levando em consideração as recorrências da infância nas diversas narrativas do autor. De certa maneira, muito próximo da asserção de Eunice Cabral ao afirmar que “todos os romances de António Lobo Antunes são, de certo modo, uma reescrita de um passado ou de vários, transcendendo o que, na narrativa, é a escrita de eventos pretéritos” (2009, p.275).

Por isso, realizei uma pequena análise de todos romances do autor, procurando encontrar como cada personagem, ao narrar as suas experiências pelos artifícios da memória (colocando lado a lado tempos e espaços diferentes), reconhece-se e encontra novos sentidos na temporalidade do presente como momento de reconstrução. Pensar a partir de um grande conjunto de romances permitiu-me compreender que a infância aparece de forma muito semelhante, sempre recuperada insistentemente, em grande parte por lembranças traumáticas e através de algumas imagens que se repetem: o pai bêbado; o pai ausente; a mãe submissa; a mãe que trai; o pai que trai, etc.

No decorrer da pesquisa, busquei responder algumas questões que me foram surgindo nos encontros com os textos e a partir delas elegi alguns teóricos que considero fundamentais para pensar a memória, o trauma, a identidade e a alteridade. Essas questões me acompanharam durante toda a escrita da tese. São elas: De que forma as personagens, no (re)encontro com as lembranças

⁸ Não será analisado o romance **Caminho como uma casa em chamas**, pois a pesquisa já se encontrava em andamento quando António Lobo Antunes o publicou, em 2014.

conflituosas, formulam as suas identidades? Essa rememoração, em sua maioria traumática, traduz um deslocamento do eu narrador que se revê no passado. Dessa forma, como se constrói pela narração a alteridade constitutiva da personagem? Como as personagens rearticulam o passado, especialmente a infância, e como os traumas do passado se repercutem em seus discursos e na vida adulta? Sabendo que identidade e memória se articulam, qual a relação entre elas e de que forma a linguagem as relaciona? De que maneira o vivido e o narrado se entrecruzam na teia do romance? As personagens antunianas têm as suas identidades formadas por múltiplas vozes, por isso são psicologicamente complexas, sendo assim, como as diferentes memórias se organizam e constituem as identidades?

Pela organização temática e/ou estrutural, a obra de Lobo Antunes já foi dividida em seis ciclos⁹. A divisão em ciclos temáticos foi primeiramente cunhada pelo próprio autor que em 1994, em entrevista ao jornalista Rodrigues da Silva, dividiu a sua obra em três ciclos e, posteriormente, por Ana Paula Arnaut – totalizando seis ciclos temáticos. No primeiro ciclo, conhecido como da “Aprendizagem” com *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980), encontram-se as reflexões de ordem autobiográfica: a infância, a família, a profissão, o casamento, a separação, a guerra e o sonho de composição de um romance. O segundo ciclo “As epopeias”, com os romances: *Explicação dos pássaros* (1981), *Fado alexandrino* (1983), *Auto dos danados* (1985) e *As naus* (1988), desenvolve e aprofunda as indagações de um Portugal repleto de problemas pós-salazarismo e Revolução dos Cravos. Ana Paula Arnaut adiciona a esse ciclo a proposição ‘contra’ que “(...) justifica-se pelas subversões operadas em relação às características intrínsecas do género epopeia, não só as delineadas por Aristóteles na sua *Poética*, mas também as apontadas por Mikhail Bakhtine em *Esthétique et théorie du roman* (...)” (ARNAUT, 2009, p.21).

“Trilogia de Benfica”, nome que recebe o terceiro ciclo, com: *Tratado das paixões da alma* (1990), *A ordem natural das coisas* (1992) e *A morte de Carlos*

⁹ É importante elucidar que a professora Maria Alzira Seixo, em 2002, dividiu a produção lobo antuniana em três fases. São elas: Do primeiro romance **Memória de elefante** (1979) até **As naus** (1988) com a temática da guerra; De **Tratado das paixões da alma** (1990) até **Exortação aos crocodilos** (1999) que retrata a ruína do império e a frustrações advindas da contemporaneidade; E a partir **De não entres tão depressa nessa noite escura** (2000) pelas inovações na escrita, pelo caráter polifônico e por cada vez mais a ênfase estar na narração e não no enredo.

Gardel (1994), retoma a Benfica de sua infância, mas, também traz outros problemas que devastam os seres humanos, por exemplo: a solidão, a desonestidade, a traição, etc. Para António Lobo Antunes, *A morte de Carlos Gardel* “retoma e amplia os temas da ‘Memória de Elefante’. Com menos gordura, menos banha e sem a necessidade da palavra, da metáfora constante” (ANTUNES apud SILVA, 2008, p.215).

Em 1997, em entrevista a Francisco José Viegas, Lobo Antunes, ao falar do romance *O manual dos inquisidores*, diz que está a escrever uma “série de quatro livros sobre o poder e sobre o exercício do poder em Portugal” (ANTUNES apud VIEGAS, 2008, p.281). Então, a partir desse romance, tem-se o quarto ciclo temático que retrata os problemas da ditadura salazarista com os romances: *O manual de inquisidores* (1996), *O esplendor de Portugal* (1997) e *Exortação aos crocodilos* (1999). Segundo Ana Paula Arnaut, o romance *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, publicado em 2003, por “sua semântica interna” (2011, p.81) estaria mais de acordo com o quarto ciclo – intitulado “ciclo do poder” (2011, p.81).

A partir do quinto ciclo, denominado “contra-epopeias líricas” com *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), *Que farei quando tudo arde?* (2001), *Eu hei-de amar uma pedra* (2003), *Ontem não te vi em Babilônia* (2006) e *Meu nome é legião* (2007), percebe-se um “caráter mais íntimo e intimista” (ARNAUT, 2009, p.21). Para denominar esse ciclo, Ana Paula Arnaut apropria-se das palavras de Lobo Antunes ao afirmar que escreve “epopeias líricas” (2011, p.82). De acordo com a autora, a utilização do prefixo contra está diretamente relacionado ao

facto de, ao contrário do que sucede na epopeia, não se celebrar nenhuma acção grandiosa de heróis não menos grandiosos, ou, de acordo com a mistura genológica proposta, não se celebrar, no limite, nenhum íntimo acontecimento, nenhum íntimo pensamento sublime e elevado. Ao invés, as personagens são pessoas singularmente comuns (e não superiores), por vezes pessoas singularmente grotescas e/ou sórdidas, ou, outras vezes, como também sucede em romances de outros ciclos, pessoas singularmente grotescas e/ou cómicas, ensombradas pela incapacidade de fugir a presentes sem futuro ou passados sem presente (ARNAUT, 2011, p.83).

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, e nos próximos romances do autor, torna-se muito mais recorrente “a expressão dos mais recônditos pensamentos e sentimentos de almas sempre deficitárias de afectos instaura uma nova dinâmica de predominância temática” (2011, p.82). Não significa que nas

outras narrativas não se encontre “uma intensa expressão dos mais íntimos sentimentos das vozes (...)” (2011, p.82), mas “a partir de *Não entres tão depressa nessa noite escura* torna-se subordinante o que até então era uma linha de subordinação (...)” (2011, p.82).

E, por fim, o “ciclo do silêncio” que reúne os romances que serão estudados com mais profundidade neste trabalho: *O arquipélago da insónia* (2008), *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), *Sôbolos rios que vão* (2010), *Comissão das lágrimas* (2011) e *Não é meia noite quem quer* (2012). Utilizarei a denominação de “ciclo do silêncio” proposta por Ana Paula Arnaut¹⁰.

Pretende-se analisar como a memória recupera os momentos vividos na infância, atualizando-os e reinventando-os na narração. Vários estudiosos da obra de António Lobo Antunes têm destacado o papel da memória como marca da estética antuniana. Felipe Cammaert fala de uma “escrita da memória” (2003, p.300), retomando o que o próprio Lobo Antunes afirmou na crônica intitulada “Receita para me lerem”. Cammaert considera que “a memória constitui um dos pilares do universo antuniano (...)”, ela “apresenta-se como eixo central da narrativa de Lobo Antunes (...)” (2003, p.298) sendo que “a narração irrompe sob a forma de uma catarse, por vezes caótica (...)” (2003, p.299). Na mesma linha, Maria Alzira Seixo afirma que os “textos de Lobo Antunes são textos sobre o tempo, se não fosse o facto de que esse tempo, qualquer tempo experienciado pelo narrador ou por alguns personagens, é sempre, afinal, a duração actualizada de vários planos da memória (...)” (apud CAMMAERT, 2003, p. 299). Passado e presente organizam-se simultaneamente na narração: a infância que insiste em se interpor no presente. Como especifica Cammaert, o leitor antuniano “não pode entrever-se como uma entidade passiva. Na medida em que a obra questiona a memória e desvela o vasto espaço da subjectividade das personagens (...)” (2003, p.297). O leitor deve aceitar “a chave que o texto lhe propõe”, não tentando “descobrir quem é que fala” (2003, p.302) e sendo mais “uma voz entre as vozes do romance”, como expõe António Lobo Antunes em “Receita para me lerem”.

É inegável que os romances de Lobo Antunes tratam do tempo como temática e estratégia narrativa. Os vários planos da memória surgem através da memória

¹⁰ Em 2009, Ana Paula Arnaut, em uma entrevista para um site brasileiro, quando era conferencista em um evento no Ibilce, da UNESP, utiliza a nomenclatura “do silêncio” referindo-se ao sexto ciclo romanesco antuniano. In: <http://www.diarioweb.com.br/noticias/imp.asp?id=119052>. Acessado em novembro de 2014.

autobiográfica (a guerra colonial, a psiquiatria, o casamento, o divórcio, as filhas, etc.), da memória que recupera um projeto (ou a falência) da nação portuguesa antes e pós-ditadura, da memória que revive a saga de uma família e, por último e, mais especificamente cujas características encontramos no “ciclo do silêncio”, da memória que recupera insistentemente uma infância repleta de traumas ¹¹, considerando também a relação entre uma memória mais individual (autobiográfica) uma memória ficcional e uma memória coletiva.

Este estudo pretende mostrar como a memória, como temática e procedimento narrativo, (des)organiza através da linguagem tempos vividos, imaginados e inventados. As personagens de António Lobo Antunes constroem e reconstróem as suas vivências do passado em relação ao presente a partir de um questionamento que se realiza no discurso estético. Dessa forma, as observações de Júlia Kristeva, Roland Barthes, Maurice Blanchot, sobre a estética da literatura, entre outros teóricos, que se colocam em reação à doutrina clássica de representação, resultam de grande importância.

Júlia Kristeva, em *La révolution du langage poétique*, afirma que toda enunciação exige uma identificação, quer dizer, uma separação do sujeito e da sua imagem (...) (1974, p.41). Kristeva, em *Introdução à semiótica*, ao analisar a obra de Bakhtin, diz-nos que “o sujeito da narração, pelo próprio ato da narração, dirige-se a um outro, e é em relação a esse outro que a narração se estrutura (...)” (2005, p.78). A partir desses dois pressupostos, pode-se pensar que a linguagem permite o desdobramento do sujeito que, mesmo ao reconstruir os eventos precedentes, já não é ele mesmo, mas Outro. Em Lobo Antunes, especialmente no último ciclo temático, a personagem, ao narrar as suas experiências vividas e imaginadas, experimenta um conhecimento de si e do mundo que ocorre através da narração de um passado fragmentado, evidenciando a impossibilidade da *mimesis* como mera imitação, já que não há verdadeira correspondência entre o que se viveu e o que se narra. Muito próximo do que já observava Roland Barthes, em *O rumor da língua*, ao

¹¹ Não tenho a intenção de fazer uma análise no âmbito da psiquiatria e da psicoterapia, mas de certa forma alguns termos serão utilizados nesse estudo mesmo que de modo superficial já que trabalho com textos de ficção. Da mesma maneira, utilizarei alguns termos da literatura de testemunho que, ao falar de eventos reais e traumáticos como as ditaduras na América Latina no século XX, a Segunda Guerra Mundial e a Shoah, se articula a partir de alguns questionamentos: - Como representar o evento traumático? – Há possibilidade de representar o inenarrável? Como se verá, essas questões fazem parte das interrogações das personagens antunianas.

afirmar que “não há fato em si. O que acontece é um grupo de fenômenos, escolhidos e agrupados por um ser que os interpreta (...). A linguagem precede o fato infinitamente” (1988, p.250).

Nesse sentido, a narração não pode oferecer a certeza dos fatos, ela abre espaço para a subjetividade das experiências vividas e, ao olhar o passado, a personagem se desdobra em múltiplos eus que se confrontam. Muitas vezes, a sua identidade vai sendo construída no encontro consigo e com o Outro que pode ser ela mesma, mas também o pai, a mãe, o avô, a avó, o irmão, etc. Por isso, a dúvida permanece: “Quem sou eu?” (ANTUNES, 2009, p.10). Qual a importância do enfrentamento com o Outro na constituição da identidade da personagem? Na intenção de encontrar uma possível resposta, a contribuição do pensamento de Emmanuel Levinas será de grande importância. Uma “tensão básica (...) habita cada ser humano individual: a convivência original de um *único* que *nunca está só* (...). Somos *únicos*, mas definitivamente *unidos*, definitivamente *diferentes*” (apud SOUZA, 2000, p.18; grifos do autor). É o embate e o encontro que se realiza no contato com o Outro que pode ser um prolongamento de si. Mas, “Quem é, portanto, o Outro?” (2000, p.62)? Retomando Levinas, Souza observa que “é o que não deixa o Mesmo enquanto Mesmo repousar. O Outro é o questionamento de toda a boa consciência (...)” (2000, p.62).

O Outro corrói minhas certezas, me extrai de mim mesmo, *delimita* o meu desespero e minha solidão aparentemente infinitos e eternos com sua ocorrência, e *funda* meu persistir na existência - minha *subjetividade* - para que eu possa, entre muitas outras coisas, filosofar (...) (SOUZA, 2000, p.179; grifos do autor).

Os narradores de Lobo Antunes sabem que a linguagem é repleta de rasgos que permite os deslizamentos e os jogos de revela/esconde, tal posicionamento torna-se evidente quando elas questionam se estão de fato a contar e/ou inventar. Considerando que a personagem antuniana experimenta viver em outro espaço que já não é mais o “real” vivido na infância, mas uma realidade evocada pela linguagem, quer dizer, vivendo em um *mundo possível*, pretende-se analisar as modalizações dessa figura ficcional, principalmente, buscando perceber como ela rearticula o passado através da memória da infância e diante da eminência da morte. Para sustentar esta tese, será essencial problematizar o romance a partir de um diálogo com Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* e em *A memória, a história, o*

esquecimento. Também, os pressupostos de Paul Ricoeur, em *O si-mesmo como um outro*, a fim de entender a constituição do sujeito dividido na narração.

As contribuições de Walter Benjamin também serão essenciais para mostrar como a narração é importante na/para constituição do sujeito que se narra. Da mesma forma, interessa-me os pressupostos de Márcio Seligmann-Silva, estudioso da literatura de testemunho, a fim de apreender o porquê das personagens antunianas narrarem incansavelmente o evento traumático. Assim como as contribuições de Freud serão essenciais para compreensão da repetição do evento traumático. Nesse sentido, para a análise do corpus ficcional, utilizo teóricos que de certa forma apresentam estreita relação.

O trabalho organiza-se em três capítulos. No primeiro, “E todos os cheiros, todas as vozes da minha infância comigo”: a infância como temática em António Lobo Antunes, recupera a infância em romances anteriores, especialmente os momentos traumáticos, mostrando que, apesar das feridas, há sempre o desejo de recuperar essas experiências. A escrita de Lobo Antunes, ao longo de sua produção, mantém algumas características sendo a infância uma de suas obsessões temáticas e é nesse período da vida que o autor vai buscar certas situações traumáticas. Neste capítulo, importa-me igualmente mostrar que as situações traumáticas se repetem na maioria dos romances: um pai ausente, uma mãe submissa, um avô autoritário, etc. Assim, pretende-se delinear o estilo antuniano e as suas escolhas, para tal buscarei as contribuições de teóricos brasileiros e portugueses. A segunda parte deste capítulo, intitulada “Não foi com certeza assim mas faz de conta”: Os últimos romances (2008-2012), introduz as características do último ciclo temático, mas principalmente pretende elucidar as mudanças na escrita do autor e o seu projeto literário.

O segundo capítulo, “Porque é que o que aconteceu na infância permanece tão vivo para nós?”, está dividido em dois subcapítulos e analisa três romances a partir dos pressupostos de Paul Ricoeur, de Márcio Seligmann-Silva, de Sigmund Freud e de Walter Benjamin, entre outros teóricos que dialogam com esses autores. O primeiro, “Mas serão lembranças ou episódios que invento?": Lembrar, reinventar e narrar em *O arquipélago da insónia*, tenciona mostrar como as personagens reconstituem a experiência do passado, considerando que a memória não permite o

reviver, mas o passado é reelaborado a partir da narrativização do sujeito. Nesse subcapítulo, utilizarei as contribuições de Paul Ricoeur.

O segundo, “De que região da infância veio este encher a página?”: O reviver do trauma em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* e em *Sôbolos rios que vão*, pretende abordar como as personagens narram e recompõem no discurso o doloroso evento traumático a partir dos estudos de Sigmund Freud e de Márcio Seligmann-Silva a respeito do trauma. Neste momento, também me apoiarei em Walter Benjamin na tentativa de compreender como a personagem se constrói na narração do passado e como ela reorganiza os tempos passado, presente e futuro.

Em suma, neste trabalho, busca-se mostrar que as personagens antunianas, nos cinco romances escolhidos, viveram uma infância marcada por algum acontecimento traumático recuperado/reinventado repetidamente na narração. António Lobo Antunes vem sendo cada vez mais estudado no âmbito acadêmico. Entretanto, quase não há dissertações e teses que abordam a infância como temática relacionando-a a um passado traumático, especialmente, quando consideramos o último ciclo.

O terceiro capítulo, intitulado “Confundindo a vida que me pertence com a vida dos outros: memória e identidades individuais e coletivas”, tratará de eventos que traduzem uma experiência coletiva, sobretudo, interessa-me mostrar como a memória pode ir além dos acontecimentos individuais. Nos romances *Comissão das lágrimas* e em *Não é meia noite quem quer*, percebe-se que na voz das personagens (e/ou em suas memórias) ecoam outros discursos. Mas, antes de analisar cada um dos romances, utilizarei os pressupostos de Joël Candau e de Maurice Halbwachs. No subcapítulo, “Preciso de tudo à minha volta antes de me ir embora”: Eu/Outro – Identidade e Alteridade em *Comissão das lágrimas* e em *Não é meia noite quem quer*, a partir da análise dos romances, deseja-se também pensar na construção social do discurso das personagens e para tal utilizarei as noções de sujeito, discurso, identidade e linguagem considerando os pressupostos de Stuart Hall, entre outros teóricos dos Estudos Culturais. Objetiva-se mostrar como as personagens, a partir do contato ou da lembrança do contato com o Outro (o pai, a mãe, os irmãos, os avós, etc.) se constituem.

Por último, ressalto a importância do Estágio de doutorado em Portugal, financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), realizado na Universidade de Coimbra sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Paula Arnaut, de setembro de 2013 a janeiro de 2014. Nesse período pude aprofundar a pesquisa, em bibliotecas e acervos eletrônicos, a respeito dos estudos mais recentes sobre Lobo Antunes, assim como aqueles que apontavam para os seguintes vetores temáticos: memória, trauma, infância e identidade. Do mesmo modo, foram muito enriquecedoras as outras atividades que realizei durante o estágio. Particpei das disciplinas ministradas pelo Prof. Dr. Carlos Reis (Estudos Narrativos e Seminário em Investigação de Literatura Portuguesa) e pela Prof^a. Dr^a. Ana Paula Arnaut (Literatura Portuguesa 2), além da participação em eventos acadêmicos em Coimbra e em Lisboa.

Claro que estar em Portugal, no convívio com grandes especialistas de literatura portuguesa contemporânea, permitiu-me pensar no lugar que Lobo Antunes ocupa nesse cenário e que, de certa forma, a sua escrita compactua com a nova literatura portuguesa, pós 25 de Abril, ao considerar que a memória é um espaço para construção identitária e que o passado é um paradigma constantemente revisitado e questionado. As personagens antunianas são profundamente melancólicas, deprimidas e negativas – sentimentos que traduzem muito bem o ser português. Aliás, para Eduardo Lourenço, “a *saudade*, a nostalgia ou a melancolia são modalidades, modulações da nossa relação de seres de memória e sensibilidade com o Tempo (...)” (1999, p.12; grifo do autor). Ao voltar-se para o passado, segundo Lourenço, “não recuperamos apenas o passado como paraíso; inventamo-lo” (1999, p.14).

2. “E TODOS OS CHEIROS, TODAS AS VOZES DA MINHA INFÂNCIA COMIGO”: A INFÂNCIA COMO TEMÁTICA EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES”

“(…) Só muito tarde percebi que o passado e o futuro existem no presente, o que fomos e o que seremos estão connosco agora. Aquele miúdo sou eu, aquele velho sou eu” (2013, p.266)¹².

No final da década de 70, mais especificamente em 1979 com a publicação de *Memória de elefante*, António Lobo Antunes surge no cenário editorial. Seu primeiro romance foi lido com voracidade tanto pela crítica quanto pelos leitores. Na altura, um pequeno comentário publicado no jornal *Le Monde* expõe muito bem a recepção de sua obra: certamente há “os que se irritam com Lobo Antunes e os que admiram. Mas não há dúvida de que é um verdadeiro escritor” (ARNAUT, 2011)¹³. Conhecido também como “um dos mais polémicos autores da ficção contemporânea” tanto “pelo que ele trouxe para ficção (...)” como também por sua posição crítica que vai além da sua escrita (VIEGAS, 2011, p. 75). Tais assertivas ilustram o horizonte de expectativas que foi criado e ainda hoje se conserva entre os leitores e a crítica literária.

Encontra-se em *Memória de elefante* o germe do que o autor veio a escrever depois. Principalmente, se considerarmos que a memória é o fio condutor da narrativa. Entretanto, António Lobo Antunes considera que os seus primeiros romances estão distantes daquilo que na atualidade entende sobre o fazer literário, eles “não têm nada a ver com aquilo que hoje acho que é literatura” (PIRES; STILWELL, 2008, p.355). Com o tempo, o autor foi apurando mais a escrita e deixando de lado alguns “excessos”, como o próprio afirmou em algumas entrevistas. Nos primeiros romances, a história ocupava um lugar mais relevante, contudo aos poucos a intriga foi perdendo espaço, a narração foi tomando diversas perspectivas e o discurso ficando cada vez mais polifônico:

(...) progressivamente foi crescendo o interesse pelo estilo, pela depuração da forma e da palavra. Cada palavra conseguida é como uma pedra que retiro de um poço. Quanto maior é a experiência e a maturidade literária, tanto maior se compreende o caminho que ainda falta percorrer. (...) Cada

¹² ANTUNES, António Lobo. “À noite os sons”. **Quinto livro de crónicas**. 1ed. Publicações Dom Quixote, 2013.

¹³ ARNAUT, Ana Paula (org.). Introdução: “Voos picados, planados, livres”. In: ARNAUT, Ana Paula (ed.). **António Lobo Antunes: a crítica na imprensa. 1980-2010. Cada um voa como quer**. Coimbra: Almedina, 2011.

romance é uma nova tomada de consciência do caminho que ainda falta percorrer e tudo o que me falta para conseguir o romance que quero (ANTUNES apud BLANCO, 2002, p.65).

Com 36 anos de carreira literária, lido e estudado em vários países, o autor consolidou um projeto que começou a ser traçado nos primeiros romances em que encontramos algumas marcas que acompanham a sua escrita. António Lobo Antunes, em diversas entrevistas, confessou que se pudesse voltar atrás teria começado a publicar a partir de *Explicação dos pássaros*, mas, também considera o romance *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* muito próximo do que deseja escrever.

Com objetivo de delinear o complexo estilo antuniano, pretende-se abordar como a crítica compreende o seu projeto literário, sobretudo observando os elementos que estruturam a sua narrativa que serão mais desenvolvidos a cada novo romance. Isabel Margarida Duarte, em uma resenha no *Jornal de notícias* em 15 de julho de 1980, expõe que parte do sucesso dos primeiros livros do autor deve-se “ao tom confessional, despidamente autobiográfico (...)” (2011, p.6) que conquistou um público desejoso de histórias verossímeis. Não só nos primeiros romances observamos os registros autobiográficos, como mostra Carlos Reis ao afirmar que a escrita de Lobo Antunes tem a marca da “inscrição pessoal, de matriz autobiográfica e mesmo confessional (...)” por isso a recorrente “tematização dos sentidos da infância, da família e das experiências geracionais e profissionais (...)” (2003, p.21) em uma espécie de “ressonância proustiana” (2003, p.28), “lugar de memória nostálgica capaz de rever o outro que ele foi, no seu espaço de crescimento” (2003, p.28). Em contrapartida, como afirma Reis em outro texto, apesar da escrita antuniana preservar certas peculiaridades, em

muitos aspectos, a ficção de Lobo Antunes não desmente, antes confirma, grandes rumos temáticos seguidos pela ficção portuguesa contemporânea, desde que, logo a seguir a 1974, os escritores portugueses puderam superar a perplexidade em que se viram e que era a de poderem escrever num mundo de liberdade e com palavras em liberdade¹⁴.

Para Cristina Robalo Cordeiro, “não lemos Lobo Antunes em estado de repouso, mas de vigilância (...)” (2003, p.125) decorrente de um universo

¹⁴ REIS, Carlos. “A construção do universo ficcional de Lobo Antunes: o mundo como fragmentação”, in: Micaela Ghiteșcu (ed.), **António Lobo Antunes**. Colóquio na Roménia, București, Editura Fundatiei Culturale “Memoria”, 2005, pp. 7-20.

desfigurado, “recorrentemente «estruturado» pelas mesmas forças: polifonia, fractura, delírio, caos, dissecação de figuras e de ambientes fantasmagóricos, obstinação de memórias labirínticas, descida aos infernos de um quotidiano sempre transfigurado” (2003, p.124).

Maria Manuela Duarte Chagas observa no romance *O esplendor de Portugal* uma série de características que se repetem ao longo da escrita de António Lobo Antunes. Especialmente, a construção em contraponto, marca da estética antuniana, que coloca em contato diversas versões de um mesmo fato e “é por meio de uma alternância de vozes (que nunca dialogam, antes monologam) que se assiste a um percurso pelo passado (...)” (2003, p.172). Em essência, as personagens também apresentam um discurso complexo e plurivocal que intervém dentro da própria história. Contudo,

dentre as múltiplas vozes que, de forma cronológica e sincopada, vão intervindo na trama textual, uma se impõe como comum a todos os narradores - a voz da memória. Todas as personagens intervenientes na obra irão reconstruir o outro através da voz da recordação. O outro surge, assim, não como o ser real, mas como o ser evocado (CHAGAS, 2003, p.174).

Na mesma linha, Petar Petrov observa a “pluralidade de pontos de vista” que constroem a narrativa de Lobo Antunes, ao lado da “deliberada desconstrução das categorias espaço-temporais e de intertextualidade hermenêuticas, cuja intensificação põe obstáculos na decodificação das mensagens” (2003, p.229). Tudo para evidenciar “a impossibilidade de relações nos planos pessoal e social, a nostalgia por um paraíso perdido conotado com a infância, o desajuste, o cepticismo e a solidão do homem consciente de sua degradação, conduzindo, necessariamente à morte” (2003, p.229).

Cammaert expõe que a obra de António Lobo Antunes se organiza a partir de três questões: Primeiramente, há uma forte “relação entre o sujeito e o mundo (...)” (2011, p.17) o que faz com que a temática autobiográfica adquira, não só nas crônicas e nos primeiros romances, mas, inegavelmente, em toda a sua escrita um lugar relevante. Em segundo, a forma de escrever ficção, “considerada como a procura de uma linguagem adaptada à flutuação entre o individual e o coletivo (...), e pela sua complexidade se insere numa continuidade e inovação” (2011, p.17). Por último, considerando “a noção de universalidade, que percorre a arte romanesca de Lobo Antunes, quer do ponto de vista da pretensão da escrita em se tornar o «o livre

à venir» de Blanchot, quer no que diz respeito à subtil fronteira que separa o universo dos romances dos das crónicas” (2011, p.17) – encontramos “a questão da incomunicabilidade, que faz que a indeterminação se torne num princípio estrutural da sua escrita” (2011, p.18).

Inês Cazalas, em “O romanesco na obra de António Lobo Antunes: herança, desconstrução e reinvenção”, procura entender qual a relação que Lobo Antunes “mantém com a tradição literária com a tradição artística do romanesco em geral (...)”. Questionando-se se haveria “um romanesco antuniano” (2011, p.50), a autora analisa os romances *A ordem natural das coisas* e *O manual dos inquisidores* para demonstrar “como Lobo Antunes joga com os grandes romances e sagas familiares do século XIX, recusando as convenções narrativas neles patentes e permitindo ao romance substituir apenas enquanto estado de microperipécias que procuram um fluido memorial” (2011, p.51). Mesmo Lobo Antunes afirmando não se interessar pela intriga, “os seus livros possuem, todavia, uma amplitude romanesca em virtude da multiplicidade de personagens e da diversidade dos meios sociais que abarcam” (2011, p.52), muito semelhante ao romance de Balzac ou de Tolstói, entretanto, como mostra Cazalas em Lobo Antunes, as personas são “seres medíocres que levam vidas baças, parecem estar desprovidas de exemplaridade e das qualidades excepcionais que caracterizam os heróis dos grandes romances oitocentistas, impelidos a uma pesquisa simultaneamente social e moral” (2011, p.52). Em Lobo Antunes, “escrever sobre personagens cuja existência nada tem de romanesco motiva precisamente a criação do romanesco enquanto conjunto de acontecimentos «inesperados» e «múltiplos» (...)” (2011, p.52).

De acordo com Cazalas, “Lobo Antunes rompe menos com a matéria romanesca do que com a sua organização tradicional” (2011, p.54), a construção narrativa antuniana inspira-se no romance modernista, mas por isso “não deve ser lido de forma caricatural como uma obstrução ao romanesco, mas antes como um modo de reapropriação desse modelo” (2011, p.58). Em Lobo Antunes estamos diante de anti-heróis que mostram a miséria humana. Aliás, uma das suas grandes questões é saber como a humanidade lida com seus fantasmas, como disse Lobo Antunes: “(...) o que os estrangeiros dizem que eu trago de novo para a literatura não é mais do que a adaptação à literatura de técnicas de psicoterapia: as pessoas

iluminarem-se umas às outras e a concomitância do passado, do presente e do futuro”¹⁵.

As personagens antunianas, não tendo uma identidade definida, estão a todo o momento em confronto consigo, com o Outro e com a sociedade. Para Arnaut, “(...) o tópico da dissociação e da fragmentação do sujeito, logo, do seu descentramento e da sua incerteza ôntica e ontológica é, seguramente, um dos motes obsessivamente glosados na ficção antuniana (...)” (2012, p.148). É certo que, em sua maioria, os problemas do presente foram motivados por pequenos episódios na infância. Sendo assim, neste capítulo, deseja-se demonstrar como a infância constitui-se um espaço de reflexão e discussão em António Lobo Antunes. A intenção é mostrar como essa temática vai ganhando mais espaço. Para tal, procurarei comprovar que, com maior ou menor ênfase, a infância está muito presente nos romances¹⁶.

Em Lobo Antunes, a infância é retratada longe de um idealizado paraíso infantil, já que a personagem antuniana viveu uma infância repleta de angústia e de aflição. Frente a todas as frustrações vividas nessa fase da vida, a personagem, na vida adulta, não consegue encontrar uma saída. O autor investe em uma narrativa que busca desconstruir o mito da infância feliz, apresentando personagens provindos de famílias decadentes psicológica e financeiramente. Os traumas vivenciados na infância acompanham as personagens ocasionando-lhes uma série de inaptações ao presente. Uma infância sofredora que se traduz em uma personagem inapta e extremamente solitária.

Ao longo dos romances, percebe-se que a experiência traumática sempre se realiza no espaço familiar geralmente organizado da seguinte maneira: um pai autoritário e machista (postura patriarcal), um pai alcoólatra e/ou um pai ausente como se percebe nos romances *O esplendor de Portugal* “o meu pai que deixara de sair de casa abria as portas dos armários derrubando cálices, bebia de costas para nós (...)” (2007, p.42), em *O manual dos inquisidores* “o meu pai com um copo de uísque na mão e uma garrafa na outra, sem parar de beber (...)” (1998, p.359), em *Fado Alexandrino* “Eu também gostava de estudar, disse timidamente o soldado,

¹⁵ LOBO ANTUNES. “A constância do esforço criativo”. **Jornal de letras, artes e ideias**. AnoXVI/n.677. Lisboa: 25 set. – 8 out, 1996, p.14.

¹⁶ Durante a escrita desta tese, também busquei compreender a representação da infância na cronística antuniana já que há uma relação muito estreita entre esses dois gêneros (crônica e romance) no fazer literário do autor. Estas informações estão no anexo.

mas o meu pai meteu-me numa oficina aos dozes anos, apanhei meningite logo a seguir e embrutecei de vez” (1987, p.86) e, por último, em *O meu nome é legião* “(o meu pai via a chuva não nos via a nós)” (2009, p.22).

A figura da mãe aparece quase sempre como uma mulher submissa, indiferente aos filhos e infeliz como exemplo o romance *A ordem natural das coisas*: “a voz do meu pai que escarnecia, há quarenta anos, de mim, ritmada pelos suspiros da minha mãe (...)” (1993, p.155), já em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, a mãe com vergonha “com vergonha da gente mãe, com vergonha de mim ou talvez eu com vergonha de si (...)” (2003, p.39).

Já o filho, que na infância não recebeu nenhuma atenção por isso diz não sentir nenhum afeto pelos familiares, muitas vezes, estava presente nas discussões dos pais a até presenciou as traições. Mais uma vez recupero um trecho de *A ordem natural das coisas*: “como anos antes escutei as conversas da minha mãe e do que a visitava nas tardes em que o meu pai ficava no quartel (...) (1993, p.185)”, o mesmo acontece em *Exortação aos crocodilos* “a mão do meu tio pousou no joelho da minha mãe e o joelho da minha mãe estremeceu, a mão dela deve ter largado o garfo porque veio pegar na mão do meu tio (...)” (2001, p.27) e em *O esplendor de Portugal* “O meu pai demasiado ocupado com as amantes (...)” (2007, p.120).

A propósito, com raras exceções, nos romances de Lobo Antunes as mulheres estão sempre “reduzidas à condição de não-gente; mulheres vistas e tomadas como coisas ou como propriedade, a quem (quase) nunca é permitido o papel de sujeito (...)” (ARNAUT, 2012, p.60). Arnaut lista os adjetivos utilizados para caracterizar os dois gêneros. Enquanto o homem é descrito como “cruel, descuidado, desordeiro, determinado, dominante, duro, egoísta, (...) firme, forte, frio (...)”, a mulher é “dependente, emocional, faladora, feminina, fraca, gentil, influenciável, medrosa, sensível, sentimental, sexy, sonhadora, suave, submissa, supersticiosa” (2012, p.159). Para elucidar, trago um trecho de *Tratado das paixões da alma*: “Outra característica típica das mulheres, pelos menos da minha, é que não se passa uma semana em que não me dê gana de estrangulá-las, ou seja esmagar-lhes o joelho na tábua do peito (...)” (2005, p.205).

As casas em António Lobo, mesmo que “(...) distantes no tempo e no espaço da narração em que são evocadas, representam o lugar iniciático da infância, modelador de uma subjectividade inquieta que sobre ele projecta fantasmas de

afecto ou de rejeição” (SEIXO, 2008, v.2, p.107). Em seus romances normalmente surge a imagem de “uma casa perdida ou abandonada – a que se imiscui na existência presente como a vida verdadeira, reduzindo a actualidade a descolorido pano de fundo desse fluxo da memória” (SEIXO, 2008, v.2, p.107). A casa como prolongamento das personagens. A morte das personagens significa o desaparecimento da casa:

À ruína, à degradação, ao abandono ou à destruição da casa de família está sempre associada a dissolução desta, em consequência da morte ou do desaparecimento permanente de personagens que lhe estão profundamente ligadas e sem as quais a casa perde vida como estas a perdem, real ou metaforicamente (SEIXO, 2008, v.2, p.107).

Em Lobo Antunes, sem dúvida, a casa está diretamente relacionada à problemática existencial das personagens. Nesse espaço, as emoções afloram e as personagens se reveem nas memórias individuais e familiares. No presente, na maioria dos romances, a casa está em ruína, mas sobrevive ainda desejo de sempre voltar, como acontece em *Conhecimento do inferno*: “Também eu não percebia o que se passava: estava na Praia das Maças, na grande e velha casa dos meus pais que emergia da noite dos pinheiros como um enorme barco adornado, e qualquer coisa diferente, de estranho, de insólito me perturbava (...)” (2006, p.243) e em *Meu nome é legião* “não sou capaz de dizer se fui feliz naquela casa e devo ter sido (...)” (2009, p.286).

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, ao “tomar a casa como um instrumento de análise para a alma humana (1988, p.109; grifo do autor)” mostramos como esse espaço feliz pode nos proteger, sendo a casa “o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela (...)” (1988, p.112). A casa “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é o corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano (...)” (1988, p.113). Mas, mais do que isso, ela “é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade (...)” (1988, p.120). Em casa sentimo-nos protegidos, nela há espaço para o devaneio, é possível “sonhar em paz” (1988, p.113), a casa “fala de uma intimidade” (1988,

p.155): “A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa” (1988, p.113).

A casa hoje revisitada “se torna psicologicamente complexa” (1988, p.118): “A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico” (1988, p.139). Por isso, muitas personagens sentem que a casa, resgatada pela memória, não corresponde a um perfeito resgate do passado já que depende das impressões do presente como, por exemplo, no romance *Conhecimento do inferno*: “(...) porque tudo se encontra transtornado, esquisito, diferente (...), porque até a casa se havia alterado embora a disposição dos móveis fosse a mesma” (2006, p.242). A casa, recuperada pela memória, “não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano” (BACHELARD, 1988, p.115), só podemos revivê-la pelo espaço:

Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos a todas as promessas do futuro, mesmo quando não se tem nenhum sótão, mesmo quando a água-furtada desapareceu, ficará para sempre o fato de termos amado um sótão, de termos vivido numa água-furtada (...) (1988, p. 115).

O cheiro em Lobo Antunes também adquire um papel de relevo, já que “é o sentido mais fortemente associado à memória” (SEIXO, 2008, v.2, p.114). No seu caso “não é só o cheiro que desperta a memória (...) mas é igualmente a memória que presentifica o cheiro” (2008, v.2, p.114). Muitas vezes, é através do cheiro que a experiência traumática vivida na infância vem à tona:

É igualmente pelo poder do olfacto que acontecimentos e locais longínquos, que as personagens desejariam esquecidos porque a eles estão associados sentimentos dolorosos e marcantes, irrompem no presente da narrativa, trazendo com eles o medo, o sofrimento, o nojo, a dor de outrora, assim como emergem situações em que se mesclam ambiguamente a repulsa e o prazer (SEIXO, 2008, v.2, p.114).

Como acontece em *Exortação aos crocodilos* visto que uma das personagens recorda a avó com cheiro de aguardente: “Lembro-me da trança a oscilar da maca nas escadas, do cheiro de aguardente que embalsamava a casa, da ambulância aos solavancos no beco” (2001, p.9). Enquanto em *Conhecimento do inferno*, a personagem não se esquece do cheiro de cachimbo do pai: “o cachimbo do meu pai desenhava uma elipse vaga no ar: o odor do tabaco queimado, do tabaco frio,

chegou-me às narinas como uma recordação da infância, uma lembrança esquecida revistada com melancólica surpresa (...)” (2006, p.245).

A família e “as relações familiares apresentam-se na obra de António Lobo Antunes como condicionantes e, em muitos romances determinantes da crise ou percurso constituinte da matéria-prima de cada um deles” (SEIXO, 2008, v.2, p.250):

(...) Apesar das diferenças de personalidade dos vários agentes, todos eles foram irremediavelmente marcados pela desagregação do núcleo familiar, cada um carregando um trauma, legado a infância, que condiciona não só a sua vida afectiva mas também as atitudes e desempenho profissional. Do ponto de vista textual, essas marcas deixadas pelos desgostos da infância surgem pelo viés da repetição de uma frase ou expressão que diz da perda e da privação (...) (SEIXO, 2008, v.2, p.253).

A desarmonia familiar está presente nos romances e permanece como uma lembrança obsessiva como, por exemplo, em *O esplendor de Portugal*: “o meu pai virava as páginas do jornal sem as ler, a cruzar e descruzar as pernas, a minha mãe zangada com o mundo cirandava na cozinha (...)” (2007, p.150). Nos primeiros romances, a figura da mãe aparece “com um olhar marcadamente normativo (...)” capaz de ver no filho “as bizarras e um destino de desgraça, fazendo realçar, então, que a sua pátria consiste nos projectos por concretizar (...)”. E em outros romances, “a mãe surge como sinónimo de uma educação normativa, que menospreza o conhecimento individualizado do filho” (SEIXO, 2008, v.2, p.355). Em muitos casos, em Lobo Antunes é

outorgar a parte da sua identidade à descendência, originando atrofia nessa individualidade feminina: a maternidade descobre-se, então, como um sacrifício em favor do filho, tanto mais que, frequentemente, a relação da entidade materna com a paternidade é problemática (SEIXO, 2008, v.2, p.355).

Esse tom normativo está muito claro em *Memória de elefante* em que a personagem sente a cobrança da família: “(...) e serei exactamente o que vocês desejam como vocês desejam, sério, composto, conseqüente, adulto, prestável, simpático (...)” (2009, p.144) por isso não consegue esquecer-se das palavras da mãe: “- A mãe sempre disse que nunca terias juízo” (2009, p.146). O mesmo ocorre em *Os cus de Judas*, como mostrarei a seguir, em que se percebe que o filho tem a obrigação de servir a pátria portuguesa: “- Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem” (2003, p.15). Em outros romances, a mãe parece nem se importar muito

com o filho, muitas vezes até o abandona como acontece em *A morte de Carlos Gardel* “- Quando olho estes armários compreendo porque é que a minha mãe se foi embora” (2008, p.65), indiferença também carregada por uma das personagens de *Ontem não te vi em Babilônia* que recupera as palavras da mãe: “- Não me aborreça cale-se” (2008, p.58).

São raros os momentos em que a figura paterna e materna encontram-se numa situação de harmonia. A seguinte frase: “Enquanto não acabares comigo não descansas” (2008, p.122), proferida por uma das personagens antunianas para o marido em *Ontem não te vi em Babilônia*, aparecerá em outros romances em um contexto muito semelhante. Muitas vezes, o pai, ao manter uma postura extremamente dominadora, é “claramente um prolongamento familiar de outro referente regime político, o salazarista” (SEIXO, 2008, v.2, p.450), como o pensamento machista do pai de *O manual dos inquisidores*: “Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão” (1998, p.11). Em alguns casos, como os autores mostram em *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, o filho recorda tempos mais felizes – é o que faz Rui S. em *Explicação dos pássaros*. Desta forma, “é notório que tal harmonia está perdida no presente da narrativa e, ao ser recordada insistentemente, torna-se um sinal de que o estado adulto é fatalmente de perda” (SEIXO, 2008, v.2, p.355). Rui S. narra com saudade os momentos de intimidade entre pai e filho: “Quando eu era pequeno o meu pai explicava-me os pássaros, os ninhos, os costumes deles, o modo de voar” (2009, p.47).

O pai representado no primeiro livro do autor é “uma figura de estabilidade para o filho” (2008, v.2, p.449), por exemplo, a personagem sente-se segura por trabalhar no mesmo ambiente onde seu pai trabalhou e, principalmente, orgulha-se do pai: “(...) o psiquiatra apercebeu-se de súbito da admiração que as proezas bélicas do progenitor haviam disseminado (...)” (2009, p.10). Entretanto, na maioria dos romances, a relação pai e filho é um fracasso:

(...) a paternidade é, frequentente, um estado passivo e alheado, que pode evoluir para um estado de perda, quer para o pai quer para o filho: ser pai significa «perder» o filho, que o é como que por acidente. Deste modo, ser filho ou filha raramente significa uma aproximação positiva (mesmo que fosse evitada de conflito latente) em relação ao progenitor (2008, v.2, p.449).

A rejeição é um sentimento constante nos romances de António Lobo Antunes – a rejeição vivida na infância é a causa de muitos traumas na vida adulta. Muitas vezes, está nela a “origem do sofrimento das personagens” (2008, v.2, p.497). A solidão também “está presente em toda a obra de António Lobo Antunes e, de mais concreto, um estado de abandono” (2008, v.2, p.529). Por sentirem-se rejeitadas na infância e igualmente no momento presente, muitas personagens inventam uma infância já que precisam de algo que faça algum sentido, como ocorre em *A ordem natural das coisas*: “a inventar para si mesmo a família que nunca tivera numa zona da cidade que jamais existiu. E assim ontem à noite, por exemplo, ao falar-te das minhas tias, veio-me à ideia a sensação ingrata de te mentir, ao criar enredos sem nexos a partir do vazio de parentes e de vozes da minha vida pretérita” (1993, p.40).

Entende-se que os acontecimentos traumáticos, constantemente repetidos na narração, geram uma sensação de eterno presente. Em maior ou menor grau, os traumas expostos acima, estão sempre no universo antuniano. Isto posto, agora me deterei na análise dos romances de Lobo Antunes, considerando sempre a representação da infância e percebendo em que situações o trauma se origina.

Nos três primeiros romances do primeiro ciclo: *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno* encontramos um adulto solitário e completamente desajustado que tenta entender-se buscando na infância os motivos da sua frustração e de seu fracasso no presente. *Memória de elefante* (1979), narrativa que retrata a vida de um médico psiquiatra após o retorno da guerra colonial em Angola e se constitui no limite entre a ficção e a autobiografia¹⁷, inicia com a lembrança da personagem psiquiatra de quando ia com o seu pai ao mesmo hospital onde trabalhava: “O Hospital em que trabalhava era o mesmo a que muitas vezes na infância acompanhara o pai: antigo convento de relógio de junta de freguesia (...)” (ANTUNES, 2009, p.9).

¹⁷ Neste trabalho não pretendo discutir as questões concernentes à autobiografia do autor. Apesar das marcas de inscrição pessoal, presentes nos três primeiros romances e até em *Sóbolos rios que vão*, prefiro considerá-las como artifícios da escrita que demanda sempre uma leitura vacilante que coloca em questionamento se tal identificação extratextual pode conferir ao texto um halo de verdade. Essa estratégia narrativa mostra que a relação entre a realidade e a ficção é bastante complexa, já que o biográfico e o fictício se intercambiam. Pode-se considerar também, como afirma Tereza Coelho, que “todos os romances de António Lobo Antunes são biográficos, no sentido em que o texto desses livros é uma variedade de memórias, reais, imaginárias, desnaturadas: memórias de acontecimentos, pessoas, experiências, frases, casas, locais, sensações (...)” (2004, p.15).

Com a vida completamente desajustada (separado da mulher e longe das duas filhas), o psiquiatra tenta encontrar o momento em que tudo começou a desandar: “Quando é que me fodi?” (2009, p.21). Para encontrar tal resposta, mergulha “o braço na gaveta da infância (...)” (2009, p.21) e encontra “ele miúdo acocorado no bacio diante do espelho do guarda-fato em que as mangas dos casacos pendurados de perfil com as pinturas egípcias proliferavam na abundância de lianas moles dos príncipes de gales do seu pai (...)” (2009, p.21). As personagens antunianas, em seu processo de busca individual, irão constantemente mergulhar o “braço na gaveta da infância” na tentativa de encontrar algum sentido para o presente angustiante.

O psiquiatra recupera a sua imagem de “adolescente tímido, de dedos manchados de tinta, encostado a uma esquina propícia a fim de assistir à passagem indiferente e risonha das raparigas do liceu (...)” (2009, pp.21-22). Lembra que quando criança ocupava

o papel de quase figurante que lhe distribuíam, sentado no chão da sala às voltas com os jogos de cubos que se consentem como divertimento dos vassallos, ansiando pela gripe providencial que desviasse do jornal para si a atenção cósmica daqueles titãs, transformada de súbito num desvelo de termómetros e de injeções (2009, p.22).

Recorda-se do pai com cheiro de brilhantina e de tabaco. Misturam-se diversos eventos da sua infância e adolescência – desde o momento que fora arrancado do útero materno, as mortes de primas idosas e até sua estreia sexual. O médico, ao tentar recobrar os eventos do passado, nessa descida aos percalços da memória, está a “tocar no fundo” (2009, p.21), mais especificamente, “oito mil metros de profundidade oceânica da tristeza (...)” (2009, p.25), como ele próprio aponta.

A problemática relação com a mãe é também recuperada:

Minha velha, pensou ele, minha velha-velha nunca soubemos entender-nos bem um com o outro: logo à nascença quase te matei de eclampsia, tirado a ferro de ti, e segundo a tua perspectiva tenho caminhado pelos anos de trambolhão em trambolhão a caminho de uma qualquer mas certa desgraça derradeira. O meu filho mais velho é maluco, anunciava as visitas para desculpar as (para ti) bizarras do meu comportamento, as minhas inexplicáveis melancolias, os versos que às ocultas segregava, casulos de sonetos para uma angústia informe (2009, p.58).

Mesmo tentando encontrar no passado os motivos que ocasionaram a sua frustração no presente, o psiquiatra lembra de alguns momentos com certa nostalgia, especialmente quando recupera um lugar mítico da infância: “O médico

sentia uma imensa ternura pela Benfica da sua infância transformada em Póvoa de Santo Adrião por via da cupidez dos construtores (...)” (2009, p.133). Benfica, onde o autor nasceu, ocupa em seu imaginário um lugar especial: “Tive a sorte de ter uma infância muito boa, passada em Benfica que, na altura, era um microcosmos, das várias classes sociais, tudo aquilo misturado, larguinhos, pracinhas.”¹⁸

Os cus de Judas (1979) também inicia com uma referência direta à infância do protagonista: “Do que eu mais gostava no Jardim Zoológico era do ringue de patinagem sob as árvores e do professor preto (...)” (2003, p.9). O narrador-protagonista lembra-se do lugar onde os pais moravam: “Os meus pais moravam não muito longe, perto de uma agência de caixões, mãos de cera e bustos de padre Cruz (...)” (2003, p.11). E de quando ouvia em certas madrugadas a cama da mãe a gemer “a cama da minha mãe gemia em certas madrugadas o lumbago do elefante desdentado que tocava a sineta contra um molho de couves, num comércio centenariamente inalterável à inflação, comandada pela asma do meu pai (...)” (2003, p.11). O narrador parece rememorar o passado como se ainda estivesse revivendo-o – utilizando uma linguagem repleta de metáforas infantis – como podemos perceber no seguinte trecho:

(...) As tias instalavam-se a custo no rebordo de poltronas gigantescas decoradas por filigranas de crochê, serviam o chá em bules trabalhados como custódias manuelina, e completavam a jaculatória designando com a colher do açúcar fotografias de generais furibundos, falecidos antes do meu nascimento (...) (2003 pp.14-15).

No primeiro momento, parece que o narrador-protagonista recupera infância de forma idealizada, mas há pequenos momentos na narrativa que mostram que essa infância não foi tão perfeita. Isso acontece, especialmente, quando o narrador recupera a sentença: “- Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem” (2003, p.15) – profecia que foi diversas vezes “transmitida ao longo da infância e da adolescência por dentaduras postiças de indiscutível autoridade (...)” (2003, p.15). Uma infância castrada e repleta de proibições igualmente vivida por muitos rapazes portugueses:

Nasci e cresci num acanhado universo de crochê, de crochê de tia-avó e crochê de manuelino, filigranaram-me a cabeça na infância, habituaram-me à pequenez do *bibelot*, proibiram-me o canto nono de *Os Lusíadas* e ensinaram-me desde sempre a acenar com o lenço em lugar de partir.

¹⁸ Afirmou em uma palestra na Jornada literária de Parati em 2009. Essa entrevista foi transposta para texto. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/cronicas/1697942>. Acesso em 24/02/2014.

Policieram-me o espírito, em suma, e reduziram-me a geografia aos problemas dos fusos, a cálculos horários de amanuense cuja caravela de aportar às Índias se metamorfoseou numa mesa fórmica com esponja em cima para molhar os selos e a língua (2003, p.37; grifo do autor).

Inadaptado e solitário, a personagem confessa pertencer “a outro sítio” (2003, p.35), mesmo não sabendo muito bem a qual sítio pertence. Tenta recuperá-lo retornando ao “Jardim Zoológico de dantes e o professor preto a deslizar para trás no rинque de patinagem sob as árvores (...)” (2003, p.35). Narra para sua interlocutora que durante um natal em Chiúme, quando estava na guerra, rememorou com saudosismo uma comemoração na casa da avó: “(...) as criadas antigas da minha infância serviam as chávenas da sopa, dentro em breve a avó mandaria um neto chamar o pessoal para lhes distribuir embrulhos (...)” (2003, p.140). O que mostra que mesmo a infância não tendo sido tão perfeita ainda saudosamente sobrevive o desejo de recuperá-la.

O adulto olha para o passado para tentar descobrir em que momento ele deixou escapar a sua inocência (2003, p.195). De certa forma, essa inocência foi “corrompida” na própria infância através dos gestos de sua mãe sempre indiferente e “a pensar noutra coisa” (2003, p.214), do pai que estava sempre “a erguer da poltrona pupilas que me atravessavam sem me ver” e os manos sempre “embrulhados nos seus esquisitos novos interiores sem possível desmancho” (2003, p.225).

Ter esses momentos com o passado não é tarefa fácil, já que o passado vinha-lhe “à memória como um almoço por digerir nos chega em refluxos azedos à garganta (...)” (2003, p.140). Sente-se um estranho quando volta para casa dos pais depois de adulto e tal sentimento será vivido por diversos personagens em outros romances. A casa surge como um lugar ao mesmo tempo próximo e distante.

Quando regressávamos de visita para jantar era como se a casa fosse simultaneamente familiar e estrangeira: reconhecíamos os cheiros, as cómodas, os rostos, mas em vez de nós encontrávamos os nossos retratos de infância espalhados pelas mesas, abertos em sorrisos de uma inocência inquietante, e afigurava-se-me que a minha fotografia de menino havia devorado o adulto que sou (...) (2003, p.143).

O narrador-protagonista de *Conhecimento do inferno* tem a mesma sensação: “(...) porque até a casa se havia alterado embora a disposição dos móveis fosse a mesma, os cheiros permanecessem idênticos, os estalos da madeira mantivessem o rangido de outrora, gemendo no silêncio da noite o seu protesto (...)” (2006, p.242).

Conhecimento do inferno, publicado em 1980, encerra o primeiro ciclo. Nesse romance, como acontece nos dois anteriores, tem-se uma relação muito direta com a vida de António Lobo Antunes, especialmente quando atuava como médico psiquiatra no hospital Miguel Bombarda. O romance aborda as divagações em torno da guerra colonial, o divórcio da primeira esposa, as duas filhas e o trabalho de psiquiatra, ademais há pequenas referências à infância da personagem. Toda ação transcorre durante um dia de viagem do narrador-protagonista para o sul de Portugal. Nessa viagem, onde as pontas do passado unem-se ao presente na tentativa de um possível encontro consigo, não há como ignorar os momentos vividos na infância. Ela está presente nas lembranças da personagem quando ainda estava em Luanda:

(...) o mar gordo de Luanda da cor do óleo das traineiras e do riso livre dos negros, pensava - Estou na quinta do meu avô perto dos bancos de azulejo e dos galinheiros em repouso, se eu fechar os olhos penas brancas, soltas, descer-me-ão no interior do crânio numa leveza de neve (...) (2006, p.12).

A decisão de ser psiquiatra surgiu de um desejo infantil em “entender melhor (pensava) a esquisita forma de viver dos adultos, cuja insegurança pressentia por vezes atrás dos cigarros e dos seus bigodes, inclinados para a sopa do jantar numa série pontifícia (...)” (2006, p.13). Sente saudade de certos momentos de outrora, especialmente de todos os mares conhecidos na sua infância:

tenho saudades do mar, pensou, não deste mar mas de todos os mares que conheci antes deste pequeno, inofensivo, domenicado mar de cartolina, éramos criança, estávamos deitados nos lençóis húmidos do anexo da pensão, por cima da farmácia, a voz de touro do mar chamava-nos, vínhamos à janela estremunhados e montavam sob o luar (...) (2006, p. 26).

O psiquiatra, no mesmo hospital onde seu pai já trabalhou, muitas vezes é atropelado pelas lembranças da infância: “- Aqui o menino é o filho do senhor professor. Conheço-o deste tamanho. - Desde que o paizinho foi embora o hospital não é a mesma coisa (...)” (2006, p.31). Mais uma vez surge a imagem de um pai ausente: “(...) Podia fumar à vontade nas bancadas já que o meu pai nunca ia ao futebol: ficava em casa a ouvir a telefonia, sentado no sofá, roendo o cachimbo de impaciência e nervosismo” (2006, p.47). Há um trecho no livro em que as lembranças se tornam mais nítidas e a infância aparece como um tempo feliz. O trecho é bem longo e começa com a personagem constatando que não se lembra de

tudo da sua infância: “Em pequeno com os meus pais era pequeno demais para lembrar-me (...)”. (2006, pp.124-25). A narração avança sendo possível recordar com mais clareza de alguns eventos:

(...) sentava-me nos degraus de pedra do quintal, junto à janela para a rua, e apetecia-me chorar. Sem motivo: chorar. Tinha seis, sete, oito anos, não sei bem. (...) Mesmo hoje me acontece essa comichão na garganta, essa aflição, o corpo de repente tenso, duro, grávido de uma angústia inexplicável (2006, p.126).

Apesar de tudo isso, confessa o narrador:

(você nunca entenderá isto) acho que em certo sentido era feliz: não ia morrer, a minha família gostava de mim, assistia ao caseiro a compor as plantas com os grossos dedos inexplicavelmente delicados, compor uma planta como uma estátua viva, de carne. Pétalas, sépalas, estames, troncos direitos, frágeis, de mulher. Quando o avô morreu o Pedro chegou a casa a correr: tinha já quase voz de homem nessa altura e os olhos dele pareciam dois pingos de verniz. Estão a comprar o caixão para um de nós. De facto, apesar do receio do escuro, da minha solidão selvagem e a falta de massa, era feliz: como diria o Pop Kramer vivíamos sob o olhar de Deus (2006, p.126).

Nos três romances acima retratados, percebe-se uma infância cheia de regras e proibições que se traduz em um adolescente tímido e um adulto angustiado. Há sempre uma relação problemática com o pai enquanto a mãe se mantém mais indiferente. Parte das lembranças são evocadas através de uma memória olfativa: o pai com cheiro a brilhantina, o cheiro da casa que apesar do tempo permanece igual, etc. Verifica-se que mesmo com todas as restrições há a recordação de pequenos momentos felizes que dão força para a personagem enfrentar o presente. São lugares que funcionam como pequenos pontos de luz: pode ser a nostálgica Benfica, o hospital onde o pai trabalhava e agora a personagem trabalha ou o jardim zoológico.

Nos romances do segundo ciclo temático “ciclo das epopeias”, onde “(...) o país é a personagem principal” (ANTUNES apud SILVA, 2008, p.214), não significa que a infância não apareça mesmo que em um grau menor. Dos quatro romances que compõem esse ciclo, *Explicação dos pássaros* e *Auto dos danados* são os que mais recuperam as memórias individuais das personagens. O primeiro, publicado em 1981, traz a personagem Rui S. que, após visitar a mãe que está a morrer de câncer em uma clínica, sai em viagem (de Lisboa até Aveiro) com sua segunda mulher. Os traumas encontrados nos três primeiros romances se repetem na vida de Rui que, diferente dos romances anteriores, tem nome.

Rui é um professor universitário em crise, desprezado pelo pai, abandonado pela primeira mulher que ficou com os seus dois filhos. Nessa viagem, Rui caminha para o seu próprio fim, pois planeja e comete um suicídio. É através da memória que Rui tenta recuperar a sua história e dessa forma o passado e o presente se entrecruzam na narração. Ecoando ao lado do discurso da personagem Rui, encontram-se outras vozes que buscam restituir a imagem da personagem.

O seu suicídio é o reflexo de uma vida repleta de perdas (da família, do casamento, do trabalho, etc.). Da sua infância surge a figura do pai sempre ausente:

- Quietos – ordenou o pai -, estou a ler o jornal.
A careca severa, a cara fechada, o odor de água de colônia e de tabaco americano da roupa: e depois, de tempos a tempos, as viagens de negócios que demorei anos a entender o motivo, a mãe trancada no quarto, estendida na cama (Uma enxaqueca, não é nada, vou já jantar), as visitas ao psiquiatra, a ioga, a macrobiótica, os jogos de cartas, a ginástica. E os meus olhos mudos a interrogarem-te nas costas Porque não voltas mais cedo para casa? (2009, p.12).

Quando vai visitar a mãe na clínica, relembra vários momentos da sua infância: “Quando eu era pequeno adoecia de gripe trazias-me a velha telefonia Philips do pai para o quarto, e eu ficava a escutar os programas de discos perdidos no topor morno da febre” (2009, p.9). A infância vai lhe escorregando “(...) lenta, ao longo da boca, como a água num desnível de tábuas” (2009, p.14). Lembra-se do pai que “saía de casa com a mala cheia de rótulos de hotéis estrangeiros (...)” (2009, p.14) e a mãe que ficava sozinha, “minúscula a um canto da cama enorme, a ler grossos livros incompreensíveis, romances, histórias de guerra, um homem e uma mulher a beijarem-se sem vergonha na capa” (2009, p.14). O pai “voltava três, quatro dias depois, queimado de sol, com um resto de luz estranha nas pupilas alheadas” (2009, p.14).

A figura do pai sempre culpado, preocupado, distraído e “(...) a amante de que conhecia apenas a voz rouca e densa (...)” (2009, p.15). Almoçava com o pai uma vez por mês e nesses encontros, onde comiam “silenciosamente num incómodo que se apalpava, que crescia” (2009, p.15), vinha-lhe a “ideia dias longínquos de infância na quinta (a sombra móvel das árvores no chão, o odor seco das folhas e da terra) quando o pai era homem novo, magro, alegre, cujas gargalhadas se espalhavam no sossego da tarde (...)” (2009, p.15).

O pai que não aceitava a sua profissão: “Tinha de mentir-te, tinha sempre de mentir-te, não suportavas que eu fosse diferente de ti, que arranhasse versos, que

preferisse ser professor num péssimo liceu dos subúrbios, a uma miséria por mês (...)" (2009, p.16). Quando visita a mãe, Rui S. conclui que o desentendimento com os seus familiares é porque

nunca tivemos tempo, não é, uns para os outros, e agora é tarde, estupidamente tarde, ficamos assim a olhar-nos, ausentes, estrangeiros, cheios de mãos de supérfluas sem bolsas para ancorar, à procura, na cabeça vazia, das palavras de ternura que não soubemos aprender, dos gestos de amor que nos envergonhamos, da intimidade que nos apavora (2009, pp.17-18).

Nessas relações resta o "(...) medo uns dos outros, medo do que sentimos uns pelos outros, medo de dizer Gosto de ti". (2009, p.17). Uma lembrança da infância acompanhará a personagem culminando no seu fim trágico. Quando ainda era pequeno, gostava de pedir ao pai que lhe explicasse "(...) os pássaros, os ninhos, os costumes deles, o modo de voar (...)" (2009, p.47). Entrecruzando-se com a narração de Rui, encontram-se os discursos de outros personagens entrevistados após o suicídio. O pai é questionado sobre os pássaros e afirma: "(...) Os pássaros, respondeu o pai num murmúrio com uma expressão intrigada, o que é isso dos pássaros (...)" (2009, p.133). Para o pai, Rui "era uma pessoa estranha com interesses esquisitos, com manias absurdas (...)" (2009, p.133).

Todos esses acontecimentos produzem-lhe uma angústia e uma constante inquietação. Rui confessa que nunca conseguiu se sentir feliz: "(...) conseguirei alguma vez ser feliz com esta inquietação de sempre nas tripas, esta espécie de colite da alma, esse desassossego de entranhas (...)" (2009, p.23). Sente-se "(...) sem lugar em parte alguma, escorraçado dentro e fora (...)" (2009, p.90). Mesmo não se sentindo bem entre seus familiares, percebe que "quer queira quer não" continuava "ligado a estes reposteiros, a estes móveis, a esta gente que não percebe que alguma coisa mudou sem remédio (...)" (2009, pp.122-23).

Em *Fado alexandrino* (1983), as personagens, vítimas de uma trajetória pessoal marcada pelo fracasso, não procuram na infância a causa de suas frustrações pessoais. O romance evidencia um período de dez anos – de 1972 a 1982 – em Portugal. A história centra-se na perspectiva da guerra colonial rememorada por um grupo de ex-militares que combateram em Moçambique. Eles reencontram-se em um jantar de confraternização após dez anos do retorno a Portugal. No romance estão entrelaçados os acontecimentos do antes, durante e depois da Revolução dos Cravos. As personagens, após retornar de Moçambique,

sentem-se inadaptadas ao meio familiar e público. Lisboa já não é mais a cidade de outrora, agora repleta de mazelas. O soldado Abílio logo que voltou de África não reconhece a sua cidade: “(...) pensou ele desiludido, vinte oito meses a sonhar com a gaita da cidade e afinal Lisboa é isto (...)” (1987, p.14). Os tempos se entrelaçam assim como as imagens de Lisboa confundem-se com as recordações de Lourenço Marques. Nesse romance, a grande questão é a relação desses ex-combatentes com as suas lembranças da guerra de Moçambique e com a pátria após o regresso traumático. As memórias individuais, principalmente, giram em torno das lembranças dos combatentes na guerra e em Lisboa já adultos.

Mas, as pequenas recordações da infância também não esboçam uma época de felicidade. Um dos ex-combatentes relembra uma infância com “(...) fome, nove irmãos, uma barraca nas Galinheiras, um pai bêbedo a vomitar pedaços de frango pelos becos, uma avó na Mitra entre centenas de octogenários petrificados e imóveis (...)” (1987, p.255). Nem o retorno à infância é permitido, já que estamos diante de personagens com identidades estilhaçadas que não pertencem a lugar nenhum.

O que me faz mais impressão, meu capitão, é tudo ter mudado na minha vida sem eu dar por isso, é nada ser igual ao que era dantes, as pessoas, os sítios, a minha própria idade, exatamente o que eu necessitava que não alterasse nunca. Como se o norte fosse agora o sul e eu à rasca, sem bússola, à procura de qualquer coisa que me guie. Esta certeza, entende, de que é tarde demais e perdi o caminho para casa, ou, se der com ele, malho com os cornos numa parede, numa esquina, num beco sem saída (ANTUNES, 1987).

Não há possibilidade de encontro nem junto à família onde também as relações são frustradas. O soldado Abílio, por exemplo, quando volta para Lisboa é expulso da casa da irmã que estava tendo relações com um mulato. Abílio pensa: “Que distância agora nos separa, reflectiu ele: conversas comigo se eu fosse um estranho, sem um beijo, sem uma festa, sem uma sombra de ternura (...)” (1987, p.22).

Auto dos danados (1985) expõe a decadência de uma família portuguesa, que após a Revolução dos Cravos e temerosa pelos radicalismos revolucionários que tomaram o país, decide fugir para a Espanha. Em parte do romance, Nuno narra dez anos depois (1985) o que aconteceu naquela “segunda quarta-feira de mil novecentos e setenta e cinco” (1986, p.17) quando planeja fugir com a mulher e

acabam indo junto com o irmão mais novo de Ana para Monsaraz (Alentejo) para rever o avô de sua mulher que está a morrer.

Nuno antes da viagem vai à casa dos pais. Lá, encontra a mãe jogando cartas com um rapaz e fica evidente para o leitor que a sua mãe já teve vários amantes sendo, muitas vezes, ofertada pelo próprio marido. Nuno pensa ao olhar para mãe: “(...) Ver a maneira um pouco ridícula de esconder a idade debaixo de tantas pérolas falsas e do penteado idiota que em lugar de a rejuvenescer a apodrecia mais (...)” (1986, p.62). O pai a oferecer a própria esposa: “O comandante gosta de ti, Isabel, trata de ser um bocadinho menos arisca, ciciava o meu pai, já imaginaste a sorte que nos bate à porta?” (1986, p.68).

Nuno sente raiva ao pensar que a mãe já mostrou seu quarto de infância para o seu mais novo amante: “(...) Aposto que já mostrou a esse cabrão o meu quarto de solteiro, com a fotografia da Ana adolescente, os meus brinquedos na arca, os livros e os dicionários, com os palavrões sublinhados” (1986, p.63). Recorda-se do pai com traços femininos: “um pai insolitamente feminino, a requebrar-se como uma mulher, a soltar exclamaçõeszinhas de mulher (...)” (1986, p.70).

Confessa que em alguns momentos da sua infância foi difícil sentar à mesa com a família “(...) depois de ter visto um secretário do Estado, ou um general, ou um ricoço importante (...)” (1986, p.69) que estavam ali por causa da sua mãe: “(...) Custava-me estar ali no meio das cadeiras e das loiças, vê-los servirem-se, comerem, falarem comigo, perguntarem pelos professores (...) tudo isto se foi atenuando a pouco e pouco e acabei por não me importar (...)” (1986, p.69). Também recorda às vezes que teve que trocar de casa com a família “(...) por causa da incompreensão obtusa dos credores, das letras não pagas, do receio dos fiscais de impostos, do escândalo, do tribunal, da cadeia. Mudávamos para ganhar tempo, para enganar os oficiais de diligências” (1986, p.72).

Nesse romance, é possível perceber como as mudanças políticas em Portugal (pós-ditadura e Revolução dos Cravos) afetaram o cotidiano das famílias. Fora a família de Nuno, conhecemos também a família de Ana, sua esposa. Ana pertence a uma família que durante anos foi regida pelos mandos e desmandos de um avô ditador: “(...) insistiu Ana na lenta voz do avô, na irónica e terrível voz de mando do velho (...)” (1986, p.99). No capítulo intitulado “Segundo dia de festa”, surge a voz do avô que se encontra às vésperas da sua morte: “Porque é à chibata

que se educam os filhos. Porque foi a chibata que meu pai me educou” (1986, p.223). O avô foi abandonado pela esposa que o traiu com o próprio irmão.

Fora a postura do avô Diogo, exemplo de patriarca português, Ana tem um tio que mantém relações sexuais com todas as mulheres da família: “Aos domingos, o meu tio vinha em Vendas Novas visitar-nos. Na véspera a minha mãe se trancava a tarde inteira, na casa de banho (...)” (1986, p.278). O pai que corria atrás das empregadas: “(...) olhe que me cai a travessa, senhor engenheiro, olhe que a patroa me despede” (1986, p.279).

Tanto na família de Nuno quanto na família de Ana, as personagens encontram-se em um ambiente doente e decadente: “(...) família nojenta de cabras e bois mansos a devoraram-se mutuamente no casarão de Guadiana, a sonegarem-se as heranças, a odiarem-se, a roubarem-se, a esmagarem-se, a destruírem-se, e tudo isto debaixo da boquilha e da pálpebra cáustica do avô” (1986, p.86).

Em *As naus* (1988), assim como em *Fado alexandrino*, estamos diante da problemática dos retornados da guerra em África. Nesse romance, Lobo Antunes faz uma releitura crítica da história de Portugal, mas de forma muito irônica e inusitada, já que Pedro Álvares Cabral, Francisco Xavier, Vasco da Gama, Diogo Cão, Manuel de Sousa de Sepúlveda, D. Sebastião, um homem de nome Luís (clara referência a Luís de Camões), entre outros são personagens do romance. Esses personagens encontram-se em uma Lisboa recém saída da ditadura. Para Maria Alzira Seixo, esse romance pode ser lido como uma “reescrita livre e parcial de *Os Lusíadas*” (2002, p. 176). Mas aqui os heróis, ou melhor, anti-heróis, estão em total ruína assim como a cidade de Lisboa. Pedro Álvares Cabral, quando volta para Lisboa, considera-a “(...) a cidade mais feia sobre a terra” (2011, p.34).

No romance há deslocamentos no tempo e no espaço, mas quase sempre em relação ao passado vivido nas colônias africanas mostrando como era vida em África e agora em Lisboa. Dessa forma, temos poucas evocações à infância das personagens. Em especial, a personagem Pedro Álvares Cabral recupera alguns momentos do passado ao sonhar com as intermináveis ruas de Coruche (vila pertencente ao Distrito de Santarém), sonha também com “os limoeiros gêmeos do quintal do prior e o avô cego, de olhos lisos de estátua, sentado num banqueto à porta da taberna, ao mesmo tempo que uma manada de ambulâncias assobiava Gomes Freire fora na direcção do Hospital São José” (2011, p.10).

Em outro momento, o ambiente externo faz Pedro Álvares Cabral deslocar-se para uma lembrança da infância. A personagem está com a mulher mulata e o filho na pensão do indiano Francisco Xavier. Enquanto aguarda a decisão do dono da pensão, ele relembra mais uma vez a infância em Coruche:

e eu, branco de Coruche sem instintos nem mistério, demasiado afastado dos castanheiros da infância, a cismar no dinheiro do indiano e na forma de roubá-lo, ouvindo passos e cicios e arrastar de baús, lembrando-me do meu avô a tactear o sol das três da tarde com a bengala até que a voz do senhor Francisco Xavier proclamou, à medida que as sandálias bolorentas se avizinhavam de novo, Arranjei-lhes um quarto com mais oito famílias de Angola, reparem na vossa sorte, caneco, tudo conterrâneo, tudo solidário, tudo compincha, tudo no paleio, que é dos cinco contitos, ó sócio? (2011, p.25).

Percebe-se que, mesmo a infância não sendo excessivamente evocada nesse ciclo, há sempre a necessidade de voltar ao passado mesmo que a um passado mais recente. Como já mostrei, é nos romances *Explicação dos pássaros* e *Auto dos danados* que mais diretamente uma infância traumática é recuperada, entretanto foi importante trazer os outros romances desse ciclo para mostrar que é sempre a partir de uma experiência do passado que a personagem se constitui. Assim como as três personagens dos primeiros romances, Rui S. tinha um pai ausente e preocupado; uma mãe que, com constante dor de cabeça, se isolava do mundo. Mesmo não se considerando um adulto feliz, Rui S. recorda momentos felizes vividos na quinta e, do mesmo modo que nos romances do primeiro ciclo, da memória olfativa surge o odor de água de colônia e de tabaco do pai e das folhas na terra da quinta.

Por outro lado, Nuno, assim como a personagem dos três primeiros romances, tenta encontrar na infância os motivos que o tornaram um homem tão triste. Os traumas de Nuno estão ligados ao pai e a mãe, mas nesse romance não temos uma mãe passiva e um pai autoritário, e sim um pai com traços femininos e uma mãe que dorme com outros homens por satisfação pessoal e para o sustento da família.

No terceiro ciclo “trilogia de Benfica”, o cenário é este bairro que foi tão presente na infância de Lobo Antunes. As personagens revivem o passado e mostram que livrar-se do passado é impossível. Pode-se dizer que o romance *Tratado das paixões da alma* (1990) trata da amizade entre dois homens que compartilharam a infância. Os dois se reencontram quando um deles, na posição de

acusado por pertencer a uma rede bombista (o Homem), é interrogado pelo outro que ocupa o cargo de Juiz de Instrução. Na infância, o Juiz de Instrução era filho do caseiro – ambos moravam na casa dos avôs do Homem. Interseccionando passado e presente, a história centra-se na vida desses dois homens. Há outros personagens pertencentes à rede bombista: o Artista, o Bancário, o Soldado e a esposa Céu, a Dona da casa de repouso, o Estudante, etc.

No presente da narração, o Juiz, ao lado de um datilógrafo, interroga o Homem. Primeiramente, é o Juiz de Instrução quem recupera os momentos do passado. Ao conversar com o Secretário de Estado, a memória irrompe o plano horizontal:

A paz social a minha casa, pensou o Juiz de Instrução, esfacelou-se há quarenta anos, mais mês menos mês, quando o meu pai alcançou a porta num derradeiro tropeço, correu óxido no trinco, ergueu a aldraba rebuliçando as galinhas, uma chuva fria entrou no quarto com os abetos do cemitério e os castanheiros selvagens do atalho de Viseu, e com a chuva veio a criada do patrão, de blusa preta, colarinho de baquelite e avental de folhos (2005, p.13; grifo do autor).

A infância do Juiz de Instrução está marcada pela simplicidade (em contraposição à vida do amigo de infância): “(...) *jantarmos num ângulo do compartimento, envenenados de petróleo, entre confusos retratos à la minute e um aparelho de rádiode toalhinha de crochet no tampo*” (2005, pp.13-14; grifo do autor), a convivência e descoberta da sexualidade ao lado das irmãs, a avó que se enforcou na macieira, o pai bêbado:

A paz social da minha casa consistia nas bebedeiras de sábado à noite do meu pai, da minha tia à espera dele na rua, sumida no lenço, ameaçada por cadelos à divina e pelas órbitas de fósforo do escuro, a limpar-lhe o vomitado do queixo que se tombava num degrau, a suportar-lhe as bofetadas incertas, a ajudá-lo, içando-lhe os sovacos, a trepar as escadas, a despi-lo, com as restantes mulheres da família, do pivete de urina e vinagre nas botas, da camisa das cuecas, a deixá-lo a rressonar, de braços em cruz, após derrubar duas ou três cadeiras e jogar uma chinela contra o Santo Expedito de louça, de lamparina aos pés, que nos assistia nas doenças e nos sonhos. A paz social da minha casa era o meu pai a rressonar, bolsando cuspos, no chão onde aos feriados, de boné de pala no toutiço e calças pelos joelhos, nos fabricou a todos, assoprando em assaltos grasnados de pavão (2005, p.14; grifo do autor).

O Homem morava com os avôs, perdeu a mãe muito cedo e o pai era doente. Suas recordações da infância são sempre ao lado do filho do caseiro. Quando

criança roubava os cigarros do avô e ia fumar com o amigo. Os dois tiveram oportunidades diferentes na infância:

(...) tu a saíres finalmente o portão, com a minha pasta velha, para a paragem do eléctrico, sério, compenetrado, responsável, minúsculo, demasiado adulto para os anos que tinhas, com um viço de barba precoce a despontar no queixo e uma antiga boina do teu pai enterrada na cabeça, tu a cheirares a pão com margarina e o café de cevada, a subires para o interior da carruagem confundido com uma multidão de operários, enquanto eu faltava pontualmente às aulas sem culpabilidade nem remorso (...) (2005, p.141).

Entretanto, percebe-se uma valorização da infância e da adolescência que, apesar dos acontecimentos ruins, foi uma fase de descobertas:

E o Juiz de Instrução recordou-se do princípio da adolescência, há séculos, quando nem um nem outro tinham um único pêlo de barba e rondavam nas férias a Quinta das Pedralvas, entre a Venda Nova e Benfica, uma colina de mato com casas de madeira sumidas na erva e nos arbustos, um prédio em ruína, de varanda de colunas, no topo, e um velho a cachimbar na cadeira de baloiço (...) (2005, p.59).

No final do romance, antes da morte do Juiz de Instrução vítima de um atentado da rede bombista, ele procura “descobrir os silêncios, os cheiros e os ruídos da infância por detrás dos silêncios (...)” (2005, p.378) e assim consegue sentir-se em paz com seu passado.

A narração de *A ordem natural das coisas* (1992), a partir de uma multiplicidade de narradores, emerge das recordações de eventos dolorosos da infância. O romance está estruturado em cinco partes: livro primeiro “Doces odores, doces mortos” com sete capítulos; livro segundo “Os Argonautas” com quatro capítulos; livro terceiro “A viagem à China” com sete capítulos; livro quarto “A vida contigo” com quatro capítulos e livro quinto “A representação alucinatória do desejo” com sete capítulos.

No livro primeiro, um homem mais velho (49 anos) está deitado ao lado de uma mulher bem mais jovem que ele chama de Iolanda (18 anos). Ela dorme e ele (um funcionário público) traz à tona as lembranças da sua infância, enquanto o valium não fez efeito. Ele esperava que o remédio lhe “libertasse dos sobressaltos da memória” (1993, p.12), entretanto as lembranças ressurgem “(...) e recomeço a minha história do episódio em que a deixei, regressando, Iolanda, à casa onde vivi antes de conhecer a família da minha mãe, com seus mil corredores, os seus mil

esconsos, os seus mil esconderijos, a casa, a casa” (1993, p.13). Grande parte das suas recordações marcam um período anterior aos seus seis anos quando ainda não conhecia a família da mãe: “Na pensão onde morei, querida, antes da família da minha mãe, não existiam gatos: era húmido de mais, ventoso de mais, cinzento de mais (...)” (1993, p.16). Os cheiros da infância são recuperados: “Até aos seis anos, lolanda, não conhecia a família da minha mãe nem o odor dos castanheiros que o vento de Setembro trazia a Buraca (...)” (1993, p.11).

Em determinado momento, confessa recordar-se com nitidez das lembranças infantis, o valium, como ele mesmo diz, apenas “murchou-me os gestos e embaciou-me as idéias sem me paralisar a memória (...)” (1993, p.21). Em contrapartida, afirma também “inventar para si mesmo uma família que nunca tivera numa zona da cidade que jamais existiu” (1993, p.40), sendo capaz de construir histórias sem sentido e criar uma realidade que não lhe pertence. Dessa forma, mostrando que o limite da memória se estende à imaginação, também considerando que a personagem está entre a vigília e o sono e, principalmente, sobre efeito de um tranquilizante. A personagem vislumbra o passado “numa densidade estranha, próximo da surpresa e do sonho” (1993, p.42) e é assim que emergem as lembranças ao lado do tio e das tias, já que não sabia nada dos pais. Diante de qualquer problema, ele refugia-se na infância: “(...) Queria ver os meus pais. Palavra de honra que queria ver os meus pais pois é agora, que a vesícula me falha, que lhes sinto a falta, lolanda, aqui deitado à tua beira, sem ousar tocar-te (...)” (1993, p.81).

Na primeira parte, mais especificamente em quatro capítulos, há a narração desse funcionário público e os três capítulos restantes são narrados por um ex-Pide, um policial aposentado que se dirige ao “amigo escritor”. O ex-Pide é atormentado por um trauma de infância – o medo do escuro: “(...) qualquer tarefa, amigo, que me salvasse das trevas e dos seus mistérios, que desde a infância me constroem e me sufocam. Por conseguinte, com o correr dos anos, fui aprendendo a dormir durante o dia (...)” (1993, p.53).

O livro terceiro “A viagem à China” é narrado pelos parentes do funcionário público, aquele homem sem nome da primeira parte do romance. A narração é intercalada pelos irmãos Jorge Valadas, militar que foi preso e se suicidou em Tavira, e Fernando que quando criança presenciou a traição da mãe. Fernando

considerado pelo pai um inútil e estúpido, não consegue esquecer os momentos traumáticos da infância: “(...) e me sinto sozinho sozinho neste quarto andar da Rua Ivens, oprimido pelo peso da infância e pela angina no peito” (1993, p.177). Sente-se perseguido pelas vozes do passado: “quando as vozes do passado, as vozes das minhas irmãs, as vozes das criadas, me rodeiam da sua crepitação enternecida, do seu vapor de palavras que não há (...)” (1993, p.177). Presenciou muitas vezes os encontros da mãe e do amante: “como anos antes escutei as conversas da minha mãe e do que a visitava nas tardes em que o meu pai ficava no quartel, cochichando, muito juntos, na sala, e espreitei pela cortina e vi-os beijarem-se, vi a minha mãe inclinada para o ruivo a beijá-lo” (1993, p.185). Recorda-se que os pais não conversavam desde que o pai descobriu a traição:

e o que é certo é que até morrer o meu pai nunca mais dirigiu uma palavra à minha mãe, e não só não lhe dirigiu uma palavra como não a olhava, procedendo como se nem ela nem a minha irmã Julieta existissem, e dormia ou fingia dormir no divã do escritório e digo fingia, Conceição, porque ao chegar da pastelaria ou do cinema, o topava acordado, mirando o papel de parede com um livro nos joelhos (1993, p.182).

Jorge Valadas começa a narração primeiramente lembrando-se dos momentos vividos na prisão: “mudaram-me para uma cela no piso inferior da cadeia onde eu procurava adivinhar as horas, segundo a tonalidade do céu, escarlata, azul, pálido, branco, completamente negro” (1993, p.161). Mas, as lembranças da infância insistem em aparecer:

e eu Bateste sim, tenho uma nódoa no pescoço, não vou à escola porque me rebentaste as veias, internam-me no hospital e a minha mãe põe-te na rua, Amália,
o céu azul na janela, não era escarlata, não era pálido, não era preto, o morro de Monsanto verde, as paredes creme, os passos do meu pai galgavam a três e três as escadas (...) (1993, p.163).

O livro quarto “A vida contigo” é narrado por Iolanda e pelo seu namoradinho, o estudante Alfredo. Iolanda viveu a infância em Lourenço Marques mas depois foi para Lisboa e sente que parte do seu sofrimento se deve ao fato de ter saído de África: “Há momento em que penso que se o meu pai não me trouxesse para Lisboa seria feliz, e por ser feliz quero dizer não me achar tão sozinha com a minha doença como aqui (...)” (1993, p.230). Quando se sente triste, ela recupera os momentos vividos na infância: “(...) Talvez não devêssemos ter saído de Lourenço Marques: a

minha mãe vivia com o meu pai numa ilha com macacos e coqueiros na praia, de modo que se estou aborrecida imagino os macacos sentados na areia, a fitarem o mar (...)” (1993, p.226). A sua mãe era diabética e lolanda sofre por carregar esse estigma “(...) sem a vergonha da doença que me isola dos outros (...) (1993, p.251). A mãe não foi para Portugal. Já Alfredo define a mãe como “a pessoa mais triste do mundo” (1993, p.242) – uma mulher doente e que não tem amigas.

O livro quinto “A representação alucinatória do desejo” é narrado por Julieta e por uma senhora idosa que foi vizinha da família de Julieta. As lembranças de Julieta principiam antes da morte da mãe: “(...) foi a primeira vez, antes da sua morte, que me senti órfã, de modo que no dia em que faleceu de facto eu não tinha pai e em lugar de me sentir triste subi ao sótão, abri a janela para o Monanto e pus-me a observar as árvores (...)” (1993, pp.274-5). Sofreu muito por ser filha bastarda, ficava sempre isolada e apanhava muito: “O meu pai veio bater-me com um cinto e foi-se embora (...)” (1993, p.177). Recordar-se do pai a bater na mãe:

Amiúda vê-se logo que não é minha filha, não insistas, berrou o meu pai no escritório, eu devia ter dado cabo dela e de ti, e soluços, e bofetadas, e mais gritos, e o meu irmão Jorge O pai tem destas coisas, já lhe conheces as manias (...) a nossa mãe trouxe-me o almoço com um inchaço na testa e a bochecha ferida (...) (1993, p.297).

Em *A ordem natural das coisas*, António Lobo Antunes utiliza um procedimento narrativo que se tornará recorrente nos próximos romances. Julieta, incumbida de terminar a história, sente-se personagem de um livro:

e comigo morrerão as personagens deste livro a que se chamará romance, que na minha cabeça povoada de um pavor de que não falo tenho escrito e que, segundo a ordem natural das coisas, alguém, um ano qualquer, repetirá por mim do mesmo modo que Benfica se há-de repetir nestas ruas e prédios sem destino, e eu, sem rugas nem cabelos grisalhos, pegarei na mangueira e regarei, à tarde, o meu jardim (...) (1993, p.306).

Mesmo sabendo que não é fácil recuperar momentos de dor através da reelaboração pela escrita, torna-se necessário para uma possível compreensão de si e do Outro, como reflete Julieta:

como se o que dizia possuísse arestas e o ferisse, como se extraísse cada sílaba num rastro de sangue, e eu, descobrindo de súbito a razão do meu passado e da minha existência inteira, os anos no sótão, a amargura do meu pai, a ansiedade dos meus irmãos, a desistência de ser feliz da nossa mãe (1993, p.317).

Em *A morte de Carlos Gardel* (1994), cuja história centra-se em Benfica, assistimos à desagregação de uma família e os efeitos que essa ruína provocou na vida das personagens. O romance é constituído por cinco partes intituladas segundo alguns nomes de tangos de Carlos Gardel: “por una cabeza”, “milonga sentimental”, “lejana tierra mia”, “el dia que me quieras” e “melodia de arrabal”. Cada parte está dividida em cinco capítulos organizada sempre da mesma forma: capítulos que trazem o nome das personagens principais (Nuno, Álvaro, Raquel, Graça e Cláudia) e outros capítulos sem título com todo o texto em itálico, sempre narrado por personagens secundárias: Joaquim (o avô de Álvaro), Ricardo (novo namorado de Cláudia), etc. Graça é irmã de Álvaro, Raquel é madrasta de Nuno e Cristina é namorada de Graça.

Grande parte da narrativa centra-se a partir da perspectiva das outras personagens sobre a morte de Nuno, filho de Álvaro e Cláudia, que, pelo excessivo uso de drogas, morre prematuramente. Álvaro e Cláudia tentam encontrar uma forma de lidar com a morte de Nuno, muitas vezes culpando-se pelo acontecido, ao mesmo tempo em que recuperam uma infância traumática. A referência a Carlos Gardel não tem relação com a morte do cantor, mas deve-se ao fato de Álvaro, ex-marido de Cláudia, ouvir os discos do tango.

Álvaro não consegue estabelecer uma relação de afeto com o filho Nuno, mas a relação de Álvaro com seu pai também foi problemática, pois ele foi abandonado pelos pais e foi criado pelo avô – uma figura que, deixado pela mulher, não nutria amor por ninguém, importando-se apenas com o seu baralho de cartas: “(...) sem mencionar esta criança que não sei quem é, que prefiro ignorar ou pretender que ignoro quem seja, a cirandar pelos quartos agarrado ao avental da Alzira, o meu neto (...)” (2008, p.28). O pai que nunca se importou com ele: “e sentavas-te no banco traseiro, metias uma pastilha elástica na boca, retiravas um livro de quadrinhos do saco e começavas a ler sem conversar comigo, e eu ainda a pensar no homem que tomava o pequeno-almoço e fumava” (2008, p.62). Detesta o pai e consegue entender o porquê da mãe tê-los abandonado: “- Quando olho estes armários compreendo porque é que a minha mãe se foi embora” (2008, p.65).

Logo no início do romance, Álvaro, enquanto vai com a irmã até o hospital, desloca-se para as suas lembranças: “as folhas desenhavam manchas no passeio como na Avenida Gomes Pereira nos anos da infância (o meu avô, de bengala,

levava o cachorro a passear de tronco em tronco) (...)” (2008, p.14). Ao mesmo tempo em que recupera a meninice, relembra os momentos finais do seu casamento com Cláudia. Mas, sobretudo, é perseguido pela imagem do pai deixando-o no colo da criada, do avô com as cartas, dos momentos ao lado da irmã que também foi abandonada e de quando o cachorro do avô foi sacrificado.

Outras personagens também se recordam de situações anteriores como acontece com Cristina que relembra quando ouvia os pais na cama: “a Póvoa do Varzim, a chuva, o barulho de molas que os meus pais faziam à noite sempre que eu procurava deitar-me, a chorar, na cama deles, distinguia formas esbranquiçadas para cima e para baixo” (2008, p.78).

Parte das lembranças de Cláudia recupera os momentos ao lado do filho, quando ele ainda era criança e os períodos finais que antecederam a sua morte. Culpa-se, colocando também a responsabilidade em Álvaro, pelo acontecido com Nuno:

(...) falhamos tantos os dois, até com o Nuno falhamos, e o hospital, a enfermeira, o moribundo do tétano, quando ele nasceu e mo trouxeram pensei, surpreendida, Era isto o que me inchava as pernas e aumentava a barriga?, era isto que me dava pontapés no ventre?, e não sentia apego nem amor, sentia espanto, e a enfermeira (2008, p.195).

Ela, para livrar-se do passado e da culpa, primeiramente tenta esquecer-se dos lugares anteriormente vividos: “e quando troquei Benfica por Algés não trouxe bugigangas, nem lençóis, nem livros, para não trazer uma época defunta atrás de mim, olhava o rio pela janela e pensava Nunca morei na Travessa dos Arneiros, nunca morei em Benfica (...)” (2008, p.169). Viaja para Alemanha sem intenção de voltar.

A voz de Nuno também está no romance. Ele relembra os momentos vividos ao lado da mãe e de quando ia passar alguns dias com o pai. Percebe que a mãe modifica o comportamento assim que encontra um novo namorado: “O homem principiou a dormir lá em casa pouco depois de o meu pai ir embora, e a minha mãe, que começara a pintar-se e a pôr perfume, deixou de se trancar no quarto, agarrado ao telefone, e de me dizer em voz baixa, furiosa, a tapar com o bocal com a mão” (2008, p.203). A mãe transforma-se e ele vai perdendo espaço em casa:

(...) proibiu-me de ligar a televisão para assistir aos desenhos animados, mandou-me lavar os dentes e pentear o cabelo, e como a casa tinha deixado de se parecer com a minha casa e a minha mãe tinha deixado de se parecer com a minha mãe pensei que também ia pegar numa mala e ir-

se embora e desatei a chorar. Lembrei-me do meu pai na escada, de beijo a tremer, a despedir-se de mim (2008, p.203).

Em relação ao pai também sentiu uma mudança quando ele casou-se com Raquel. Nuno sempre preferiu à mãe: “(...) era eu a pensar Não quero estar com o meu pai amanhã, não quero comer pizzas no centro comercial, não quero ir ao cinema, não quero passar o sábado e domingo a mastigar pipocas com o rugby na televisão (...)” (2008, p.264).

O leitor tem a perspectiva de Nuno internado no hospital, percebendo tudo o que acontece ao seu redor: “e a dificuldade de respirar, o sofrimento, a doença, as mangueiras rotativas, os canteiros da cerca do hospital e as árvores do estádio desvaneciam-se por debaixo de mim, colocaram-me um biombo em redor da cama, mudaram-me para uma maca que rolava e principiaram a empurrar-me não sabia para onde (...)” (2008, p.271).

Raquel, a outra mulher de Álvaro, também engravida, mas seu casamento acaba. Nuno morreu há mais de um ano e Raquel não entende aceitar que Álvaro ainda esteja traumatizado: “afectado pela morte do filho que o troçava, que o desprezava, que o mandava calar, que não gostava dele, e o Álvaro, com expressão de pedinte” (2008, p.306). Enfim, Álvaro não consegue estabelecer vínculo por muito tempo com ninguém. Abandona a primeira mulher e o filho, assim como abandona a segunda mulher também grávida. Não consegue sentir-se feliz em nenhuma das relações.

Nesses três romances, a narrativa não se centra em apenas um único personagem como acontece na maioria dos anteriores. A partir desse ciclo até o quinto ciclo temático¹⁹, cada vez mais há, não só a multiplicidade de tempos que se alternam, mas várias vozes narrativas apresentando fatos que se contrapõem e diferentes memórias. Em *Tratado das paixões da alma*, em *A ordem natural das coisas* e em *A morte de Carlos Gardel* a narração emerge da atividade mnemônica constituída de eventos dolorosos. Por exemplo, o Homem e o Juiz de Instrução, apesar da disparidade entre as realidades, viveram momentos difíceis na infância, entretanto ainda há uma valorização da infância. Há os cheiros da infância que

¹⁹ No sexto ciclo temático, com exceção do romance **Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?**, as narrativas **O arquipélago da insônia**, **Sôbolos rios que vão**, **Comissão das lágrimas** e **Não é meia noite quem quer** centram-se em uma única voz narrativa que, em alguns momentos, abre espaço (ou é perseguida) por outras vozes.

perseguem o homem de 49 anos do romance *A ordem natural das coisas*. Como acontece em vários romances, esse mesmo homem quando se sente doente deseja rever os pais. Em *Tratado das paixões da alma*, Álvaro repete com o filho aquilo que sofreu na infância. Ele, que foi abandonado pelos pais e criado pelo avô, abandona a primeira mulher e o filho e depois a segunda mulher grávida. Álvaro é um homem infeliz que não consegue estabelecer nenhuma relação de afeto.

Por fim, em *A ordem natural das coisas*, uma das personagens diz “inventar para si mesmo uma família que nunca tivera (...)” (1993, p.40), a invenção e a memória estão misturadas. A memória a serviço da imaginação e vice-versa. Paradoxo que será cada vez mais recorrente na escrita de Lobo Antunes, especialmente nos livros do último ciclo temático.

Em *O manual dos inquisidores*, *O esplendor de Portugal*, *Exortação aos crocodilos* e *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, percebemos que nos discursos das personagens estão representados todos aqueles que presenciaram a guerra civil nas colônias portuguesas, também os africanos que vivem em Portugal e os portugueses que partiram para África e depois retornaram. Por isso, esses quatro romances enquadram-se no quarto ciclo temático sobre o poder em Portugal.

O romance *O manual dos inquisidores* (1996) está estruturado em cinco partes: primeiro relato (Qualquer palhaço que voe como um pássaro desconhecido), segundo relato (A malícia dos objetos inanimados), terceiro relato (Da existência dos anjos), quarto relato (Os dois sapatos descalços no êxtase) e quinto relato (Pássaros quase mortais da alma). Cada parte inclui três relatos e três comentários. No primeiro relato, temos a narração de João, filho de Francisco e Isabel. No entanto, a voz de João só aparecerá na primeira parte, mas, a partir da narração das outras personagens, conseguiremos entender melhor a sua personalidade frustrada e a sua falta de coragem.

O romance começa com a personagem entrando no tribunal para acertar o divórcio com Sofia. Entretanto, João, completamente indiferente ao tribunal, desloca-se para os momentos da infância, especialmente a quinta em Palmela:

E ao entrar no tribunal em Lisboa era na quinta que eu pensava. Não na quinta de agora com as estátuas do jardim quebradas, a piscina vazia, o capim que devorava os canis e destroçara os canteiros, a grande casa destelhada onde chovia no piano com o retrato autografado da rainha, na mesa de xadrez a que faltavam peças (...) (1998, p.9).

A antiga quinta, hoje, após a Revolução dos Cravos, está abandonada: “(...) sem vacas, sem ovelhas, sem trator, sem porcos (...)” (1998, p.21). João foi enganado pela família da mulher e acabou ficando sem nada. Seu pai, Francisco, foi um ministro muito influente na ditadura de Salazar. Após a revolução, não consegue aceitar as mudanças, acaba ficando sozinho na quinta até ser internado em uma clínica.

A imagem do pai está atrelada à relação com as mulheres, mostrando na maioria das vezes uma postura machista: “e o meu pai a mirá-la com a pálpebra adormecida com que mirava a cozinheira a filha do caseiro as ciganas as criadas (...)” (1998, p.13). João recorda-se do pai sempre a dizer: “- Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão” (1998, p.11). No presente, João tem a imagem do pai velho “(...) estendido no charco da urina e de fezes do estábulo a tentar em vão gatinhar para saída” (1998, p.19) e tem medo de ficar como o pai, por isso refugia-se no passado:

o palacete do Estoril onde acompanhei o meu pai vestido como um camponês, de corrente de cobre, botas de carneira, um chapéu velho na cabeça e a cigarrilha nos dentes, o meu pai que deixou o Nash na garagem com o fardado a puxar lustro aos cromados e convocou o único táxi de Palmela (...) (1998, p.15).

Na perspectiva das outras personagens, João é um parvo e ele próprio sente-se assim. Em contraposição, agarra-se à figura do pai mostrando que, apesar de tudo, gostava dele: “(...) eu gostava de si pai, gostava de si, não fui capaz de dizer-lhe mas gostava de si (...)” (1998, p.16). Ele gostava daquele homem que recebia o professor Salazar em casa e mandava em muita gente em Lisboa, o “(...) preferia de botas de borracha no estábulo, a contrariar o veterinário sobre a gravidez das bezerras, rasgando a receita e atirando os pedacinhos de papel ao chão” (1998, p.83). Não dessa figura calada, “inútil, sem cigarrilha, sem dentadura postiça, sem lábios, sem chapéu, estendido no colchão (...)” (1998, p.39).

Não obstante, João teve uma infância com algumas dificuldades. João tinha uma série de medos (do escuro, dos lobos, dos ladrões, de cobras). O pai no seu “silêncio atrás do jornal, de cara engolida pela sombra apesar do abajur de folhos (...)” (1998, p. 83). Pai e filho foram abandonados por Isabel, que os trocou por outro homem. João pequeno presenciou toda a discussão dos pais: “(...) da mesma forma que em relação à minha mãe eu não sabia de que mãe era, lembro-me de

discussões, de sons de luta, de baús na entrada, de um carro nos ciprestes para a estrada de Lisboa, do meu pai no alto das escadas a gritar” (1998, p.48). Como quase não teve contato com a mãe, nega a sua presença: “- Nunca tive mãe” (1998, p.50).

Na narração de Paula, irmã bastarda de João, também encontramos ecos de uma infância sofrida. Ela foi criada por D. Alice a quem a personagem chamava de madrinha. Lembra que quando tinha nove ou dez anos recebeu a visita do pai, porém não conseguia sentir nada por não saber “o que a palavra pai queria dizer como não sabia o que a palavra mãe queria dizer (...)” (1998, p.173). Não tinha vontade de ter um pai, não tinha “(...) vontade de conhecê-lo por medos dos seus jornais e dos seus berros, fiquei curiosa a supor o que o meu pai faria em nossa casa, que roupa usava, que poltrona escolhia (...)” (1994, p.174). Paula recorda-se da longa espera enquanto aguardava a visita de seu pai: “a minha madrinha e eu na soleira, escarlates do sol, de bexigas no tamanho de zepelins e virilhas apertadas a segurarmos o xixi, a minha madrinha e eu de toilettes em ruína e não era o meu pai (...)” (1998, p.178). Após a revolução, ela sofre por ser filha de um ministro de Salazar: “(...) logo no dia seguinte porque a democracia é urgente e não espera, o solicitador que me lambia as botas, me tratava nas palminhas, só faltava ajoelhar se eu passava, agora de foice e martelo na lapela a entregar-me um envelope com um mês de ordenado” (1998, p.202). O pai, que outrora foi um homem tão importante, morreu no esquecimento: “(...) o meu pai morreu sem que nenhum jornal falasse nele (...)” (1998, p.229).

Da mesma forma, Isabel recupera uma infância traumática. Seu pai, após ser afastado do exército, começou a beber seguidamente: “o meu pai com um copo de uísque na mão e uma garrafa na outra, sem parar de beber, olhando para o muro do quintal sem reparar no muro (...)” (1998, p.359). Quando pequena sente-se desejada por outros homens e o pai nada fazia para lhe defender: “(...) um polícia na azinhaga saudando-me se me percebia à janela, a mandar-me beijinhos, a assobiar-me às pernas, eu a queixar-me ao meu pai” (1998, p.362). Está sozinha e sente-se bem, abandonou o marido, o filho e o amante pois nunca conseguiu entender a angústia e a ansiedade masculina: “foi para ficar sozinha que aceitei o apartamento em Lisboa, uma sala e uma marquise onde não me inquietavam, não me aborreciam, não me visitavam nem me tocavam nem me faziam perguntas (...)” (1998, p.367).

A voz de Francisco aparece na parte final do romance em três relatos. Na sua versão, percebemos um pai diferente daquele anteriormente descrito por João. Francisco recorda-se de levar o filho aos domingos para passear pela quinta, mas mesmo na infância a distância entre os dois permanece: “o meu filho com um embrulho de línguas de gato, sem se atrever a beijar-me (...)” (1998, p.327). A imagem da quinta permanece em suas lembranças: “Meu Deus como tudo é claro agora. Não estou na quinta e todavia vejo a quinta, não estou em casa e todavia vejo a casa (...)” (1998, p.345).

No final, quase a morrer, Francisco chama o filho de pateta: “(...) o pateta do meu filho que nunca teve dois dedos na testa, nunca valeu um chavo, se empandeirou de olhos fechados com a primeira espertalhona que lhe apareceu à frente (...)” (1998, p.372). Diz que João nunca teve capacidade de “governar-se sozinho nem tomar conta de si, um inútil, um pobre-diabo, um garoto com medo do escuro, dos ciganos, dos lobos, dos ladrões (...)” (1998, p.379). A personagem não consegue concluir o seu relato, o romance acaba e não sabemos ao certo se Francisco morreu e o que ele queria que fosse dito ao filho. Mas, antes do fim, confessa ter falhado.

Em *O esplendor de Portugal* (1997), António Lobo Antunes narra a história de quatro personagens de uma família de colonos portugueses em Angola. É pelo entrecruzar da voz de Carlos, Clarisse, Rui e da mãe Isilda que conhecemos o passado das personagens em paralelo às lembranças da guerra civil. O romance está estruturado em três partes com trinta capítulos cada um com uma indicação temporal.

No presente da enunciação, 24 de dezembro de 1995 em Lisboa, temos a voz de Carlos, mestiço e filho bastardo, que espera os irmãos para a ceia de Natal. Os irmãos que não se veem há quinze anos quando Carlos os expulsou. Enquanto os aguarda, Carlos recupera alguns momentos vividos em África: a moradia do chefe do posto, as ruínas do quartel naufragando no capim, etc. (2007, p.13). Especialmente, relembra uma infância cheia de desencanto. O pai sempre a beber “o meu pai que deixara de sair de casa abria as portas dos armários derrubando cálices, derrubando taças, bebia de costas para nós (...)” (2007, p.45). A imagem do pai não sai de sua cabeça: “(...) o gargalo de novo contra o copo, o que me vem à ideia é sempre o gargalo contra o copo, o gargalo contra o copo, o meu pai a beber

durante oito anos de costas para nós (...)” (2007, p.45). A mãe que tinha uma relação extraconjugal com o comandante da polícia: “mal o meu pai ia fazer análises ao fígado a Malanje trancava-se com minha mãe no escritório, não se ouvia nenhum som lá dentro (...)” (2007, p.105).

Quando criança, por ser mulato, Carlos e os irmãos comiam fora da mesa, mas não era por não haver lugar e sim para que ninguém reparasse na sua cor. Tal situação o marcou profundamente, fazendo-o desprezar a África e manter no presente uma postura firme frente aos familiares:

(...) deixo esta noite durar eternidade proibindo-me os momentos de fraqueza que de quando em quando por idiotice me visitam, como estará o pateta do Rui, como estará a pateta da Clarisse, recordando-me que os meus irmãos me desprezam (...) (2007, pp.100-01).

Rui sempre foi o filho doente e suas recordações trazem o cuidado de seus familiares em torno de si. Muitas vezes, relembra quando ia com a mãe ao médico e após ganhava um bolo de creme. A mãe que voltava da consulta “zangada com o mundo”, “inventado desobediências, asneiras, amolgadelas, desarrumações, danando-se com os criados a fim de não chorar outra vez (...)” (2007, p.150). Traz à lembrança uma tarde quando ainda era pequeno e viu a irmã Clarisse agarrando-se ao contabilista da fazenda. Também recorda-se da avó que tinha nojo do Carlos e julgava que todos “(...) os africanos eram não uma raça mas uma espécie zoológica distinta (...)” (2007, p.157). Sente que não é doente “- Mentira não sou nada doente sou normal” (2007, p.178), entretanto usava tal situação para ganhar mais sobremesa e viajar toda semana a Malanje. Igualmente, recorda-se do pai a beber: “e o meu pai não descansava de gargalo em gargalo a emagrecer no corpo e a inchar na barriga (...)” (2007, p.200) e da mãe com outros homens. Não consegue esquecer que o pai preferia a Clarisse, diante dela ele não bebia e tentava ser melhor.

Clarisse sentia-se mais amada pelo pai: “com o meu pai bastava sentar-me na borda da cama para a cara dele mudar e ser feliz, não tocava na garrafa na mesinha de cabeceira, fingia não beber (...)” (2007, p.284). No presente, está doente e mantém relacionamentos com homens casados na intenção de encontrar algum carinho, porque sente muita falta do pai: “(...) se o meu pai cá estivesse punha a mãe no meu ombro e sorria, o que me lembro dele é um homenzinho de pijama a sorrir (...)” (2007, p.328). É uma pessoa solitária:

Não sei se gosto da minha família. Não sei se gosto de quem quer que seja. Não sei se gosto de mim. Às vezes à noite é difícil: sento-me no sofá, levanto-me, torno a sentar-me, falta-me qualquer coisa indefinida, apetece-me que telefonem, me dêem atenção, conversem comigo (...) (2007, p.355).

Nas memórias de Isilda encontramos ecos de sua infância em África – lembranças de um tempo em que era feliz – em contraposição a sua vida matrimonial, ao convívio com os filhos e ao presente solitário. Isilda se olha no espelho e não se reconhece: “Quando à noite me sento ao toucador pergunto-me se fui eu que envelheci ou foi o espelho do quarto. Deve ter sido o espelho do quarto: estes olhos deixaram de me pertencer, esta cara não é minha (...)” (2007, p.55). No fundo não consegue entender o porquê da relação frustrada com o filho Carlos: “(...) há ocasiões em que me pergunto que mal lhe fizemos para se afastar de nós (...)” (2007, p.65). Relembra a infância de Carlos quando o reprimia e ele “em vez de se arrepende ou pedir desculpa ou chorar como os irmãos cerrava os punhos (...)” (2007, p.65). Isilda, mulher educada para aceitar os mandos e desmandos dos homens, sente no amante uma pequena possibilidade de carinho: “(...) se quisesse humilhar outra mulher ou todas as mulheres por intermédio de mim e no entanto dava-me o que nem meu pai nem o meu marido me deram na vida” (2007, p.122).

Isilda não teve uma infância perfeita, ela também recupera momentos de dor e desencanto, por exemplo, as traições do pai: “um fio loiro na lapela, a ameaçar ir embora comigo para Malanje ou Luanda (...)” (2007, p.137). A sua infância também está marcada pela guerra civil em Angola ao presenciar cenas horríveis, como a invasão de casas, mortes e saqueamentos. Porém, ela ainda consegue encontrar alguma paz na infância, recorda com saudade os momentos vividos com os pais na Baixa do Cassanje. O último capítulo do romance traz a voz de Isilda, que ao invés de narrar com clareza a sua própria morte – assassinada pelas tropas armadas, recupera lembranças da infância dos seus filhos e do casamento. Imagina uma festa de Natal na Baixa do Cassanje onde tudo estaria perfeito:

a Clarisse um bocadinho excessiva na maneira de andar mas este ano nem uma observação da minha parte, uma pergunta, a fingir de distraída, sobre quando arranja um homem como deve ser e se casa, este ano juntos na Baixa do Cassanje tanto tempo depois, o meu marido sem beber, o algodão e o girassol a brilharem, a minha mãe que não conheceu a guerra, enterrámo-la antes dos cadáveres nas lavras despedaçados pelas catanas, pelas segadoras (2007, p.404).

Após imaginar esse Natal com os filhos, o romance termina com Isilda inventado uma infância feliz. Mesmo com “as tropas”, “metralhadoras”, nada ia acontecer porque ela estava ao lado dos pais: “feliz, sem precisar perguntar-lhes se gostavam de mim” (2007, p.414). Um final que só é possível pelo entrecruzar da memória e da imaginação, permitindo-se exorcizar-se pela narração.

Exortação aos crocodilos (1999) constrói-se a partir de relatos (monólogos) de quatro mulheres: Mimi, Fátima, Celina e Simone. Na voz de cada uma dessas mulheres é possível ver os acontecimentos que marcaram Portugal pós-ditadura. Além disso, enquanto os seus companheiros, integrantes de uma rede bombista, estão preocupados na realização da explosão, elas reconstroem através da memória as suas experiências e suas vivências. No discurso de cada uma dessas mulheres há sempre evocações ao período da infância. O romance está organizado em trinta e dois capítulos. A história de cada uma vai se entrelaçando à medida que a narrativa avança. Mulheres que sozinhas “monologam ou dão conta dos seus pensamentos, situações, actividades, desejos, medos, recordações de infância e fantasias” (SEIXO, 2002, p. 617) mas que estão a falar de acontecimentos que marcaram Portugal pós-Salazar.

Mimi, surda, é constantemente perseguida pela voz autoritária da avó. A avó que lhe ensinou a fórmula da coca-cola.

Tinha sonhado com a minha avó e ao chegar à janela antes da manhã, atravessando móveis sem tocar no assoalho como se continuasse a dormir (...) e eu crescida observando a eu pequena ou a eu pequena observando a eu crescida, não sei
Não bem um sonho mas como as coisas eram em Coimbra, o restaurante da minha família no térreo, os quartos do andar de cima, a minha avó (2001, p.5).

Também não consegue se livrar dos cheiros da infância, principalmente, o cheiro de aguardente no cabelo da avó. Há um momento na narrativa em que a personagem diz estar tão alegre que é como se estivesse na Coimbra da sua infância: “(...) ao domingo depois da missa, quando a minha mãe trocava a roupa nova pela bata e o avental dos fogões, as empregadas preparavam as perdizes, os borregos e os cabritos de que não via o corpo, só reparava nos olhos parecidos com os das pessoas crescidas (...)” (2001, p.224). Traz novamente à memória a morte do irmão mais novo quando ela tinha apenas três anos: “(...) ainda hoje o que o sino me traz à memória é um berço vazio, ao fim de meses guardaram o berço no sótão (...)”

(2001, p.224). Lembra-se também da vez que presenciou os pais mantendo uma relação sexual: “e dei com muitos pés descalços junto a mim, a cara da minha mãe sobre um pescoço que não era o dela, metade dos pés encolheram-se e os restantes se transformaram no meu pai esquecido de calça de pijamas enroladas nas pernas (...)” (2001, p.226).

Fátima tem um relacionamento com seu padrinho, um bispo da igreja católica. Quando criança tinha vergonha da sua casa:

a casa que para minha mãe era esses sábados miraculosos, cheios de edifícios musguntos à deriva no rio, para o meu pai, prisioneiro do sofá, constituía um motivo de raiva e para mim um cubículo úmido que evitava mostrar à turma, despedia-me a três ou quatro quarteirões e caminhava com convicção em sentido contrário (2001, p.191).

Celina recupera diversas vezes a infância, especialmente quando o tio Ihe colocava lá no alto e ela voava pelos ares. Há uma contraposição entre a figura do seu tio e do seu pai. O tio “cheirava a água-de-colônia” enquanto o pai cheirava “a tabaco” (2001, p.26). O tio mantinha um relacionamento secreto com a sua mãe: “O meu tio piscava o olho à minha mãe e a expressão da minha avó mudava (...)” (2001, p.26). Ela recorda do pai “muito sério no canto do sofá, de olhos no jornal (...)” (2001, p. 26). Celina também traz à tona as lembranças de sua avó, mostrando que a sua avó não era muito afetuosa:

A minha avó agarrou numa toalha para me limpar a boca, tirou-me espuma do queixo, uma segunda espuma da manga
Esta menina esta menina
Que era a sua forma de dizer
- Gosto de ti (2001, p.208).

Recorda-se da inveja que a sua mãe tinha dela: “Experimentava a minha roupa às escondidas na esperança de servir-Ihe e as ancas estalavam as saias (...)” (2001, p. 245). Aos domingos ia pescar com o pai, momento que deveria ser relembando com saudade, entretanto não é o que acontece:

(...) não me dizia que era bonita, não me sorria, não me pegava na mão, não conversava comigo, se me inclinava para frente, tentando observar-me no retrovisor, na esperança de não ficar tão ridícula assim, encontrava no lugar da minha cara as suas sobrancelhas franzidas
- Chega-te imediatamente para trás Celina
pensava sem me atrever a dizer alto
- Detesto-te
- Porque não foi você a ir-se embora e a deixar-nos em paz? (2001, p.291).

Celina sente muito, pois o pai nunca Ihe chamou de filha (2001, p.299):

bastava que me pegasse ao colo ou uma festa assim, não eram necessários Ratos Mickeys, dinheiro em troca dos dentes de leite, andarmos de bicicleta, ir ao circo nem nada, se me despenteasse a dizer
- Filha (2001, p.299).

Simone é extremamente complexada com a sua imagem. Nas suas lembranças surge sempre a recordação de uma infância de abandono: "(...) tudo que guardo de criança é o anel e o ursinho de cobre que alegrava a geladeira, as dívidas do meu pai engoliram o resto, nem os cabides de arame nem as jarrinhas de esmalte os credores perdoaram (...)" (2001, p.46). Lembra-se da mãe, especialmente do desejo que ela lhe pegasse no colo, em contraposição à imagem do pai:

o meu pai sentado à mesa, empurrando batatas com um pedaço de pão, e nós duas de pé, nunca me tocava nem tocava em ninguém, recordo-me de calças a secarem na corda, de afugentar os gatos da vinha, da parte de cima da escada a desaparecer no castanheiro, só se notavam as botas e os ouriços no chão se me dissessem (2001, p.214)

Boa tarde às coisas aqui em baixo (2003) tem como núcleo narrativo a história de três homens (Seabra, Miguéis e Morais), agentes portugueses infiltrados em Angola na intenção de por ordem no contrabando de diamantes, e da mestiça Marina que se envolveu com os três em momentos diferentes. O romance está estruturado em três partes mais um prólogo e um epílogo. Ao mesmo tempo em que as personagens retratam a situação no Dondo e em Angola durante a descolonização, elas através da memória evocam episódios de uma infância traumática. No prólogo, Marina mostra para um dos homens a casa onde na infância viveu ao lado dos tios. A casa que agora está devastada representando a ruína das personagens e do próprio país.

Marina, antes de morar com os tios, relembra quando morava com os pais e a mãe estava sempre ausente: "e uma caçarola ao lume a aumentar-lhe a ausência, o fumo da sopa despedia-se de mim, tornava-me dois punhos torcidos numa aflição redonda, o meu pai a chamar a minha mãe" (2003, p.46). Depois quando seus pais foram assassinados: "o meu pai de barriga contra o chão, a minha mãe sentada, o sangue do vestido" (2003, p.49) e ela presenciou. Também quando criança assistiu as disputas dos grupos pela terra e pelo poder: "vi amarrarem o preto que ajudava no mercado com quatro balas em cruz que um revolver martelava num tronco, conforme a roupa ia borbulhando a cada disparo o vestido vermelho da minha mãe no umbigo dele, nas costas (...)" (2003, p.51).

Dessa forma, percebe-se que Marina desde a infância presencia uma série de situações que a tornaram uma pessoa que não encontra nenhum sentido para a vida. Em vários momentos da narrativa, a personagem afirma ter dificuldade em contar ou lembrar-se dos fatos: “Tão difícil explicar-me, de que maneira explicar-me, como se diz isto, quem me ajuda a contar (...)” (2003, p.45). Marina, filha de um branco e uma negra, nunca conseguiu lidar muito bem com o fato de ser mulata. No primeiro momento, quando narra a morte dos pais afirma que foi um negro o culpado, mas, ao longo da narrativa, apresenta outras versões mostrando que é extremamente difícil lidar com os acontecimentos do passado, como reflete também Miguéis:

(porque o inferno consiste em lembrarmo-nos a eternidade inteira não é verdade?
imersos num caldeiro de recordações de quem vêm, à superfície da fervura, bolhinhas de rostos, episódios desbotados, você mãe)” (2003, p.28).

Os quatro romances têm o mesmo pano de fundo, especialmente os efeitos da ditadura, da guerra colonial e o pós guerra em Portugal e nas ex colônias. Por exemplo, no primeiro romance, Francisco é quem sente os maiores efeitos, pois acaba ficando sem nada e tal situação piora a sua relação com seu filho João. No segundo, nós temos a história dessa família de portugueses que nasceram em Angola e retornam para a metrópole. A ironia posta no título (*O esplendor de Portugal*), que alude ao Hino Nacional Português, mostra a ruína do império em paralelo à ruína dessa família. Já em *Exortação aos crocodilos*, através da rede bombista, percebemos a situação de Portugal após Revolução dos Cravos. Por último, o romance *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, que se centra em Angola, mostra o país sem qualquer estrutura pós independência. Como exemplo, Marina teve os pais mortos – vítimas das disputas pelo poder. Em contrapartida, essas personagens muitas vezes retomam alguns traumas presentes em romances anteriores (João tem um pai machista; o pai de Carlos estava sempre a beber e a mãe tinha um amante; Isilda trai o marido e seu pai também tinha uma amante; Mimi tinha uma avó autoritária; Celina lembra-se do pai sempre sério, etc.), mas também, a muitos dos eventos traumáticos estão relacionados à decadência do império português. Como já foi dito, a partir do quinto ciclo “contra-epopeias líricas” há, com mais ênfase, a expressão dos sentimentos mais íntimos, ou seja, nos quatro

romances as personagens completamente fragmentadas e desajustadas buscam encontrar-se nas reminiscências de uma infância perdida.

Não entres tão depressa nessa noite escura (2000) inicia com as digressões de Maria Clara em torno do seu passado. No presente, a personagem sente-se frustrada e busca encontrar-se nas memórias da infância, especialmente recuperando a sua relação com o pai: “O meu pai nunca me deixou entrar aqui” (2000, p.15). Maria Clara recorda-se do pai Luís Filipe sempre trancado no sótão, onde ela e a irmã Ana Maria eram proibidas de adentrar. Já adulta, Maria Clara vai até o sótão para tentar desvendar a identidade do pai e, conseqüentemente, conhecer a sua história: “(mais ninguém vem ao sótão senão eu, se ao menos me ajudasse a conhecer quem eu sou (...))” (2000, p.48).

Maria Clara, ao lado da irmã e da mãe Amélia, aguardava o pai que estava internado em um hospital para uma cirurgia no coração. Entretanto, o pai morre e a personagem ao longo da sua narração tenta lidar com esse episódio. Por isso, em tantos momentos refugia-se nas memórias da infância e no dia da morte de seu pai (domingo quatro de abril de mil novecentos e noventa e nove). Na narração intercalam-se três tempos: a infância, a morte do pai e dez anos após a morte (Maria Clara casada, Ana Maria na Itália e Amélia numa quinta em Tomar). O romance está organizado em 35 capítulos, subdivididos em sete partes.

Maria Clara não consegue ser feliz no presente, já que ainda não resolveu os problemas do passado. Na tentativa de curar-se dos traumas, Maria Clara trata-se com um psicólogo e também escreve em um diário. Mesmo tendo enfrentado uma infância problemática, Maria Clara, enquanto o seu pai está no hospital e depois da sua morte, sente medo e deseja voltar ao passado:

se ao menos houvesse uma forma de sair, apanhar o autocarro para casa, esquecer-me, se alguém me mostrasse que tudo isto é mentira, não pode acontecer, não aconteceu, enganei-me, o meu pai não ficou doente, o meu pai não, está no escritório com os jugoslavos, os árabes, os pretos a falarem dos canhões e espingardas, ao voltar do cinema passei no corredor ouvi-os, a minha avó sim, o primo tenente sim, só as pessoas muito idosas morrem(2000, p.43; grifo do autor).

Lembra-se do pai que não se interessava pelas filhas: “a minha mãe mostrava-lhe os boletins do colégio e ele recusava-os com as costas na mão, fazíamos-lhe perguntas e continuava a mastigar, mudavam-nos o penteado e não reparava sequer (...))” (2000, p.15). O pai no hospital sem conseguir mandar em

ninguém, mas ainda impaciente. De acordo com Amélia, o marido não reparava nas filhas por nunca ter tido família: “- Quem não tem família não se habitua aos outros” (2000, p.47).

Certa vez, quando Maria Clara quebrou o pulso, Luís Filipe levou a filha ao hospital e comprou-lhe um chocolate. O chocolate manchou a roupa de Maria Clara e ela teve que usar outro casaco para ir à escola: “o casaco roto impossível de abotoar a cheirar a baú, as caretas das colegas, a minha raiva, a vergonha, não podia cortar relações com o pai” (2000, p.35). Maria Clara carrega consigo esse trauma e quando o pai estava no hospital deseja vingar-se: “amanhã, se houver uma loja aqui perto, levo um gato de chocolate aos Cuidados Intensivos, mesmo que não possa comer pode olhar para ele e lembrar-se que estragou a minha melhor roupa” (2000, p.35).

Sente saudades do pai, mas não quer esses sentimentos: “possessa por ter saudades do meu pai” (2000, p.80). Em outros momentos, confessa estar presa à imagem do pai: “Sem o meu pai a casa parece repelir-me: móveis mais profundos, roupa de uma pessoa que nunca vi no armário, escovas que durante tantos anos julguei pertencer-me” (2000, p.101). Mesmo depois da morte do pai, Maria Clara continua a ouvir a chave na porta e os seus passos no sótão.

Para o psicólogo, Maria Clara afirma que muitas vezes inventa histórias: “(...) o que lhe disse no último dia foi uma brincadeira, um descuido, bem lhe expliquei que invento o tempo inteiro, a minha mãe não é assim, a minha irmã não é assim (...)” (2000, p.275). E, ao inventar histórias e ao escrever o seu diário, é possível imaginar o pai de novo em casa: “(não morreu nada, dentro de três ou quatro dias está em casa)” (2000, p.215). Imaginar que tudo volta ao seu lugar: “De forma que a partir de domingo tudo voltará a ser como era, a clínica, a doença e a morte não existiram nunca (...)” (2000, p.263). E até inventar uma infância feliz: “(...) quando o meu pai volta da empresa costuma brincar comigo e com a minha irmã e a minha mãe que nasceu em março e tem trinta e um anos e uma fita no cabelo umas vezes malva outras vezes lilás senta-se na relva a aplaudir-nos (...)” (2000, p.325).

É difícil recuperar o passado, sobretudo os momentos de sofrimento: “e creio que o que lhe digo se relaciona com as nuvens, assim lentas, sem contornos, mudando de forma e doendo-me por dentro tal como a minha mãe me dói por dentro, eu me doo por dentro e por me doer por dentro invento sem parar (...)”

(2000, p.365). Apesar de tudo, Maria Clara sente falta: “tudo isso me falta, a vivenda, as pessoas, uma outra maneira de não ser feliz e que preferia a esta, a véspera da chegada do meu pai a clínica (...)” (2000, p.450)

Ela sente a ausência do pai, da mãe e da irmã. Não consegue admitir, mas sempre amou o pai, quando criança matou uma cadela por ciúmes: “preferia a cadela e por preferir a cadela coloquei no cesto dois tijolos e um desses ferros de engomar antigos que se aquecem ao lume, peguei numa sobra de comida, um osso de leitão, uma cabeça de frango” (2000, p.468). Ela só queria ser amada: “faz de conta, nunca me abraça, vamos fingir que era terno” (2000, p.143).

Em relação à irmã, Maria Clara em alguns momentos invejou Ana Maria: “(...) a beleza que me fazia sofrer e eu odiava, o cabelo loiro e o meu quase preto” (2000, p.47). Mas agora, evoca as brincadeiras com a irmã porque só desse modo “deixaram de existir doenças, agonias, hospitais, mortes e ficou tudo bem, tudo bem, tudo bem graças a Deus, ficou tudo bem para sempre” (2000, p.28). E até encontra semelhanças e deseja ser amiga da irmã: “(...) e por momentos deu-me a impressão que eu parecida com ela, se pudéssemos ser amigas, contar-te o que passei, falar-te destes dias (...)” (2000, p.528).

Maria Clara recorda-se das críticas da mãe: “(...) *recordo-me das silvas e das amoras bravas, da minha mãe a bater-me nos dedos*” (2000, p.152; grifo do autor). Do pai e da mãe que não dormiam no mesmo quarto: “o meu pai no divã do escritório, a minha mãe lá em cima, às vezes tinha a impressão que a sentia chorar mas podia ser o colchão ou os pombos no algeroz” (2000, p.78). Amélia não se sente amada pelas filhas: “tantos anos de ressentimentos e disfarces mãe, tanta inveja, as minhas filhas me detestam” (2000, p.355). O que não é verdade, Maria Clara entende o sofrimento da mãe e gostaria de lhe fazer um carinho:

em certos dias, durante o tricot, as agulhas continuavam sozinhas e os olhos passeavam pela casa um desamparo que me transtornava, encontravam-se comigo, desviavam-se rápidos e ocultavam-se no lenço ou no cesto da lã, as costelas sacudidas não paravam de tremer, apetecia-me acariciar-lhe o pescoço ou o casaco de malha à medida que fungava segurando o desgostoso
- O que aconteceu mãe?
a desejar que a abraçasse, cuidasse dela, a levasse dali mas para onde além de Estoril (...) (2000, p.61).

Para Maria Clara, rememorar o passado é uma forma de protelar a morte do pai, da casa “esta casa está a morrer” (2000, p.338). Uma forma de se reconhecer,

por isso não há como negar esse encontro. Afinal, como diz Maria Clara, “ir-me embora é como tapar os espelhos todos sobre mim” (2000, p.550).

Em *Que farei quando tudo arde?*(2001), Paulo, narrador central da história, revive os dramas da infância na tentativa de entender-se consigo e com as suas lembranças do passado. Sua perspectiva narrativa é marcada pelas vivências traumáticas da infância e da adolescência. Primeiramente, Paulo, após a morte do pai, procura recuperar a existência do pai, Carlos-Soraia, um travesti que era cantor e bailarino. No velório do pai não consegue conter o riso: “o meu pai sem responder no caixão e eu defendendo-o a rir-me, puseram-lhe uma gravata, uma camisa de rendas, um colete que ele detestaria, pentearam-lhe como antes das plumas, das lantejoulas e da cabeleira postiça (...)” (2008, p.20). É preciso acertar as contas com o passado, por isso é tão importante retomar a imagem do pai, afinal quem era aquele “palhaço que ao mesmo tempo era homem e mulher (...)” (2008, p.109). Por isso, Paulo faz um esforço para recompor as suas memórias: “Agora que meu pai morreu acho que comecei a procurá-lo mas não sei. Não sei. Dou voltas e voltas e a resposta é não sei” (2008, p.109).

Paulo, filho de Carlos e Judite, recupera a vida conjugal dos pais: “(...) não, a minha mãe não se despe, o meu pai sempre a dormir e a minha mãe vestida, a música no gramofone uma ópera com uma senhora indisposta connosco insistindo entre violinos (...)” (2008.p.228). O pai que gostava de usar os perfumes e a maquiagem da esposa: “desodorizante, perfume, o creme da minha mãe às escondidas (...)” (2008, p.35). A separação dos pais e o período que ficou morando com a mãe que logo a seguir se entrega ao álcool e à prostituição: “um homem com a minha mãe, não o dono da esplanada, não o electricista (...)” (2008, p.142). Foi viver com um casal, a dona Helena e o seu Couceiro, que perdera uma filha.

Durante a infância, por ser filho de um travesti, Paulo sofreu muito preconceito: “– O teu pai o invertido” (2008, p. 85). Por muito tempo, negou a existência do pai: “o meu pai chama-se senhor Couceiro, a minha mãe dona Helena, o palhaço que o Rui cuidava ser o meu pai juro que não é meu pai, não sei dele, não o conheço, o meu pai foi-se embora ou então não o tive ou então desvaneceu-se no ar e materializou-se depois (...)” (2008, p.26). Em alguns momentos, se reconhece como filho de dona Helena e seu Couceiro: “(...) o meu pai é um homem, sabe tudo acerca dos japoneses, conhece os nomes das árvores em latim, matou búfalos em

Timor, chama-se senhor Couceiro” (2008, p.27), sente-se protegido: “talvez não acredite mas de tempos a tempos acontecia sentir-me protegido consigo, vê-la ligar o rádio, fazer crochet, cozinhar (...)” (2008, p. 294). Entretanto, em outros momentos, recusa ser parte dessa nova família:

(...) e se a dona Helena se atrever
 - Filho
 esmago logo a terrinha
 - Você não é minha mãe (2008, p.42).

Evoca os momentos ao lado do pai Carlos-Soraia, quando não queria ser chamado de pai: “(...) nunca olá filho, sempre olá Paulo, se me apresentava às colegas – O meu sobrinho (...)” (2008, p115), as visitas que este lhe fazia na casa de dona Helena e de seu Couceiro e quando Paulo ia à casa do pai e de seu marido Rui. Depois, a doença e a velhice do pai: “- Dizem que o teu velho está doente dizem que vai morrer Paulo e os objectos de imediato diferentes, o pente do meu pai, o relógio do meu pai, o porta-chaves que não valem nada de súbito terríveis, o Rui de cigarro escondido na mão que ele ausente, a dançar lá embaixo” (2008, p.146).

Na narração, talvez, seja possível mudar o passado ou imaginar uma vida diferente:

Se pudéssemos conversar não importa onde
 A casa da praia, os Anjos, o Príncipe Real, a cave
 um lugar onde fôssemos não os fantasmas de agora mas as pessoas de dantes, fantasmas vocês que perdi e fantasma eu que os procuro entre sombras falando-vos como falam os mortos e respondendo palavras minhas, não vossas, o que espero que digam sabendo que não diriam desse modo, se pudessem contar-me o que não conheço e talvez prefira não conhecer, o que sucedeu antes do meu nascimento ou quando eu era pequeno demais para entender o que sucedera e apenas me permito inventar, conforme as caras antigas inventam o passado (2008, p.467).

Adulto e completamente solitário: “No fundo é a certeza de as pessoas deixarem de existir, cruzam-se comigo sem me notarem, as caras indiferentes, a cabeça noutro lado, nenhuma voz, nenhuma presença, nada, eu igualmente longe (...)” (2008, p.579), Paulo aceita as situações do passado que antes lhe ocasionavam tanto sofrimento: “Há momentos em que acho que sim, posso pensar o que quiser e o que penso é verdade, por exemplo que tudo continua na mesma, não aconteceu nada, estamos bem, o meu pai ainda vive com o Rui e finge que canta apesar da idade, visito a minha mãe no Bico da Areia, moro com a dona Helena e o senhor Couceiro nos Anjos (...)” (2008, p.541). E só agora é capaz de perdoar o pai:

“faleci no seu lugar pai, deixei-o vivo, se eu fosse capaz de perdoar-lhe, aceitá-lo, se quiser vou consigo ao jardim (...)” (2008, p.130). Agarrando-se na possibilidade de inventar uma família feliz:

não me parecia, tinha a certeza que vocês bem, não fazia mal que
me ausentasse porque éramos
palavra de honra
uma família, ninguém
nem eu mesmo (2008, p.600).

O título do romance *Eu hei-de amar uma pedra* (2004) faz alusão a uma canção popular portuguesa: “Eu hei-de amar uma pedra/deixar o teu coração/uma pedra sempre é mais firme/tu és falsa e sem razão (...)”, do músico Vitorino Salomé Vieira. Entretanto, na epígrafe do romance, António Lobo Antunes altera o sentido da canção popular. Em Lobo Antunes, temos a seguinte frase: “Eu hei-de amar uma pedra beijar o teu coração”, mas, o autor diz tratar-se de uma moda velha de reguengos. Sabemos que os verbos “deixar” e “beijar” estabelecem relações sintagmáticas completamente diferentes. A personagem principal viveu um grande amor na juventude que foi interrompido quando a mulher amada foi internada em uma clínica psiquiátrica em Coimbra, enquanto ele pensava que estava morta. O homem casou-se e teve duas filhas. Depois de muito tempo, com mais de cinquenta anos, eles se reencontram e revivem o amor clandestinamente em uma pensão em Lisboa às quartas-feiras e em encontros na praia.

Mais uma vez a memória é o fio condutor da narrativa. O livre fluir da memória é evocado a partir de fotografias tiradas de um álbum. O primeiro capítulo, intitulado “As Fotografias”, está dividido em dez partes (primeira fotografia, segunda fotografia, terceira fotografia, etc.), cada parte corresponde a uma fotografia. Nas seis primeiras, há preponderantemente a voz do personagem principal que ao olhar as fotografias recupera os momentos do passado: a infância, o casamento, as filhas, a guerra em Guiné, etc. Não se sabe o nome desse homem, sabe-se apenas que ele herdou de uma madrinha um andar no Jardim Constantino, foi abandonado pelo pai, tinha um tio chamado Casimiro, casou-se, teve duas filhas, reencontra um antigo amor em uma pensão na Graça e morre em um desses encontros. A partir da sexta fotografia há a narração do genro e das filhas.

A primeira fotografia mostra um menino de dois anos sentado ao colo da mãe em um estúdio fotográfico. O homem adulto olha para fotografia dele menino e, ao

mesmo tempo em que presentifica o momento ao utilizar os verbos no presente, transcende os limites do vivido. A sua narração vai além da fotografia: “Tenho dois anos e estou ao colo da minha mãe: é um retrato de estúdio assinado Photo Royal Lda a letras em relevo, caprichadas, a cadeira onde nos sentaram servia para os clientes todos” (2007, p.12). Recordar-se que no estúdio, atrás dele e da mãe, um telão alternava slides com imagens de circo, praça de toiros, uma floresta com jibóias e zebras, etc. Porém, ele tinha apenas dois anos sendo impossível recordar-se com tamanha precisão desse dia.

Cada fotografia é uma ponte que remete a personagem ao seu passado. Ele recupera a imagem do pai que abandonou a mulher e o filho: “e o que ficou dele foi o pincel da barba no lavatório com espuma seca nos pêlos, cruzetas que a minha mãe remexia no armário a questioná-las” (2007, p.14). Antes de partir o pai sempre reclamava da família chamando-os de “trambolhos”. O primo Casimiro, que nutria um amor pela sua mãe, chamando-lhe de Pimpolho e que depois foi morar nos Estados Unidos. Em vários momentos, ele recorda-se do primo Casimiro dando dinheiro para sua mãe: “lembrou-se que era altura de pagar a renda e sentou-se de novo planeando como tirar o dinheiro da carteira de modo que a minha mãe pudesse simular não ver” (2007, p.35).

Há fotografias de sua infância, mas também de tempos mais recentes como a terceira fotografia que mostra ele na guerra em Guiné Bissau. A partir dessa imagem, revê alguns episódios vividos na guerra: “não se escutam apenas as camionetas e as vozes, escutam-se os tiros” (2007, p.51). Contudo, a guerra não tem tanta importância na narrativa e não faz parte das obsessivas memórias da personagem. Acaba rememorando momentos sem grande importância: “(e por não terem importância alguma as recordo tão bem)” (2007, p.52). As lembranças misturam-se: quando conheceu a mulher, as filhas na praia em Tavira, o seu casamento, o antigo amor que foi internado em um sanatório em Coimbra, os encontros na hospedaria em Lisboa, etc.

A presença do pai e da mãe sobrevive na personagem. Primeiramente, não consegue aceitar o primo Casimiro. Isso acontecia, segundo ele mesmo, já que “a metade do pai que achava em mim impedia-o” (2007, p.62). Ele prefere a filha mais nova (Raquel), pois ela mantém alguns traços da mãe que perdeu. Nunca foi um pai muito presente. Entre as fotografias, as filhas aparecem em apenas uma: “o único

retrato com as minhas filhas que tenho, era sempre a minha mulher com elas, cada vez maiores (...)" (2007, p.98).

A filha Raquel, após a morte de seu pai, continua sentindo a sua presença: "assente no jornal, parecia-me que alguma coisa de você a continuar na caneta, pegava na caneta para pegar em si e uma caneta somente, um bocado de plástico (...)" (2007, p.167). Na tentativa de recuperar um pai ausente "o meu pai que nunca falava comigo" (2007, p.167), Raquel traz à tona episódios de sua infância. Recordase de quando foi ao circo com o pai e de quando viu o pai com outra mulher mas não conseguiu acreditar na traição: " não podia ser fantasia minha, os pais das minhas amigas talvez, não o meu pai, que raio de suspeita o meu pai" (2007, p.168). O pai nunca entrava no banheiro quando ela estava tomando banho: "que me lembre o meu pai nunca me viu nua, nunca assistiu ao meu banho, perguntava qualquer coisa à minha mãe do corredor, não se atrevia a entrar" (2007, p.173). Entretanto, há no romance um indício de uma relação de mais intimidade entre pai e filha – os apertos de mão no circo.

O segundo capítulo, intitulado "As consultas", está organizado em cinco partes (primeira consulta, segunda consulta, terceira consulta, etc.). Nesse capítulo surge a voz o médico psiquiatra que atende uma senhora de 82 anos. O médico esforça-se na tentativa de entender o passado, apesar de saber que "(...) existem assuntos que mesmo que não se queira vão mexendo com a gente, episódios que ferem" (2007, p.228). Como as recordações de uma mãe insignificante que não sabia fazer nada (cozinhar, engomar, etc.). E a morte do pai devido a um câncer: "depois da morte do meu pai a minha mãe um medalhão idêntico" (2007, p.249).

Na terceira parte do romance, temos a voz da dona da pensão, onde o casal se encontrava, que se recorda da mãe que antes dirigia o estabelecimento. Na sua infância presenciou os encontros da mãe com outros homens: "a minha mãe de pé, o freguês de pé a juntar notas, moedas, um cheiro que não era o nosso cheiro no lençol (...)" (2007, p.428). Não teve contato com o pai e suspeita que ele pode ser um ex cliente da sua mãe: "a ir-se embora sem reparar em mim, não me lembro das

Igualmente, a infância está presente na narração do marido da filha mais velha que, na sexta narrativa, traz à tona suas as lembranças dolorosas. Entre elas: o pai com a afilhada do padre, a mãe com quem ele não teve um bom convívio, o cheiro do refogado de cebola feito pela empregada Cândida que o ajuda a seguir em

frente “nunca pensei que a lembrança do refogado de cebola me ajudasse (...)” (2007, pp.514-15) e o pai que o maltratava “durante uma semana o velho como se eu não existisse, da única vez que existi foi para me cuspir no corredor” (2007, p.529). As lembranças, mesmo dos momentos mais tristes, que não nos abandonam: “as coisas não acabam quando a gente pensa, que ideia, supomos que terminam e aí estão elas dentro de nós a atormentar-nos” (2007, p.520). E ao recordar o passado, a personagem consegue entender o sofrimento da mãe: “pensando melhor não era a mim que a minha mãe detestava, era a si através de mim” (2007, p.533).

O romance *Ontem não te vi em Babilônia* (2006) está estruturado em seis capítulos, organizados e nomeados segundo o passar das horas (entre meia noite e cinco horas da manhã). Cada capítulo subdivide-se em quatro capítulos menores, cada um narrado por uma personagem. Três vozes são preponderantes no romance: Ana Emília (viúva), Alice (ex-enfermeira) e Osvaldo (marido de Alice, ex-policia da PIDE e ex-amante de Ana Emília).

Durante a madrugada, em uma noite insone, as personagens, separadas fisicamente mas unidas pelas lembranças dolorosas do passado, revivem e reinventam as suas memórias trágicas. Ana Emília abre o romance com a imagem de quando ia buscar a filha à escola: “Chegava sempre antes da sineta quando ia buscar a minha filha (...)” (2008, p.9). A filha que aos quinze anos enforcou-se no quintal de casa. As recordações da filha misturam-se à infância de Ana Emília, principalmente a lembrança do pai que estava sempre a dizer: “- Não te mexas que me dá nos nervos” (2008, p.10). Também, relembra a separação dos pais e dos momentos que ela pedia dinheiro ao pai: “- Vens me pedir dinheiro para a tua mãe é isso?” (2008, p.10). Depois de casada, Ana Emília repete para o marido a mesma frase que ouvia do pai: “Pões-me nervosa tu” (2008, p.12).

Com a mãe, Ana Emília também teve uma difícil relação: “proibia-me de me aproximar, de beijá-la (...)” (2008, p.77). No presente, Ana Emília vive sozinha e, “nos pavores que o silêncio traz consigo” (2008, p.15), revive as feridas do passado - episódios que a personagem gostaria “de deitar fora” (2008, p.14). Seria tão mais fácil “inventar que o meu pai comigo ao colo (...)” (2008, p.14). Imaginar tudo diferente: “arranjar um marido, uma filha e um quintal com uma macieira, que tonta, como se um galho de macieira agüentasse sem quebrar uma rapariga de quinze

anos (...)” (2008, p.15). Imaginar a filha ainda viva: “a minha filha a começar a comer, a minha filha viva e de uma vez por todas se não me levam a mal” (2008, p.24). Suas recordações felizes são dos momentos com a filha: “lobrigo o meu passado mas fora da cabeça, distante de mim, e no passado a senhora do Pragal, o meu marido, a minha filha, não se trata de recordações melancólicas, pelo contrário, normais, quase felizes, a minha filha a aproximar-se e a sorrir (...)” (2008, p.75). Narrar é prolongar o passado, como bem entende Ana Emília: “(...) o passado, continuando a existir ao mesmo tempo que nós, o meu pai no jornal, a minha mãe a saltar da sua esquina” (2008, p.324). É lutar contra o esquecimento de si e dos outros. Há situações no passado que não ficaram bem resolvidas, ocasionaram sofrimento e por isso é tão difícil rememorar-las. Ana Emília sabe que é difícil acertar as contas com o passado: “(...) o que cansa pôr as memórias em ordem, ter de contar isso tudo” (2008, p.163).

Em suas lembranças, Osvaldo também recupera o suicídio da filha de Ana Emília, que pode ser a sua filha também. Uma menina a quem ele deu uma boneca e nunca teve muito contato: “dei-lhe uma boneca numa estalagem com um laço e afastei-me o mais depressa que pude antes que agradecesse, nunca a beijei nem dei a entender que consentia beijos” (2008, p.27). Atualmente, vive com a mulher na mesma casa, mas sem nenhum diálogo: “fico aqui longíssimo dela com todo este silêncio e este escuro entre nós” (2008, p.25). Osvaldo matou seu colega de trabalho e marido de Ana Emília. Mas, antes de assassiná-lo obrigou-o a se vestir de mulher: “mais cedo, encontrei o meu marido a experimentar uma saia minha e uns brincos” (2008, p.13).

Em relação a sua infância, relembra os momentos vividos com o pai e com a irmã. O pai sempre ausente: “lembro-me do meu pai cercado de cachorros a voltar com as perdizes não penduradas do cinto, numa bolsa de pano, a minha mãe e eu à espera e ele a passar por nós sem olhar-nos, olhou uma ocasião ou duas quando já estava doente (...)” (2008, p.26). Viu o pai, que sempre foi um homem autoritário, definhar por causa de um câncer: “ele antes da doença com o rei na barriga até o rei se cansar de estar ali mansinho, se tornar cancro e lhe dar cabo da bexiga e da próstata, o meu pai a perder a autoridade, a emagrece (...)” (2008, p.55). Quando seu pai adoeceu, Osvaldo sente-se vingado: “e um desmaio na voz que me agradava, bem feito, uma vacilação de pânico que ia me dando prazer (...)” (2008,

p.56). Mas, ao longo da sua narração, confessa que não queria o pai morto, queria o pai com saúde, sem tubos: “e não era isto que eu queria, juro por Deus, tenho medo, sou criança, mordo o travesseiro com força, observo a chuva a cair” (2008, p.65).

Entretanto, as suas memórias mais dolorosas estão ligadas à morte da mãe que mal conheceu. Osvaldo sente um enorme vazio devido à ausência da mãe. Não sobrou nenhuma fotografia e ele não consegue lembrar-se da cor da pele e das feições da mãe. Osvaldo tenta estabelecer algum contato com a mãe: “levantam-me do chão e sinto um corpo a apertar-me e dedos que me desarrumam a cara isto o espaço de um instante e eu sozinho de novo, pergunto-me se teria sido a minha mãe, procuro um indício, um cheiro um som e não indício, não cheiro, não som (...)” (2008, p.25). A presença da mãe foi cada vez mais desaparecendo da casa: “de modo que se procurasse algum objecto dela não encontrava nem isto, as coisas pertenceram aos defuntos de repente sem dono a fingirem-se infelizes” (2008, p.286). E a irmã foi ocupando o lugar da mãe: “ia às perdizes com o meu pai e tomava o lugar da minha mãe aos domingos a erguer-se nas patas traseiras (...)” (2008, p.287). Reescrever o passado é uma forma de manter viva a memória da mãe. Entretanto, para não demonstrar fraqueza, Osvaldo afirma que nunca foi “um homem de saudades” (2008, p.60). E por isso foi até melhor nunca ter convivido com a mãe: “e em certo sentido prefiro que defunta do que a perseguir-me com lamúrias até à porta da rua sem força para mandar cantar um cego” (2008, p.58).

Alice, esposa de Osvaldo e ex-enfermeira, sofre por não ter um filho. Sente-se muito sozinha: “de modo que casei com um cachorro que não me percebe, sem desejos, sem nariz, não em matilha como os outros nas esplanadas e nos lagos, antes a farejar presenças do passado dele pelos cantos (...)” (2008, p.40). Recordase da infância sem pai: “eu que não tive pai, criou-me sem um homem, sozinha (...)” (2008, p.44) e da mãe doente internada em uma clínica. Apesar de não ter sido criada só com mãe, sente saudade da sua infância e deseja reviver esses momentos: “e por conseguinte você curada mãe, você nova começando o jantar, nunca precisamos de um homem, tratamos da casa sozinhas (...)” (2008, p.52).

Não consegue lembrar-se de muitos episódios da sua infância e pode ser que até alguns momentos tenham sido inventados: “a minha mãe me garante que o meu tio me comprou uma nos ourives das feiras e não me lembro da medalha, não me

lembro da medalha, não me lembro da infância, lembro-me de episódios dispersos se calhar inventados (...)" (2008, p.107).

Outras vozes surgem no romance e nelas há também lembranças de uma infância traumática. Lurdes, colega de Alice, evoca a imagem da sua mãe dizendo ao seu pai: “-Enquanto não acabares comigo não descansas” (2008, p.122). Sentia vergonha dos pais: “sempre me envergonhei deles, sempre me envergonhei deles, do aparelho para ouvir do meu pai, da minha mãe a desculpar-se” (2008, p.128). A irmã de Osvaldo tem consciência que a infância está sempre a nos acompanhar: “(o que é a infância da gente, não nos deixa, acompanha-nos)” (2008, p.196). O marido de Ana Emília recorda-se da sua infância e das dificuldades enfrentadas: “me largavam onde nem narinas nem óculos e esqueciam-se de mim, as horas só me chegavam, espaçadas, depois deles as gastarem com discussões e tosses e por causa disso demorei demasiado a crescer (...)" (2008, pp.441-42).

Personagens solitárias que encontram na escrita um modo de prolongar a existência. As personagens falam com o autor, conscientes que são personagens de um romance e que só existirão enquanto narram as suas memórias. Alice diz pra o autor: “por que razão conto estas coisas se mal nos conhecemos e nem o nome me diz (...)" (2008, p.316). Quase ao final do romance, Alice afirma ter inventado tudo: “nunca tivemos cachorros nem piteiras nem malvas, moramos em Lisboa na casa que a minha mãe deixou, inventei tudo, disse que moramos na casa que a minha mãe deixou e a minha mãe não deixou nada” (2008, p.381). Sente que o romance acabará e ela será esquecida:

E agora, pergunto, o que será de mim quando acabado este capítulo deixarem para sempre de me ouvir, quem se lembrará do que fui, demorará um instante a pensar e se preocupará comigo, ninguém se lembrará, pensa, se preocupa, compram outros livros, esquecem-me e eu sozinha em páginas sem leitor algum continuando a acordar em Évora às oito da manhã e julgando que são cinco ao lado do meu marido que dorme (2008, p.381).

Do mesmo modo, Ana Emília afirma que não contará tudo, o autor que conte se assim ele desejar: “(chegou a altura de dizer as horas mas não vou dizê-las, diga-as você se quiser, é o seu livro, mal o acabe deixei de existir como os infelizes dos livros anteriores e não me conhece mais)” (2008, p.330). Depois de atravessar o passar das horas, entre o sono e a vigília, Ana Emília sente-se em paz com o passado: “atravessei esta noite sozinha e agora as árvores da China principiam a

afastar-se fico contente que tenha acabado, posso recomeçar do princípio, estou bem, trinta de dezembro, quarta feira” (2008, p.402).

António Lobo Antunes nomeia-se ao final do romance e assume o seu papel de autor: “(chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião de Pedreira e ando a escrever um livro)” (2008, p.422). Por tudo isso, podíamos pensar que as personagens são títeres nas mãos do autor que está a brincar com os leitores. Mas, para o autor, suas personagens “são pessoas reais, concretas” (2008, p.512). Elas quase não têm nome já que a intenção não é contar uma história, não se quer contar “a tua vida, mas a nossa vida, na parte de trevas, na humanidade truncada” (2008, p.512).

Em *O meu nome é legião* (2007), António Lobo Antunes aborda a história de um grupo de oito jovens infratores (um branco, um negro e seis mestiços), provindos da periferia de Lisboa, entre os 12 e 19 anos. O romance dialoga com a estrutura de um relato policial, mas sem a esperada objetividade dos fatos, visto que o policial Gusmão, responsável pela investigação do caso, mistura os registros das atividades realizadas pelo grupo com as suas lembranças da infância. Ao descrever os fatos, Gusmão vai ficando mais perto do seu passado:

(...) a propósito de bandos de miúdos pretos os suspeitos devem ter abandonado o casal diria que à 01h00 (uma hora e zero minutos) e redijo diria por não conseguir da parte da mulher que visitei no hospital uma afirmação que me aclarasse, antes me fez lembrar nas pregas da cara o meu avô com o pano obrigando-me à emoção de épocas mais íntimas, a minha tia, a minha mãe, a cozinheira do abade que me oferecia compota a rosna (2009, p.18).

Gusmão é solitário, quase sem utilidade no trabalho e teve uma infância infeliz. Na narração, ele olha para o passado no intuito de descobrir o que fez da sua vida, muitas vezes questiona a sua própria existência: “(...) há momentos em que me pergunto inclusive se terei tido um nome, uma existência sei lá onde e quando (...)” (2009, p.55). Assim tentando conciliar o passado com o presente. Ele que sempre foi maltratado pela mãe, mas ainda gostaria de tê-la por perto: “(...) não exagero palavra, se pudesse voltar ao princípio e recomeçar esta prosa, se você estivesse comigo e me ajudasse mãe (...)” (2009, p.22).

As lembranças não recuperam momentos felizes, mas são elas que constituem a identidade de Gusmão e o tornaram esse homem frustrado, separado da esposa e que não consegue manter um diálogo com a filha. Gusmão é formado

pelas recordações do tempo da escola e pelas sentenças da Dona Eulália que estava sempre a dizer: “- Quem dobrou o cabo da Boa Esperança ignorante?” (2009, p.288). E pelas lembranças do pai, da mãe e do padrasto.

Gusmão perdeu o pai quando ainda era pequeno mas conserva a imagem dele sempre indiferente: “(o meu pai via a chuva não nos via a nós)” (2009, p.42). Ciente das armadilhas da memória, Gusmão não defende a verdade das suas lembranças: “(estou a inventar tudo acho eu não foi assim de certeza)” (2009, p.93). O tempo nos faz enxergar o passado, mas também cobre a clareza os fatos: “(há séculos que distingo as feições do meu pai, quero lembrar-me e por mais que me esforce não me vem a memória (...))” (2009, p.118).

Gusmão, ao mesmo tempo em que abre espaço para as lembranças, corrige-se, pede desculpas e tenta ser objetivo:

Peço desculpa a quem de direito por demorar dúzias de páginas a chegar a final mas com tanta lembrança a ferver na cabeça escapa, oiço-a remexer episódios antigos a mudar pessoas e coisas de sítio e a repetir misérias que julgava esquecidas e afinal permanecem, o meu padrasto, a minha mãe, o doutor Sabino enquanto os tubos de borracha do estetoscópio sem repouso no tampo continuarão sem repouso depois de ir embora (2009, p.45).

Mas, não há como fugir do passado, as lembranças vêm à tona quase que inconscientemente sendo impossível ignorá-las:

não sou capaz de dizer se fui feliz naquela casa e devo ter sido, toda a gente foi feliz em tempos ou para não ter de se apiedar de si mesma pensa que foi feliz uns Natais, umas Páscoas, umas manhãs na praia, insignificâncias que nos fazem sorrir, dispomos a memória em fila e contamos um a um os tesouros perdidos, no que se me refere aos cheiros da despensa, o sabor que a compota de framboesa me deixava na boca e de vez em quando regressa, com a compota um braço que me prendia os lençóis a dar-me pancadinhas no ombro (2009, p.286).

Nesse romance, há também outras vozes de personagens que habitam o bairro. As personagens devem responder ao interrogatório policial, mas, assim como Gusmão, acabam reportando-se à época da infância, como acontece com a mestiça: “(...) a ultima imagem que conservo do meu pai é a forma como me olhou ao ir-se embora sem sair da cama” (2009, p.201).

Para Maria Alzira Seixo, mais do que retratar a violência através da história desses oitos jovens problemáticos, o romance “incide sobre matérias frequentes na obra do autor (infância, desamor, identidade, exclusão) (...) mas tenta um fôlego

mais curto na expressão da densidade ficcional que lhe caracteriza a obra, apurando processos e tornado a leitura mais complexa” (2011, p.387).

Ao longo desse capítulo, através da análise dos dezenove romances, percebendo a recorrência da infância como vetor temático em Lobo Antunes, podemos entender o porquê de o autor defender a sua obra como um contínuo: “(...) Tinha a ilusão de que estava a fazer livros muito diferentes uns dos outros e, no entanto, é como se formasse um único livro dividido em capítulos, e cada capítulo fosse um livro *per si*” (COTRIM, 2008, p.475, grifo do autor). A cada romance a escrita foi ficando mais próxima daquilo que o autor sempre desejou escrever, o seu projeto de livro ideal. Há, com mais ênfase no quinto ciclo temático, algumas estratégias narrativas que serão mais desenvolvidas no “ciclo do silêncio”. Ao recordar os eventos traumáticos, as personagens vivem-no repetidamente na narração, muitas vezes, recuperando em seus discursos no presente formas e/ou frases que ouviram na infância. A escrita e/ou a rememoração do passado surge como um processo terapêutico, quer dizer, é preciso unir as duas pontas (passado e presente) para visualizar o futuro. A iminência da morte, de um familiar próximo (pai ou mãe) ou sua própria, faz com que a personagem tente reatar com seu passado por mais complexo que ele possa ter sido. Em Lobo Antunes, as personagens, entre o lembrar e o esquecer, muitas vezes recuperam as memórias mais vergonhosas quando na verdade gostariam de deixá-las no esquecimento. Após recuperar os acontecimentos, e reencontrar-se, a personagem sente um pouco de paz. Muitas vezes, estamos diante de uma memória que oscila entre a invenção e o que de fato aconteceu. Personagens que dialogam com o autor e têm consciência de pertencerem a um romance. E por último, quase não há enredo, ou melhor, o que importa é o ato de contar ou tentar contar.

2.1 “NÃO FOI COM CERTEZA ASSIM MAS FAZ DE CONTA”: OS ÚLTIMOS ROMANCES (2008-2012)

E a surpresa vem de não existir narrativa no sentido comum do termo, mas apenas largos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam. E sufocam-nos aparentemente para melhor respirarmos. Abandonem as vossas roupas de criaturas civilizadas, cheias de restrições, e permitam-se escutar a voz do corpo. Reparem como as figuras que povoam o que digo não são descritas e quase não possuem relevo: é que se trata de vocês mesmos. Disse em tempos que o livro ideal seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: reflectem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois somos (ANTUNES, 2002, p.115)²⁰.

Na crônica “Receita para me lerem”, publicada em livro em 2002, Lobo Antunes reflete sobre o seu livro ideal que, como mostrei no subcapítulo anterior, sempre foi uma busca do autor. Para Lobo Antunes, o livro ideal é aquele em que a intriga não interessa já que o mais importante é chegar ao fundo da natureza humana criando uma escrita onde todos se reconheçam – uma espécie de livro total: “O que acontece, porém, é que toda essa história das definições de géneros cada vez me interessa menos. Quando se começa um livro, é isso que se quer fazer, um livro, um livro total que tenha tudo, poesia, prosa, tudo: a vida”²¹.

Em “A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes”, Arnaut recupera a luta que o autor sempre teve com a sua escrita literária, especialmente, o seu desejo “«de chegar a um livro onde o silêncio seja completo», porque, «se calhar, toda a arte devia tender para o silêncio. Quanto mais silêncio houver num livro, melhor ele é»” (2011, p.72). Para Arnaut, o silêncio em Lobo Antunes traduz um desejo “de despir a sua prosa ficcional de tudo o que vê como acessório, logo como desnecessário a uma escrita límpida” (2011, p.72).

Esse silêncio é alcançado em *O arquipélago da insónia* – romance que inaugura o sexto ciclo temático. Acompanhando essa “busca de silêncio, as personagens parecem perder progressivamente a capacidade de exteriorizar as suas verbalizações, falando cada vez mais para dentro de si mesmas, vivendo cada vez mais na sombra silenciosa de vidas que os romances reduplicam” (ARNAUT, 2011, p.80). Isso acontece em *O arquipélago da insónia* em que “a figura principal é autista, logo em falência de comunicação (...)” (ARNAUT, 2011, p.80). O mesmo acontece em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* “em que das

²⁰ LOBO ANTUNES, António. Receita para me lerem. In: LOBO ANTUNES, António. **Segundo livro de crónicas**. 2ed. nevarietur. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. pp.112-16.

²¹ António Lobo Antunes. **Courier Internacional**, jan. 2007.

personagens se diz comunicarem sem palavras, quer porque se admite que elas não conseguem falar” (2011, p.80).

O silêncio está colocado, como diz Arnaut, “na e pela própria escrita (...)” (2012, p.24), cada vez menos polifônica. Nesses romances, Lobo Antunes alcança um “intimismo (quase) completo, absoluto, que, em vários momentos, afirmou querer alcançar” (2012, p.24). Esse silêncio se observa não só por considerar que as personagens falam para si mesmas, mas, pela escrita diarística presente nos romances *Sôbolos rios que vão* e *Não é meia noite quem quer*. Arnaut ainda ressalta que em tais romances há menos “ousadias semânticas e formais”, o que nem sempre significa “uma substancial facilidade na leitura e na compreensão dos universos (re)criados (ARNAUT, 2012, p.25).

Nesses últimos romances, acredito que o Lobo Antunes chegou ao seu desejado objetivo de escrever um texto onde “todas as páginas fossem espelhos e o leitor visse, não apenas ele próprio e o presente em que mora mas também o futuro e o passado, sonhos, catástrofes, desejos, recordações” (1999, p.45), como o autor descreve na crônica “O coração do coração. Nessa perspectiva, não só o leitor se encontraria efetivamente no texto, como também lá estariam as vivências e as criações do escritor. Nesse romance “de páginas de espelhos”, “tropeçaria, à esquina de um capítulo, com os anos de Nelas, courts de ténis, a Serra da Estrela semeada de luzes, o ramo do castanheiro a assustar-me contra o postigo da insônia, a D. Irene a tocar harpa com as rolas amestradas dos dedos” (1999, p.45). E como “as páginas são espelhos lá estaria o meu rosto de agora e todos os rostos que tive” (1999, p.46), lá também “estariam os meus anos de menino do coro, a coreografia hipnótica da missa” (1999, p.46) e “se me aproximasse mais do livro toparia atrás dos meus avós (...), da minha mãe de mão em concha da orelha” (1999, p.47). Para Nuno Judice, Lobo Antunes consegue cumprir o seu objetivo de escrever um livro em que as pessoas se reconheçam:

Ora, ao avançarmos por estas páginas, vemos que Lobo Antunes cumpre um trabalho sistemático de roubar ao silêncio as vozes múltiplas que ele encobre; e dar um rosto visível a essa resignação, que, tantas vezes, não é senão o rosto dissimulado de revolta e da rejeição dos conformismos que pesam sobre nós. Há, por isso, um peso crescente da voz/vozes do indivíduo, sobrepondo-se à voz narrativa, que nelas se projecta, arrancando esse discurso tantas vezes fragmentado, mutilado, tal como podemos ouvir dia-a-dia, ao contexto da sua efemeridade. São as «as vozes humanas», únicas e singulares, expondo-se com a crueza e a verdade nascidas, muitas vezes, de situações-limite, mas também, nos últimos romances, ganhando a

exposição de personagens que ganham a sua vida própria (...) (2004, p.316).

Através das características acima descritas, *Sóbolos rios que vão* seria o desejado “romance de páginas de espelhos”, já que nele o narrador Antoninho ou Senhor Antunes, deitado em uma cama de hospital, vítima de dores causadas pelo câncer no intestino, recupera os eventos do passado: a infância, o avô surdo, o pai com a criada na despensa: “olha o teu filho a ver-nos”, o pai jogando tênis “no hotel dos ingleses e a mãe a fazer-lhe a risca do cabelo” (ANTUNES, 2010, p.23).

De acordo com Ana Paula Arnaut, a nova fase de Lobo Antunes marca “uma outra maneira de dizer as coisas, as pessoas, as vidas, as emoções ou a ausência delas. A justificação decorre, pois, tanto do facto de nas páginas deste livro se levar a um (quase) extremo o intimismo presente nos romances anteriores (...)” (2011, pp.81-82). Encontramos nesses romances “páginas silenciosas de arrojados metafóricos e de elaborações linguísticas afins” (2011, p.82). Elimina-se “a banha – isto é, o excessivo uso de palavras. Adjectivos, metáforas, etc. que caracteriza, por exemplo, os romances do ciclo de aprendizagem (...)” e também “(...) reduz, uma assinalável dimensão poética e onírica que caracteriza obras como *A ordem natural das coisas* (1992) ou *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000)” (2011)²².

Como a autora ressalta, apesar da ficção de António Lobo Antunes ter sido compartimentada, não significa “que a entendamos fora de um *continuum*” (2011, p.83; grifo da autora). É impossível não considerar que em Lobo Antunes, “os vários romances dialogam entre si, mesmo quando um novo ciclo parece prenunciar o substancial abandono de algumas reconhecidas obsessões temáticas” (2011, p.85). Para Nuno Júdice é como se o autor estivesse “à procura desse estuário que é a Obra – no sentido entre mallarmeano (o Livro total) e joyceano (a abertura de sempre novos horizontes de leitura) da palavra ficcional (...)” (JUDICE apud ARNAUT, 2011, p.87). Afinal, parece que Lobo Antunes cumpriu com seu objetivo: “Pelo menos para mim, cada livro serve para corrigir anterior. No fundo, o que tenho escrito, livro a livro, é uma *Memória de elefante* sucessivamente corrigida” (ANTUNES apud SIVA, 1999, p.8).

No último ciclo ainda

²² ARNAUT, Ana Paula. “**Sóbolos rios que vão** de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências”. Disponível em: http://ala.t15.org/livros/25SR_arnaut.pdf. Acesso em: 11/04/2013.

mantêm-se quer variadas e complexas referências metaficcionalis ao próprio acto de escrever, e ao autor também (principalmente em *Sôbolos Rios Que Vão*, onde o autor *está todo*), quer, entre outros virtuosismos, as suspensões semânticas inusitadas, com o conseqüente desmembramento de palavras e de frases (...) (ARNAUT, 2012, p.28).

No sexto ciclo, “suavizam-se a confusão e a estranheza causadas por intrincadas rede polifônicas (...)” (ARNAUT, 2012, p.31) mesmo considerando a polifonia ainda existente nos romances *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra no Mar?* e em *Comissão das Lágrimas*, mas, como nos diz Arnaut: “em termos gerais, parece mais fácil identificar a voz que fala” (ARNAUT, 2012, p.31). Em *Sôbolos rios que vão* “se recupera a dualidade narrativa de *Memória de Elefante*, mas invertendo a importância da primeira e terceira pessoas, a quem cabe orquestrar e narrar os acontecimentos” (ARNAUT, 2012, p.31). Ao colocar no discurso a terceira pessoa, “a responsabilidade maior do relato passa agora a pertencer a um *ele* que, numa estratégia de delegação da memória, assume o relato dos acontecimentos vividos” (ARNAUT, 2012, p.31). Arnaut também se detém as subversões em relação ao tempo da narrativa em *Lobo Antunes*. Os jogos temporais diluem-se e lateralizam-se,

parecem colocar o leitor num eterno presente; a espaços que, embora nomeados, provocam uma caótica impressão de realidade. Temos em mente, ainda, as personagens cujas vozes se intersectam em jogos entrópicos, tantas vezes de solução indecível, usurpando o lugar de instâncias narrativas tradicionais e, por consequência, dando corpo e *alma* a acções-labirinto (aparentemente) perdidas de narratividade (2012, pp.34-35; grifo da autora).

Cabe ressaltar que, por detrás dessa escrita que opera “uma concepção gratuitamente caótica da literatura” (ARNAUT, 2012, p.35), “a lógica está sempre presente mas, agora, a sua apreensão só é oferecida ao leitor que aceite transformar-se em detective paciente e atento às pistas lançadas” (2012, p.35). Arnaut retoma a imagem de “livro-rizoma” de Gilles Deleuze e Feliz Guattari²³ para

²³ Os autores, em **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, criaram a metáfora do livro como uma raiz, “(...) feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes” (1995, p.11). Nessa espécie de “livro-raiz” torna-se impossível encontrar o ponto de partida, sem início nem fim: “há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (1995, p.11). Um livro é “uma multiplicidade (...)” (1995, p.11) e “permanece sendo imagem do mundo (...)” (1995, p.14).

falar que o romance de Lobo Antunes trata-se “de um livro subterraneamente ramificado, um caule de várias raízes que tantas vezes se entrelaçam e se confundem de modo quase inextricável, como sucede nos manguezais, e não um livro com uma só raiz” (2012, pp.35-36).

3. “PORQUE É QUE O QUE ACONTECEU NA INFÂNCIA PERMANECE TÃO VIVO PARA NÓS?”

3.1 “MAS SERÃO LEMBRANÇAS OU EPISÓDIOS QUE INVENTO?”: LEMBRAR, REINVENTAR E NARRAR EM *O ARQUIPÉLAGO DA INSÓNIA*

Algumas vezes, lendo as autobiografias de certos escritores, fico pasma com a clareza cristalina com que lembram de suas infâncias nos menores detalhes (...). Principalmente os russos, tão rememorativos de uma meninice luminosa (...). São tão iguais essas paradisíacas infâncias russas que você é obrigado a supor que são mera recriação, um mito, um invento (...). Coisa que acontece com todas as infâncias, aliás. Sempre pensei que a narrativa é a arte primordial dos seres humanos. Para ser, temos que nos narrar (...). O que contamos hoje sobre nossa infância não tem nada a ver com o que contaremos dentro de vinte anos. E o que você lembra da história comum familiar costuma ser completamente diferente daquilo que seus irmãos lembram (...). De maneira que nós inventamos nossas lembranças, o que é o mesmo que dizer que inventamos a nós mesmos (...) (MONTERO, 2004, p.15).

Rosa Montero, escritora espanhola, em *A louca da casa*, ao pensar nas narrativas autobiográficas, questiona a forma como alguns escritores buscam recuperar o passado. Montero desconfia das autobiografias que rememoram com tamanha precisão o passado em seus escritos, mostrando que há uma linha muito tênue entre o contar e o criar, sendo impossível recuperar com exatidão o vivido através da linguagem. Essas questões estão colocadas no fazer literário de Lobo Antunes e suas personagens, cientes das artimanhas do lembrar e do contar, enfrentam essa ambiguidade, evidenciando que a infância recuperada pela memória é, na maioria das vezes, inventada.

O próprio Lobo Antunes, em uma entrevista à revista *Visão*, em 26/10/2006, salienta a dificuldade que geralmente enfrentamos nessa fase da vida. Ana Paula Arnaut, em *António Lobo Antunes: confissões do trapeiro*, recupera as palavras do autor ditas a Sara Belo Luís. António Lobo Antunes afirma que

nenhuma infância é alegre. A recordação dela é que pode ser alegre ou triste. Nenhuma infância é alegre porque a infância é sempre muito normativa. Os pais impõem normas contra as quais os filhos reagem constantemente. A infância e a adolescência são sempre períodos de uma grande revolta (2008, p.528).

Se realmente não há uma infância alegre, mas a sua recordação pode ser triste ou alegre, Lobo Antunes mostra que esse contar é sempre um invento e por

isso está muito além do que de fato aconteceu. Diante de uma memória cheia de lacunas, em que não se sabe se os acontecimentos são verídicos, a própria organização do tempo da narrativa é fragmentada. Dessa forma, os momentos recordados são selecionados mesmo que a nossa recordação do passado seja sempre parcial.

A literatura consegue articular com maestria o tempo cronológico e o tempo psicológico, segundo o professor Ricardo Timm, ela seria uma “espécie extremamente peculiar de memória materializada (...)”, em outras palavras, ela “é a *memória do presente* (...)” (2013, p.65; grifo do autor). Como já observava Gérard Genette, “uma das funções da narrativa é cambiar um tempo num outro tempo” (1980, p.31) sendo capaz de criar a ilusão de fluxo temporal, ou melhor, a ideia de um “pseudo-tempo” ao articular “as relações entre a ordem temporal e a sucessão dos acontecimentos na diegese” (GENETTE, 1980, p.32). Tal articulação está colocada na obra de Lobo Antunes em que as diferentes temporalidades propõem um novo olhar para o presente, o passado e o futuro.

Tomando de empréstimo as palavras de Walter Benjamin, que as utiliza para descrever a História, nesta perspectiva o tempo da narrativa também é “um tempo saturado de ‘agoras’” (1986, p.229), claro que sem o compromisso com a “verdade” dos fatos, já que a memória ressignifica o passado no presente. A memória permite reelaborar as identidades e reconstruir o passado a partir das exigências do presente. Em *O arquipélago da insônia*, uma das personagens questiona a verdade das suas lembranças: “(mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não passam de episódios que invento)” (2010, p.11). A narrativa está construída a partir de fragmentos de memória, não nos possibilitando conhecer o todo e colocando a memória no terreno da imaginação. Pode-se dizer que *O arquipélago da insônia* é um romance repleto de “personagens de moldura, sorrisos confundidos com estalos de assoalhos (...)” (2010, p.19), em que a casa, outrora uma grande propriedade burguesa, adquire uma função substancial na memória das personagens. Uma casa repleta de retratos, fantasmas, vazios e silêncios:

De onde me virá a impressão que na casa, apesar de igual, quase tudo lhe falta? As divisões são as mesmas com os mesmos móveis e os mesmos quadros e no entanto não era assim, não era isto, fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai, das empregadas da cozinha e da tosse do meu avô comandando o mundo, não a presença, não ordens, a tosse (...) (2010, p.9).

Nesse romance, por meio das diversas temporalidades, se intercalam as vozes de três gerações de uma família rural em decadência. Mas, é através do ponto de vista do neto autista que grande parte da história é narrada. O menino, agora já adulto, está internado em uma clínica e tenta recuperar os acontecimentos do passado. O pai ausente: “(...) e o meu pai sem se preocupar com a aveia, um estranho para mim como eu um estranho para ele semelhantes aos parentes dos retratos no que teimo em chamar casa por não lhe achar outro nome (...)” (2010, p.10). A mãe que estava sempre de costas. O desprezo do avô. Em uma espécie de sonolência, sem conseguir separar o passado do presente, o autista vai rememorando parte dessa infância carregada de dor, de mágoa, de desentendimento e de estilhaços. As lembranças surgem como pequenos arquipélagos isolados que, apesar de não reconstruírem as experiências, instauram a narração na luta contra o esquecimento. É como se através da narração fosse possível o encontro com a criança perdida na infância para assim restabelecer o presente – numa tentativa quase desesperada de encontrar algum sentido para o futuro. Em conformidade, afirma José Gil, no ensaio “Fechamento e linhas de fuga em Lobo Antunes”:

O que é *O Arquipélago da Insónia*? Não uma narrativa, nem linear nem descontínua. Mas uma imensa colagem de imagens, de cenas, de ditos extraídos de várias camadas de um tempo passado. O meio temporal de onde vêm é único, as descrições situam-se num tempo que já foi: são, quase exclusivamente, recordações. Mas, como se viu, recordações não de um tempo só mas de múltiplos tempos cronológicos. E em cada um destes pode surgir um outro tempo, alguém que se lembra subitamente de um gesto ou de coisas num outro tempo do passado; então a recordação salta para um plano diferente da memória, como uma lembrança de uma lembrança, muitas vezes sem nenhuma ligação com a narrativa que se interrompeu. São ilhas de tempo que se conectam pelo plano hipnótico da bruma que a escrita segrega. Porque a escrita cria uma bruma de tempo (é esse o tempo único do passado), todos os tempos podem ser evocados a partir da bruma. Cada cena é uma ilha e o conjunto um arquipélago sem fim, saídos da bruma, mas totalmente envolvidos ainda nela, são como imagens nascida de uma insónia, mas situada no espaço e no tempo, vacilantes, fantasmáticas (...) (2011, pp.160-61).

Tal como já foi mencionado, a memória é marca da estética antuniana. Sendo a narrativa construída por fragmentos de memória, categorias como tempo e espaço se reorganizam. Como nos diz Catarina Vaz Warrot²⁴, a “chave de escrita” da obra

²⁴ WARROT, Catarina Vaz. A criação do romance em António Lobo Antunes. Chaves de escrita e chaves de leitura. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Paris 8, Paris 2009.

de Lobo Antunes encontra-se na sua organização diegética já que a intriga não tem relevo. O romance de Lobo Antunes rompe com “a linearidade de uma representação cronológica do tempo” e passa a explorar “uma outra temporalidade – a do tempo interior” (WARROT, 2009). Catarina alicerça seu estudo na leitura de Maria Alzira Seixo, do romance *Memória de elefante*, ao mostrar que em Lobo Antunes há a alternância de dois planos temporais, “ (...) o da configuração diegética e o da representação da memória (alternância que aliás se apresenta homogeneizada no plano do discurso e mesmo o da enunciação (...))” (SEIXO, 2002, p.17). Seixo fala do plano horizontal, que corresponderia à vida do médico psiquiatra, e o plano vertical “narrado em termos proustianos de descontinuidade através de processos de manifestação da memória voluntária ou involuntária (...)” (2002, p.18).

Tal organização do tempo (plano vertical e plano horizontal) está presente em todos os romances do autor. Catarina percebe em Lobo Antunes a existência de “núcleos narrativos «dinâmicos» - sucessão de vários núcleos narrativos” e “núcleos narrativos «estáveis» - nos quais a configuração diegética é composta por uma unidade de coordenadas cronotópicas do mundo possível criado pelo texto” (2009). Contudo, “esses dois planos não existem isolados um do outro, mas tecem relações variadas” por meio da “alternância, intersecção e convergência (...)” (2009). Em muitos romances, “a idade adulta está (...) imbricada com a infância; as fronteiras entre estes dois tempos esbatem-se, as personagens são paralelamente o que eram e o que são. As distinções espaço-temporais deixam de existir” (2009).

Por exemplo, em *O arquipélago da insónia*, o autista, ao recuperar o tempo pretérito, parece descolar-se do momento presente, entretanto ele está ali e não pode ser ignorado pois é a partir dele que parte as impressões e a seleção dos momentos do passado. Seixo e sua equipe, no *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, mostra que as personagens não conseguem entender o mundo o que se traduz na dificuldade de “dizer as coisas desdizendo-as também, confundindo episódios e sobrepondo personagens, e aliando planos de tempos diferentes numa mesma recordação (...)” (2008, v.1, p.71). Nesse romance, o tempo cronológico é mais difícil de ser especificado já que não há tantas referências espaço-temporais. Mas, por vezes, tem-se a ideia que a enunciação se estendeu por muito tempo: “Qual a minha idade hoje em dia e quantos anos passaram desde aquilo que

contei?” (ANTUNES, 2010, p.157). O plano vertical convoca à narrativa os vários sentidos da memória, englobando desde tempos mais remotos (quando ele nem era nascido ainda) e outros de quando recebia visitas na clínica. No plano horizontal, ele está internado na clínica (e não sabemos desde quanto tempo) e de lá rememora uma infinidade de pequenas histórias: “o meu avô de gravata ele que não usava gravata, usava um botão de cobre a fechar-lhe o pescoço, e o meu pai a desprender as rédeas da argola, vi-o parado numa crista antes (...)” (ANTUNES, 2010, p.10).

O seguinte trecho de *O arquipélago da insónia* mostra muito bem a alternância/intersecção entres os planos. Primeiramente, no plano horizontal, o autista está na clínica onde recebe a visita dos familiares: “Visitam-me um domingo por vez por mês (...) a janela do meu quarto onde durmo grades igualmente e aí estão o meu pai, a minha mãe com os ganchos todos e os brincos direitos, o meu irmão, o meu avô (...)” (2010, p.87). Aos poucos, a sua narração vai se impregnando de elementos do passado: “e logo à segunda uma chamazinha amarela seguida de uma fumarada azul e o cheiro do escritório da herdade outra vez, lá estavam a secretária, os papéis, uma rosca de ferro a segurar facturas, o meu avô devolvia o isqueiro ao meu pai (...)” (2010, p.88). Acredito que nesse romance não ocorre a dinâmica de convergência que aliás, para Warrot (2009), não é um procedimento tão presente em Lobo Antunes, mas quando ocorre manifesta-se na “existência de planos espaço-temporais atípicos que não se adequam com os planos de análise – horizontal e vertical” (WARROT). Na convergência há a criação de um outro tempo, é como se o presente e o passado estivessem no mesmo nível, como acontece em *As naus*, de acordo com Warrot.

O tempo psicológico em Lobo Antunes, descontínuo, impreciso e fragmentado, permite-me entender a narrativa ficcional a partir das relações temporais, considerando que as identidades das personagens se constroem nesses entrecruzamentos. A narração é o lugar das diferentes temporalidades (que se encontram no mesmo patamar), das diferentes vozes e, é claro, dos questionamentos identitários: “Quem sou eu?” (2010, p.96).

De acordo com Felipe Cammaert (2009, p.14-15), a memória, em Lobo Antunes, é mais que um procedimento temático, está ali como princípio estrutural,

constituindo a trama romanesca (2009, p.14)²⁵. A memória é analisada sobre dois aspectos: de um lado a representação da realidade, a mimese literária; do outro lado, a ficção – entendida como um processo de criação de um universo não referencial. A memória seria como uma porta de acesso ao interior da personagem.

Ao criar uma narrativa centrada na memória, Lobo Antunes quer discutir a relação entre a memória e a escrita. O interesse está em saber como acessar a memória e como colocá-la em discurso. Sendo assim, destaca-se a negação da ordem tradicional de apresentação dos eventos narrados, não mais uma natureza cronológica, mas uma natureza mnemônica. Como mostra Cammaert, a ficcionalidade não corresponde a um tempo cronológico, mas a um tempo da memória. Logo, há uma profunda interrogação das leis romanescas e o paradigma da representação muda. O texto não se refere a um mundo real, mas a um universo da memória.

Em 1919, Italo Svevo começa a escrever *A consciência de Zeno*. Nesse romance, o narrador-protagonista, seguindo o conselho de seu psicanalista, usa a escrita para recompor as suas memórias: “- Escreva! Escreva! O que acontecerá, então, é que você vai se ver por inteiro” (2003, p.9). Em busca de respostas, Zeno aceita o empreendimento, que no primeiro momento não parece tarefa fácil, mas logo tudo vai ficando mais nítido. Frases como - “Sei perfeitamente (...)” (2003, p.10) e até aquelas em que o narrador-protagonista descreve os acontecimentos e os analisa com profundidade: “Recordo-me que meu pai um dia me surpreendeu com o colete dele na mão. (...) (é possível que tal sentimento de repulsa venha a ter mesmo grande importância na minha cura) (...)” (2003, p.10) - criam um efeito de veracidade que cai por terra no último capítulo quando, ironicamente, Zeno afirma que só agora escreverá sinceramente: “Por isso escreverei sinceramente a história da minha cura” (2003, p.354), “Foi assim que, à força de correr atrás daquelas imagens eu as alcancei. Sei agora que foram inventadas. Inventar, porém, é uma criação, não uma simples mentira” (2003, p.355).

²⁵“(…) La mémoire s'érige alors non seulement comme *thématique* des oeuvres antunienne et simonienne, mais également comme *principe structurant* de l'acte de fiction qui constitue les trames romanesques” (CAMMAERT, 2009, p.14; grifos do autor); “(…) d'une part la représentation de la réalité, autrement dit la mimésis littéraire et, d'autre part, la fiction, entendue comme le processus de création d'un univers non référentiel qui donne naissance aux romans” (2009, p.14); “La mémoire opère em ce sens comme une «porte d'accès» à l'intériorité du personnage romanesque” (2009, p.15).

O romance de Svevo mostra a escrita como reconhecimento da existência, processo que também acontece em *O arquipélago da insónia*. Zeno sente que a memória tem o poder de nos ludibriar: “Fui levado a crer que se tratava de uma reevocação de minha infância, porque a primeira das imagens me colocava numa época relativamente recente (...)” (2003, p.356). O romance de Svevo é extremamente inovador para sua época, principalmente por trazer a psicanálise, entretanto, há uma linearidade (começo-meio-fim), as memórias estão organizadas de forma cronológica, os limites espaço-temporais são bem definidos. A proposta de Lobo Antunes está na contramão dessa forma estruturada de organização narrativa e, segundo Ana Paula Arnaut, “esta (aparente perda da narratividade) é, justamente, um dos factores que mais contribui para a mudança de rumo da «arte do romance» (...)” (2011, p.76).

É verdade que se derroga o conceito tradicional de narratividade, no sentido em que não existe uma dinâmica de sucessividade temporal, isto é, uma linearidade na apresentação do relato (...). Mas também é verdade que, no lugar dessa dinâmica, as ficções de António Lobo Antunes apresentam, impondo, o que pensamos poder designar por micro-narratividades, ou por teia de linearidades, que, em derradeira instância, acabarão por fazer sentido(s) (ARNAUT, 2011, p.77).

Apesar da caótica desorganização, peculiaridade da sua escrita, há sem dúvida certas estratégias narrativas que corroboram com o seu projeto de pensar no descentramento do sujeito articulado ao espaço e à temporalidade. Diferente de Svevo, as personagens antunianas não conseguem preservar certa distância daquilo que é lembrado. Elas se deixam contaminar pelas memórias. Para compreender a memória como marca da estética antuniana e entender o lugar que ela ocupa nos estudos atuais, recupero o que propõe Paul Ricoeur. O filósofo, em *Tempo e narrativa*, desenvolve uma leitura de três grandes romances: *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, *A montanha mágica*, de Thomas Mann e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Apesar das diferenças entre esses romances, os três “são fábulas sobre o tempo, na medida em que a própria experiência do tempo que constitui o cerne de suas transformações estruturais” (2010, v.2, p.175). Sem dúvida, pode-se considerar que os romances de António Lobo Antunes também são “fábulas sobre o tempo”, tanto por sua estrutura narrativa ao construir blocos de lembranças e por tratar da memória como uma de suas obsessões temáticas.

Em *O arquipélago da insônia*, a temporalidade é elemento estruturante do discurso romanesco que se coloca, principalmente, na recuperação da imagem da antiga casa que se impõe como núcleo inicial das reminiscências. É a partir da noção de sujeito no tempo e no espaço²⁶, pensando no conceito de cronotopo de Bakhtin, que se tecem as relações entre as identidades. Acredito, nesse sentido, igualmente ser importante refletir sobre a identidade das personagens que se formam nesses entrecruzamentos. Para corroborar com esse pensamento, revejo as ideias de Santo Agostinho, um dos primeiros estudiosos que pensou a temporalidade e influenciou a compreensão de Paul Ricoeur.

Jeanne Marie Gagnebin, no artigo intitulado “Dizer o tempo”, mostra que Santo Agostinho “abre um novo campo de reflexão: o da temporalidade da nossa condição específica de seres que só nascem e morrem no tempo, mas, sobretudo, que sabem, que têm consciência de sua condição temporal e mortal” (1997, p.70). Pensar o tempo é também “de maneira inseparável, uma interrogação sobre o eu narrador, sobre a identidade narrativa” (1997, p.71). Pensar o tempo implica “pensar na linguagem que o diz e que ‘nele’ se diz” (1997, p.75). Para Santo Agostinho, “passado, presente e futuro são modulações de um presente absoluto: presente das coisas passadas, presente das coisas presentes, presente das coisas futuras. Passado, presente e futuro são fases de um só tempo (...)”²⁷.

Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, logo no início do primeiro tomo, retoma o estudo de Santo Agostinho do livro XI das *Confissões*. Diz-nos Ricoeur, “estamos (...) prontos a considerar como seres não o passado e o futuro como tais, mas qualidades temporais que podem existir no presente (...)” (1994, v.1, p.26). Ricoeur compreende a narrativa como uma forma de constituição do sujeito a partir da relação entre a narratividade e a temporalidade. Mas, como a narrativa rearticula o passado, presente e o futuro? “(...) Como o tempo pode ser, se o passado não é mais, se o futuro não é ainda e se o presente nem sempre é?” (1994, v.1, p.22).

Para responder tal aporia, o filósofo parte das observações de Agostinho ao considerar que o passado e futuro estão colocados no presente através da memória

²⁶ Bakhtin entende que numa obra literária, “todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de uma matiz emocional(...). A arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores”(BAKHTIN, 2002, p.349).

²⁷RIBEIRO, Martha. “O tempo como tema e problema: um estudo do livro XI das **Confissões** de Santo Agostinho, na interpretação de Paul Ricoeur”. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/t00008.htm>. Acesso em 24/05/2013.

e da espera. Dessa forma, a memória é o “presente do passado (RICOEUR, 2007, p.364)”. É através da narração que lembramos o passado e antecipamos o futuro. Todavia, observando “que o que se mede não são as coisas futuras ou passadas, mas a sua espera e sua recordação (...)” (RICOEUR, 1994, v.1, p.40). A imagem do passado e a perspectiva do futuro, “quaisquer que elas sejam, não podem existir senão no presente” (AGOSTINHO, 1987, p.282).

Em *O arquipélago da insônia*, a narração mantém as personagens na luta contra o esquecimento, considerando sempre que o passado é reconstituído pela imaginação. A narração atualiza e prolonga o passado no presente: “Por conseguinte, a minha infância que já não existe no presente, existe no passado que já não o é. Porém a sua imagem quando a evoco se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória” (AGOSTINHO, 1987, p.282). Como acontece no romance antuniano em que as personagens presentificam o passado: “O meu irmão e eu continuamos aqui porque a esta hora, na vila, com as pessoas e os caniços a cochicharem sem descanso, passa-se isto, passa-se aquilo (...)” (2010, p.37).

A relação entre a temporalidade e a narratividade pode não ser um ciclo vicioso, como Ricoeur pretende mostrar ao longo de seu estudo, já “que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (1994, p.85). O tecer da intriga projeta um mundo e compreender “uma narrativa é dominar as regras que governam a sua ordem sintagmática (...)” (1994, v.1, p.91). A mimese I corresponde à pré-figuração da narrativa, ou seja, “pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade” (1994, v.1, p.91).

Já na mimese II estamos diante da configuração da obra literária. De acordo com Ricoeur, “o tempo do romance pode romper com o tempo real” (2010, v.2, p.43), entretanto “não pode deixar de configurá-lo segundo novas normas de organização temporal que ainda sejam percebidas pelo leitor como temporais (...)” (2010, v.2, p.43). Tendo em vista, é claro, que uma das leis da ficção é poder “inventar as suas próprias medidas temporais” (2010, v.2, p.43). A narrativa projeta um mundo onde “moram personagens que aí realizam uma experiência do tempo, tão fictícia quanto eles, mas não deixa de ter um mundo como horizonte” (2010, v.2, p.129). Isto posto, “a ficção não pode romper suas amarras com o mundo prático de que procede e

para qual retorna” (2010, v.2, p.130). Narrar é, segundo Ricoeur a partir do estudo de Thomas Mann, “ao mesmo tempo eleger e excluir” (2010, v.2, p.131).

Em vista disso, entendo qual conceito de temporalidade pode permear a construção romanesca de Lobo Antunes e de que forma o autor, assim como Paul Ricoeur, entende a identidade como uma construção narrativa. Assim, nos voltamos para a análise de *O arquipélago da insónia*. O romance, com menos de trezentas páginas, está organizado em quinze capítulos agrupados em três partes. Inicia já contrapondo o tempo passado ao presente da enunciação através da voz de um adulto, que depois saberemos ser o neto autista que, ao observar a antiga herdade rural, profere a frase emblemática que abre a narrativa e será recuperada em vários momentos: “De onde me virá a impressão que na casa, apesar de igual, quase tudo lhe falta?” (2010, p.9). O autista não consegue organizar os acontecimentos (passado e presente se interpõem) e a intriga não avança. A casa de outrora permanece aparentemente igual com as mesmas divisões, os mesmos móveis, mas há a ausência da mãe, do pai, das empregadas da cozinha e da tosse do avô que comandava o mundo.

A imagem da casa abre espaço para as lembranças da infância, especialmente, os momentos ao lado do pai andando a cavalo e a mãe a “perfumar baús” (2010, p.9). Na literatura portuguesa, a representação da casa ocupa um lugar bastante significativo e simbólico. Jorge Fernandes da Silveira, em “Casas de escrita”, mostra como a casa portuguesa “é cenário das questões-chave, ainda hoje, para a relação dos portugueses com sua própria história, consigo mesmos (...)” (1999, p.15). A pesquisa de Silveira consiste em escolher alguns autores e observar “a possibilidade de ler nos textos portugueses de e sobre casas a construção de uma casa romântica, de uma casa realista, de uma casa modernista, de outra neo-realista (...)” (1999, p.16), buscando a metáfora da casa como uma maneira de entender Portugal. Para Silveira, a recorrente imagem da casa na literatura portuguesa registra “as contradições entre a vivência pessoal do escritor, a sua ‘identidade atlântica’ e a sua experiência de estar numa ‘província europeia’” (1999, pp.16-17). Todavia, segundo Edgard Pereira, recuperar constantemente a casa pode também significar uma maneira de “resistir à morte” (1999, p.496), como pode ser comprovado ao longo da obra de Lobo Antunes, mas, especialmente, no último

romance que será analisado em que a personagem, após despedir-se da casa que será vendida e quem sabe até demolida, suicida-se.

Pode-se pensar também que a casa (com seus jardins, quartos e porões) na obra de Lobo Antunes funciona como um “lugar de memória” a partir do que Ricoeur postulou em *A memória, a história, o esquecimento*. Para o filósofo, as lembranças sempre partem de lugares que

funcionam principalmente à maneira dos *reminders*, dos indícios de recordação, ao oferecerem alternadamente um apoio à memória que falha, uma luta na luta contra o esquecimento, até mesmo uma suplementação tácita da memória morta. Os lugares “permanecem” como inscrições, monumentos, potencialmente como documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam (...) (2007, p.58; grifo do autor).

Mas, quando recuperadas, como essas imagens reaparecem no enunciado? Em primeiro lugar, a memória nunca consegue reproduzir com exatidão, como se pode confirmar nas diversas representações da casa: “(...) conforme se desfez a casa em que apesar de igual tudo lhe falta hoje em dia” (2010, p.21). A tentativa de reviver o passado é um engodo e as personagens sentem tal impossibilidade. Muitas vezes, há a sensação de que, apesar de todo esforço de recordar, as lembranças são duvidosas: “(...) tens medo de ficar sozinho numa casa que cessou de existir se é que alguma vez existiu (...)” (2010, p.187). Para Ricoeur, acusamos a memória “de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar” (2007, p.40), em contraposição com a imaginação que tem “(...) como paradigma o irreal, o fictício, o possível (...)” (2007, p.40). Indubitavelmente, a memória está contaminada pela imaginação e pela lembrança: “enquanto a imaginação pode jogar com entidades fictícias, quando ela não representa o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado” (RICOEUR, 2007, p.64).

Já sabemos que nos romances antunianos, num movimento muito proustiano, encontram-se dois tipos de memória: a voluntária e a involuntária. A primeira é aquela memória que exige um esforço na recuperação das lembranças, é almejada, é consciente. A segunda é invocada a partir de determinadas circunstâncias, como a cena em que o narrador em *No caminho de Swann*, ao experimentar uma “Madeleine” embebida numa xícara de chá, tem uma sensação de extrema alegria que lhe coloca em contato com as memórias da infância. A memória involuntária vem à tona espontaneamente, geralmente é aguçada pelos sentidos, e vai se

impondo no presente. Em *O arquipélago da insónia*, pode-se pensar que é a partir da imagem da casa que surgirá as lembranças involuntárias. Uma lembrança que vai puxando outra e assim colocando em diálogo as várias memórias do passado:

(não compreendo o motivo da casa a mover-se, o que se passa com ela, que pensamentos, que ideias, o que haverá no cimento que não desiste de sofrer e por que razão o carácter das coisas mudará tantas vezes, enchem-se de espertezas, perseguem-nos, aleijam-nos e noutras alturas arredam-se para consentir que passemos (...)) (ANTUNES, 2010, p.100)

Henri Bergson foi um dos primeiros estudiosos que definiu o conceito de memória em sua obra *Matéria e memória*. Sob o ponto de vista desse autor, a memória está integrada à percepção do presente, ou seja, ela traz uma ação do passado para o presente. O nosso presente está carregado de lembranças sendo que “na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais (...)” (1990, p.22). Bergson fala de dois tipos de memória: A primeira armazenaria, “sob a forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos da nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam”, ela “armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural” (1990, p.62), essa seria uma memória voluntária. Já a segunda, a memória espontânea, recupera o passado a partir da experiência do presente, quer dizer, é “uma memória profundamente diferente da primeira, sempre voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro” (1990, p.63).

Esta só reteve o passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados, não em imagens-lembranças que os recordam, mas na ordem rigorosa e no carácter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam. A bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente. Dessas duas memórias, das quais uma *imagina* e a outra *repete*, a segunda pode substituir a primeira e freqüentemente até dar a ilusão dela (1990, p.63; grifo do autor).

Em seu estudo, Bergson define a memória-lembrança, aquela que armazenamos inconscientemente, e a memória-hábito é aquela adquirida pela repetição. É a memória-lembrança que intercala o passado no presente. Como diz-nos Bergson, “o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia (...)” (1990, p.111). E “é do

presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida" (1990, p.125).

A imagem da casa sobrevive em *O arquipélago da insónia*, mas longe de uma idealização gloriosa e imponente e muito além da casa espaço físico – "(...) no tempo em que nada faltava na casa (...)" (2010, p.9). Uma casa que agora está em ruínas - "(...) e a casa no meio das ruínas que os comunistas deixaram, ovelhas e vacas que fomos obrigados a abater (...)" (2010, p.12)", mas, apesar de tudo, ela é o símbolo de um passado que permanece em cada contar. Um passado carregado de desencanto, de relações conflituosas e de solidão. É a memória da casa o único elo entre as personagens. Ali é possível rever o "avô que continua nesta casa a quem tudo falta apesar de igual, lá estão o relógio, as fotografias e ele desgostoso da gente ocupando o sofá em que nenhum de nós se atreve a sentar" (2010, pp. 16-17).

Ao recobrar as imagens primordiais da casa é que reafirmamos o nosso lugar no mundo visto que "contra tudo, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo" (Bachelard, 1988, p.139), no nosso "canto no mundo" há possibilidade de sentir-se paz: "Basta-me saber-te nesta casa para que eu tranquilo, aguardando que me chames e certo que me chamarás nem que seja por pena, eu junto dos baús" (ANTUNES, 2010, p.78). Em Lobo Antunes, as casas subjetivas confortam as personagens contra as angústias do presente.

O que pode comprovar que em Lobo Antunes, apesar da memória reaver uma infância problemática, a casa permanecerá um lugar de conforto, de acolhimento e de encontro. Por exemplo, no final do romance *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, a personagem sente que sempre precisará regressar para a casa ou para a imagem que ela construiu a partir das memórias desse espaço: "Quer dizer não sei se tenho casa mas é a casa que regresso" (2009, p.334). O mesmo ocorre em *O arquipélago da insónia*: (há alturas em que gostaria de estar em casa de novo e não só pelo brilho dos cobres, não vou contar porquê, eu cá me entendo, pode parecer esquisito porém até das doninhas sinto a falta (...))" (2010, p.90). A casa se mantém além do passar do tempo, permanece como memória viva, como num jogo de espelhamentos, pode-se dizer, ela está fundida nas personagens.

Certamente, a busca pela imagem da casa, o reencontro na antiga casa, assim como as lembranças dos familiares respondem aos questionamentos identitários das personagens que só podem ver-se, mesmo que fragmentariamente, nessas interações. Segundo Ricoeur, em *O si-mesmo como um outro*, a narrativa ajuda-nos a sanar nossas dúvidas existenciais, ela “mantém juntas as duas pontas da cadeia: a permanência no tempo do caráter e a da manutenção do si”. (RICOEUR, 1991, p.196). Por isso, narrar-se é imprescindível: “(que espécie de livro é este que custa tanto a escrever?)” (ANTUNES, 2010, p.165). A narração e a escrita tornam-se um exercício da memória.

Em *O arquipélago da insônia*, logo no primeiro capítulo, misturam-se diversas lembranças: a mãe que antes era empregada na casa de seu pai, a complicada relação do pai e da mãe: “a minha mãe tentava fugir com a caixa pequena e o meu pai a empurrá-la com o cavalo” (2010, p.12), o desprezo que sentia pela mãe: “(...) não acredito que tenha nascido de si” (2010, p.12), a imagem que constrói do pai: “o meu pai não era um Cristo que se compra na feira, era um homem ordenando uma empregada da cozinha” (2010, p.13), a morte da mãe: “enquanto as empregadas da cozinha amontoavam flores na carreta onde me deu ideia que o cheiro dos baús se evaporava devagar” (2010, p.9-10), as alucinações do pai após a morte da mãe: “e ninguém ao seu lado, você sozinho pai e todavia à procura, as mãos a segurarem o que julgava as mãos da minha mãe (...)” (2010, p.14), as imposições do avô e a possível traição da mãe com o ajudante de feitor, sendo o autista fruto dessa relação. Em alguns momentos, surge também a dúvida se o autista (ou o seu irmão) não poderia ser filho do avô: “o meu avô a subir a vergasta porque ao perguntar à minha mãe

- De qual dos dois esse é filho do idiota ou de mim?”(2010, p.32).

Em grande parte da narrativa, especialmente nas duas primeiras, é preponderante a voz do autista. Sabemos que o autismo²⁸ afeta a capacidade de interagir socialmente, provoca dificuldade no domínio da linguagem e pode gerar um comportamento restritivo e repetitivo. A narração da personagem é marcada pela digressão, pela fragmentação, pela dificuldade em contar os fatos e pela repetição. Para Maria Alzira Seixo, o título desse romance

²⁸ Disponível em: <http://drauziovarella.com.br/crianca-2/autismo/>. Acesso em 24/06/2013.

indicia ainda a solidão das personagens, vistas como *arquipélago* de ilhas desligadas cuja hipótese de elos vagos se perde nessa rememoração repetitiva e desgastante que lhes dá a sensação do tempo imutável, sem renovação: *este silêncio que estagnou, horas que se repetem sem avançarem nunca*. O não avançar nunca (do tempo), o não acabar nunca (da onda), levam a vida a reiterar-se, lugar íntimo no qual essa *onda vinda do fim do mundo* (eco da citação de Neruda em *ME* na qual o narrador se compara à vaga, em tropismo amoroso: *como uma onda para a praia na tua direcção vai o meu corpo*) se atinge pela pulsão da morte e se transpõe em vaga de escrita que dá a noite sem redenção: *e não será manhã nunca* (2008, p.18; grifos da autora).²⁹

Em vista disso, a dinâmica entre o tempo passado e o presente, que por vezes aparecem na mesma posição, permite-me ver no romance antuniano uma luta contra o modelo diacrônico, como formulou Ricoeur (2010, v.2, p.82), ou melhor, “*a resistência da temporalidade narrativa à simples cronologia*” (2010, v.2, p.82; grifo do autor). Nesse romance, caracterizado pela “*distensão temporal*” (RICOEUR, p.2010, v.2, p.83), conta-se a história de uma família completamente desajustada, vítima de um passado traumático que se reflete na vida de todas as personagens. E, já que os fatos são revividos sob a perspectiva do neto autista, vejamos como essa personagem se constrói e reconstrói a imagem dos outros. A mãe, vítima de um casamento forçado, nunca foi feliz: “a minha mãe com dezassete ou dezoito anos se tanto que se lavou a chorar para ele, se calçou para ele, se arranjou para ele a equilibrar as lágrimas (...)” (2010, p.13). Nas suas lembranças, a mãe estava sempre a perfumar baús: “numa travessa qualquer a perfumar baús com a sua caixa a um canto, não falava com a gente, não se ralava connosco, talvez agora que falecera me chamasse

- Filho” (2010, p.25).

Essa recordação do cheiro exalado pelos baús é capaz de lhe proporcionar pequenos momentos de felicidade: “enquanto o perfume dos baús me alegra, melhorar qualquer coisinha e regressar aos cheiros de vazante do Tejo (...)” (2010, p.108). Conviveu pouco com a mãe, já que ela faleceu quando ele ainda era criança, mas os momentos vividos ao lado dela não foram afetuosos: “que podia dizer-me, o que temos em comum mãe, o que há entre nós (2010, p.26).

Na visão do autista, o pai é submisso pois nunca foi capaz de se defender das ofensas do avô: “(...) os dedos do meu avô fecharam-se e abriram-se e o meu pai

²⁹ SEIXO, Maria Alzira. António Lobo Antunes: Isto não é um livro, é um sonho. JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias. Ano XXVIII / No. 992, de 8 a 21 de outubro de 2008. p.18-1.

beijo-os conforme os beijava antes de sentar- se à mesa (...)” (2010, p.15). Sempre foi um homem que viveu à margem de tudo e de todos: “(...) o meu pai que nunca teve uma mulher só dele, uma herdade, uma família, morava com uma chávena a estremecer num pires e as empregadas da cozinha que se escondiam na tulha” (2010, p.28). O pai um fraco sempre implorando para a mãe “- Não me deixes” (2010, p.16). Nunca foi respeitado nem pelos empregados da herdade: “o meu pai com quem o feitor conversava de igual para igual, de boné na cabeça porque era o meu avô quem mandava, não ele, o feitor ao qual a minha mãe obedecia” (2010, p.17). Só na vila, o pai conseguia se sentir livre: “(...) enquanto o meu pai na vila como se apenas na vila conseguisse existir, reinando sobre a poeira dos mortos” (2010, p.17). Não consegue entender muito bem o que sente pelo pai: “(o que sinto por si?)” (2010, p.18). Imagina uma relação diferente com o pai, queria receber o carinho do pai:

- Não te vejo filho
pela primeira vez
- Filho
e portanto não sou filho do ajudante do feitor apesar do brinco e dos
ganchos perdidos, sou seu filho, gostava que você, que eu, que a gente
- Acha que é possível pai? (2010, p.56).

O avô é a figura que impõe as regras da casa. Um homem extremamente machista e mulherengo: “à camisola e às saias de uma rapariga que lhe obedecia não por feição, por medo e devia detestá-lo por medo igualmente (...)” (2010, p.14). O avô e a avó não se entendiam: “(...) não dormia com a minha avó nem comia com ela, almoçava e jantava de pé na cozinha, largava o prato na bancada e apertava um pulso de mulher às cegas” (2010, p.41). Na verdade, o avô também sofreu muito na infância pois foi abandonado pela mãe: “(...) ou como se o meu avô ele ao tirarem-lhe tudo porque a mãe se mudou para a residência do padre e aparecia quando o rei fazia anos para levar criação ou panelas, o meu avô à espera no quintal, a mãe” (2010, p.46). O avô teve que aprender tudo sozinho e superar muitos medos: “e o meu avô a cozer cenouras num tacho sem se interrogar a si mesmo e perdeu o medo do escuro (...)” (2010, p.47). O avô construiu sozinho a herdade: “de modo que a única coisa que o acompanhou ao iniciar a herdade com uns palmos de trigo e de cevada foi a caixinha de música, levantou primeiro uma cabana, a seguir uma barraca e a seguir uma casa (...)” (2010, p.47). Também gostaria que o avô tivesse orgulho de si:

- Não consigo
o meu avô não
-Idiota
Com orgulho de mim
- És um homem rapaz (2010, p.124).

Nesse sentido, percebe-se que a identidade da personagem antuniana se forma na relação dialética entre o eu e os Outros, considerando que é a partir do reconhecimento da diferença que se reafirma a própria existência. Muitas vezes, como ocorre no romance em questão, há uma considerável repetição de determinadas cenas que marcam não só a identidade de quem está narrando mas também de quem ele está a recordar. Por exemplo, o leitor só conhece a maioria dos personagens através da narração do autista, como acontece no seguinte trecho que narra uma cena da avó matando um coelho:

(...) a encontrar um coelho, a medir-lhe os ossos enquanto o afagava no colo e o animal, sem compreender, um soluçozito feliz, começou a compreender torcendo-se quando a minha avó deixou de afagá-lo e o suspendeu pelas orelhas, compreendeu torcendo-se mais um segundo antes da pancada na nuca e com a pancada na nuca a compreensão acabou nem dando pela minha avó que o estendia nos joelhos afagando-o de novo à procura da lâmina no avental para abri-lo de golpe (2010, p.53).

Em *O arquipélago da insónia*, o autista ao buscar-se enfrenta as ambiguidades advindas da construção identitária. Quer encontrar uma resposta à eterna indagação “- Quem sou eu?” (2010, p.96), mas, está certo que é múltiplo “a certeza que só parte do corpo me pertence (...)” (2010, p.96), por isso muitas vezes não reconhece a própria face: “(como não encontro um espelho há tempos ignoro se me tornei indiano)” (2010, p.111). Falarei mais adiante do processo de construção das identidades, no entanto, nesse momento cabe apenas afirmar que, como mostrou Ricoeur, o outro pode ser “(...) percebido como ameaça” por significar “(...) perigo para a identidade própria” (2007, p.94). Apesar das ameaças, não há como ignorar a alteridade constitutiva de cada ser: “(a partir de certa altura se não somos nós que desistimos as partes de que somos feitos desistem sozinhas (...))” (2010, p.147).

Na terceira parte do romance, entrelaçam-se as vozes do irmão, do pai, da prima Hortalina, do ajudante de feitor e de Maria Adelaide. Para cada personagem, narrar o passado é a possibilidade de escapar à morte ao mesmo tempo construir-se na narração. Mais do que apontar respostas, a narração deixa latente um certo

problema: a impossibilidade da memória dar conta de todos os eventos precedentes. As lembranças aparecem fragmentadas, em outros momentos há a intenção de esquecer determinados episódios e recriar outros: “talvez um velho, uma criatura que inventei” (2010, p.18). Questão já formulada por Ricoeur ao advertir que “assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. A idéia de narração exaustiva é uma idéia performativamente impossível. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva (...)” (RICOEUR, 2007, p.455).

Os momentos recuperados excessivamente na narrativa constituem-se como os causadores dos traumas que perseguem as personagens. Por exemplo, o autista não consegue esquecer a figura da mãe arrumando a louça a suspirar: “- Que vida” (2010, p.119); também a imagem do avô, sempre a chamar o pai de idiota, é muito recorrente; a imagem da mãe sempre a contar dinheiro; a memória de uma casa desolada “onde as pessoas não se olham, não se juntam, não falam (...)” (2010, p.77). A partir dessa perspectiva, há um esforço em recuperar as memórias feridas, mesmo não encontrando nessas lembranças uma solução para os problemas do presente, é possível dizer que elas mantêm a sobrevivência das personagens. A narração como um exercício contra o esquecimento em que “(...) lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, “fazer” alguma coisa. O verbo ‘lembrar-se’ faz par com o substantivo ‘lembrança’. O que esse verbo designa é o fato de que a memória é ‘exercitada’” (RICOEUR, 2007 p.71).

Sem saber se está a contar ou a inventar, passado e presente misturam-se na narração do autista. Cada evento rememorado obedece à determinada estratégia discursiva na intenção de mostrar a relação da personagem com o passado assim como aponta para a fragmentação da própria memória, organizada como um mosaico. Mais uma vez, chamo ao meu texto Ricoeur para quem “as lembranças distribuem e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por abismos (...)” (2007, p. 107).

Cabe ao leitor, unir as peças do puzzle, entretanto o romance trará mais perguntas do que respostas. Por exemplo, o leitor não compreende ao certo se ele realmente recebe a visita dos parentes na clínica um domingo por mês ou está a inventar. Possivelmente está a inventar já que a mãe morreu quando ele ainda era criança e também porque na sua narração a família está em harmonia: “a janela do

quarto onde durmo grades igualmente e aí estão o meu pai, a minha mãe com os ganchos todos e os brincos direitos, o meu irmão, o meu avô, ficam comigo falando disto e daquilo uma ou duas” (2010, p.87). Cabe ressaltar ainda que as personagens, ao recobrem o passado, realizam um empreendimento para reconstituir e reorganizar as vivências, uma tentativa de perpetuar-se pela narração.

A memória é construída, sendo assim, há lembranças que permanecem no esquecimento pois, obedecendo a diferentes critérios, são dolorosas demais ou porque não ajudam no entendimento do presente. Nietzsche, em *A genealogia da moral*, fala sobre a importância do esquecimento, sendo ele “(...) um poder ativo, uma faculdade moderadora (...)” (1991, pp.27-28). O esquecimento pode resultar de uma escolha consciente. Para Nietzsche, esquecer

não se trata da impossibilidade puramente passiva de subtrair à impressão recebida nem do mal-estar que causa a palavra dada e não cumprida, senão que se trata da vontade “ativa” de guardarmos impressões, trata-se de uma continuidade no querer, de uma verdadeira “memória da vontade” (...) (1991, p.28).

O autista traz para o hospital as lembranças escolhidas e outras inventadas da antiga herdade rural:

Talvez o que seja mais diferente aqui é o silêncio porque quase não tem sons lá dentro, de tempos a tempos passos no corredor apesar de distantes nunca se aproximam, afastam-se o que me leva a pensar que o corredor interminável e continuo a escutá-los muito depois de desvanecerem (...) uma baga que cai ou uma pausa de folhas enquanto na herdade o meu avô a esmagar a insônia com as botas para cá e para lá não mencionando o relógio que à noite ocupa a casa inteira indignando-se conosco, carrega o tempo aos sacões (2010, p.125).

Enquanto narra as suas memórias, nesse percurso de reconhecimento no passado, a personagem vai se transformando e “aceitando” que até os momentos infelizes da infância constituem-na. Ricoeur, a partir de John Locke, analisa a relação entre a consciência, a memória e o si, considerando que, “a identidade pessoal é uma identidade temporal” (2007, p.115), essa identidade “estende-se tão longe que essa consciência consegue alcançar retrospectivamente toda ação ou pensamento passado; é o mesmo si agora e então, e o si que executou essa ação é o mesmo que aquele que, no presente, reflete sobre ela” (LOCKE apud RICOEUR, 2007, p.115).

Buscando respostas dentro das suas memórias vividas e inventadas, o autista, a partir das próprias experiências, recria-se na narração. Contudo, a compreensão de si é um exercício hermenêutico que coloca em jogo vários questionamentos. Nesse processo, o autista irá questionar a sua existência “não existo” (2010, p. 81), assim como acontece com outros personagens antunianos. Não sabe quem realmente é e por vezes sente-se personagem das páginas que o irmão está a escrever: “(foi o meu irmão que escreveu estas páginas muito mais devagar do que se passou de facto, não fui eu quem o disse)” (2010, p.100). Na concepção do autista pode ser que ninguém exista de fato, pois “somos personagens de moldura, sorrisos confundidos com estalos de assoalho, não existimos e portanto o que digo não existiu (...)” (2010, p.19).

Compreender-se não é tarefa fácil, envolve negociação entre as diferentes partes que compõem o eu, significa reelaborar os conflitos mais internos, fazer escolhas. Nesse difícil processo, o autista confessa que sente dificuldade em rememorar e em narrar certas situações traumáticas:

(...) o que eu queria dizer e não consigo, ajudem-me, a vida difícil para mim acreditem, mesmo que eu não seja grande espingarda pode sempre dar-se um jeito que mais não seja por pena, vou tentar mesmo que vocês ocupados a segredar uns aos outros apontando-me os guarda-chuvas, o dedo, os chapéus (...) (2010, p.123).

Mesmo com uma infância repleta de problemas e lacunas, é a memória da casa e a narração dessa lembrança que mantém a personagem, pois só assim é possível lutar contra a morte. Pois só a memória é capaz “de tornar presente uma coisa ocorrida anteriormente” (RICOEUR, 2007, p.241) e é isso que faz o autista já que, que apesar de todo o sofrimento, reviver a infância é colocar tudo em ordem:

apertando a nuca contra a barriga dela e estava quase o tanas, nem começara, o meu pai observando pela janela do táxi a confirmar que respirava e de facto o colar subia e descia em pressas sem ritmo, o meu avô olhava-a como ao mulo se julgava que não víamos e poisava-lhe o braço no ombro, o meu pai não se chegava à minha mãe, ficava a escutar os ruídos da casa ou seja o silêncio onde os ruídos se escondem, os cachorros buscam no pátio, num movimento descendente de parafuso, a atitude de dormir, os homens do automóvel preveniram a minha família que a visita acabou de imediato as rãs de volta latindo ou então os afogados da lagoa ou então o medo de perder os meus pais, a lembrança dos bichos a arredarem a madeira tão viva em mim que me aflige deixar, a minha família de regresso à herdade com o meu pai a ajudar a minha avó a endireitar-se no assento do táxi
(quem terá pago o táxi?)
-Qual herdade?

E eu um coelho a quem pancada na nuca impedia de agitar-se, tenho a certeza de quem uma chávina a estremecer num pires, baús no andar de cima em que dobravam roupa, o meu avô a cruzar-se comigo
-Idiota
a minha mãe a subir as escadas sem os ganchos do cabelo e um brinco a faltar-lhe e por conseguinte tudo em ordem, a vida exactamente como era o (2010, p.92).

É através da narração que o eu se reconhece, avança nos seus questionamentos identitários e projeta-se no futuro. Para Ricoeur, a narrativa tem o “poder de se desdobrar em enunciação e enunciado”, assim “refletir sobre os acontecimentos narrados” e igualmente “comporta a capacidade de se distanciar de sua própria produção e, conseqüentemente, de se desdobrar” (2010, v.2, p.103). No romance analisado, enquanto a narração segue seu curso, o autista sobrevive ao pensar que “graças a Deus ninguém se foi embora, ficam à espera que eu volte, o poço lá para trás, o celeiro, o pomar, os homens comigo no automóvel à procura da fronteira que não sei onde fica, lembro do meu irmão para o meu pai” (2010, p.83). Ele resiste, pois ainda tem a imagem da casa, dos retratos, da empregada da cozinha (2010, p.93) e das vozes que não o abandonam. Só a narração pode trazer à tona aqueles que já faleceram: “(...) e não significa seja o que for, falecemos há que tempos mesmo que pareçamos vivos e se parecemos vivos é porque faço convosco o que fiz às galinhas (...)” (2010, p.94).

Narrar como uma forma de preservar a memória: “(...) daqui a cinquenta anos ninguém se lembra de nós e ao afirmar que ninguém incluo os retratos da mesma forma que esquecemos o mulo antes deste, mais pardo (...)” (2010, p.115). Ainda que seja uma memória inventada: “(...) não há nenhuma Maria Adelaide no bairro, inventei-a, inventei-vos a vocês e inventei tudo isto porque tenho medo (...)” (2010, p.148). Não obstante, o que é narrado, não corresponde à verdade dos fatos, é uma representação (RICOEUR, v.2, p.132). Afinal, está-se diante de uma “estruturação temporal” (RICOEUR, v.2, p.138) que “joga entre o tempo de narrar e o tempo narrado” (v.2, p.138). Por isso, em Lobo Antunes, a casa recuperada vai além da casa da infância, já que a memória, ao lado da narração, permite a invenção.

Recuperando as palavras de Ricoeur para quem “a experiência do tempo” é “o ponto crucial do romance” (RICOEUR, v.2, p.228), capaz de “criar um herói narrador que empreende certa busca de si mesmo, cujo ponto crucial é precisamente a dimensão do tempo” (v.2, p.228), observo o “herói” antuniano que toma consciência da sua condição temporal e sente o desejo de “recuperar uma vida anterior, ela

própria inteiramente fictícia” (RICOEUR, v.2, p.228). Através da narração é possível libertar-se de alguns fantasmas do passado, é o que o autista faz quando diz que Maria Adelaide está morta e depois descobrimos que ela é a mulher do seu irmão. Quem detém a narração pode colocar os outros em uma situação indefesa, como o próprio autista expõe:

e o sorriso, em lugar de diminuir, maior, um aceno amigável que tentavam não ver encolhendo-se na roupa a desejarem que as nódoas da película os ocultassem e não ocultam, aí estão vocês indefesos, expostos, sem que um tronco ou uma parede os defenda, mortos e no entanto apavorados pela ideia de falecerem de novo, a agonia, o terror, tudo longe e apesar de eles longe também algo que ia buscar onde estavam, pegavam-lhes ao colo e saudades, memórias, um episódio da infância em que choravam sozinhos e um cano a pingar num ponto invisível obrigando-os a contar as gotas (...) (2010, p.138).

Diferentemente de Irineu Funes, do conto “Funes, o memorioso” de Jorge Luis Borges, que se lembra de tudo após o acidente que o deixou paralisado, a personagem antuniana elabora formas de lidar com o esquecimento. Pode-se pensar que, em Lobo Antunes, na contramão de uma memória prodigiosa, há uma memória ficcional que, sem nenhum compromisso com a verdade, permite reinventar o passado. Enquanto Funes, pelo excesso de memória, “era incapaz de idéias gerais, platônicas” (1989, p.97), o autista, assim como outras personagens antunianas, consegue elaborar as experiências evocadas, rearticulando a dicotomia “real” x “irreal”. Para Ricoeur, a relação “presente narrado” e “passado lembrado” cria personagens com “espessura psicológica (...), sem nunca, contudo, conferir-lhes uma identidade estável, tanto as percepções dos personagens sobre os outros e sobre eles mesmos são discordantes (...)” (2010, v.2, p.180).

Em *O arquipélago da insónia*, alguns acontecimentos são narrados com mais nitidez, enquanto outros são “esquecidos”, “(...) mas o que me lembro é um tordo num anjo de gesso e a chuvinha de outubro (...)” (2010, p.10). O autista narra o que não poderia lembrar-se, pois nem era nascido – como o momento que o seu avô foi buscar a sua avó: “com o coelho à espera num banco, o meu avô trouxe a mala e a minha avó o animal pelas pernas da frente, a vila abria-se para que passassem e cerrava-se logo, tapumes, cabanas, um velho a reflectir” (2010, p.39). No entanto, há acontecimentos que ele se recorda com muita exatidão:

(...) o meu pai para a minha mãe defunta
- Deita-te aqui comigo

disso tenho a certeza” (2010, p.13)

Narra apesar das dificuldades: “quero explicar que a América fica debaixo de pedras numa ponte da herdade que o feitor evitava e não consigo, o arame na garganta sou eu que o tenho afinal a dificultar as palavras, repito as dos outros, por exemplo” (2010, p.160). O autista, muitas vezes, não conseguindo recuperar certos acontecimentos e para fugir de determinadas situações traumáticas, acaba por divagar a respeito das aves: (dotadas de especial aptidão para escolherem os ventos e capazes de percorrerem por dia distâncias consideráveis da ordem dos trezentos/quatrocentos quilômetros, alimentam-se de animaizinhos repugnantes (...)) (2010, p.169).

Se a dinâmica temporal operada na composição narrativa é, como já afirmou Ricoeur, “(...) uma réplica ao carácter *aporético* da *especulação* sobre o tempo” (2010, p.13, v.3; grifo do autor), pode-se formular que na narrativa antuniana, a organização do tempo traduz a fragmentação dos sujeitos. Confirmando a hipótese de que na “experiência fictícia do tempo (...) percebida como uma dimensão do mundo” (RICOEUR, v.3, p.217). É a partir da narração do passado, ao recriar fatos e vivências, que as personagens se constituem. Recuperar o passado é enveredar-se nos incontáveis fios da memória, é olhar o passado sempre através do presente, no tempo de sua enunciação. Essa consciência está colocada logo no primeiro capítulo quando a personagem afirma lembrar-se de alguns momentos ao mesmo tempo em que inventa outros:

não me lembro de nos tocar, lembro-me do pente a descer o cabelo
conforme me lembro
(mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não
passam de episódios que invento) (2010, p.11).

Em Lobo Antunes, essa nova dinâmica temporal faz surgir novas identidades que, de acordo com Homi K. Bhabha, “ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade ou a uma tradição ‘recebida’” (1998, p.21). No romance estudado, a escolha de determinadas memórias manifesta o objetivo de construir a própria história. Impedidos de viver no presente e ao recuperar o sentido de uma vida anterior, é possível mudar alguns fatos e curar-se de algumas feridas. É o que faz o irmão do autista ao pedir desculpa:

- Desculpa mano
(mano?)

e a minha voz não em Lisboa, no interior do poço onde a minha cara ondulava, desculpa mas não tenho tempo para tu, nunca tive tempo para tu e tu desiludido comigo embora me fugisses, se te agarrasse talvez fosse capaz de (2010, p.250).

As personagens se reescrevem na tentativa de recompor o vivido: “sem precisar de vocês, para quê se ninguém existe, que faço eu com mentiras, lápis de cor, brinquedos (...)” (2010, p.21). Tentar retomar um tempo irrecuperável, recuperar pessoas inexistentes e “(...) um lugar que não há” (2010, p.22). Tentar refazer os fatos do passado: “(...) amanhã pego no braço do meu irmão e partimos dessas obras de casa porque há-de haver seja o que for para além do ribeiro e dos cactos (...)” (2010, p.73). Considerando que “a memória é o presente do passado” (RICOEUR, 2007, p.116), só através da memória é possível esperar que algo ainda aconteça:

De maneira que fico aqui à espera porque com um bocadinho de sorte pode ser que alguma coisa aconteça, uma pessoa chegue da vila para ficar connosco ou levar-nos consigo e nem já da vila se calhar, meia dúzia de postigos que resistem e os parentes dos retratos aguardando que a lâmpada do fotógrafo os desperte para regarem as hortas, as empregadas da cozinha em torno do fogão, a minha avó com um pedaço de couve a atrair os coelhos pela porta de rede e a escolher o meu avô entre bichos (...) (2010, p.53).

Mesmo sentindo-se perseguido pelas vozes ou pelos fantasmas do passado: “e não vozes, presenças, não espectros, criaturas autênticas, o teu cunhado com o pai e a mãe e o avô e a avó e tu e o teu marido e o feitor (...)” (2010, p.189), as personagens buscam-se no encontro com outro. É nítido que as personagens ao debruçarem-se sob o passado, ao buscarem as vozes xenófobas que existem dentro de cada um, estão à procura de si:

(...) o mundo à minha volta ainda não nítido, turvo, se cansar de mim, quantas vezes acordei a essas horas a pensar
- Quem sou eu?
e em lugar de resposta a lividez do silêncio e um esboço de móveis de que não reconheço a forma ou o cheiro (...) (2010, p.96).

Antes, o autista acreditava que, ao refugiar-se na infância (na imagem da casa), estaria protegido. Entretanto, ao longo da sua narração, percebe que nunca esteve protegido: “surpreendida por me refugiar numa esquina do quarto convicto que a casa me protegia e não protege, nunca me protegeu, as águas virão de

qualquer maneira para me sumirem nelas que bem as oiço aumentar (...)” (2010, p.154) e, aliás, ao recuperar o passado está a tocar num terreno nebuloso. À medida que a narrativa se encaminha para o desfecho, as lembranças vão se desfazendo: “(a partir de certa altura se não somos nós que desistimos as partes de que somos feitos desistem sozinhas, vou-te perdendo Maria Adelaide ao perder o som da mobília, não te afastes agora que os círios nos copos de papel caminham ao meu lado)” (2010, p.147). Após o embate com passado e a possibilidade de curar-se pela narração, há o almejado retorno à infância – a busca pelo paraíso perdido: “(...) há manhãs, palavra de honra, em que levanto o travesseiro em busca de moedas e a desilusão de nenhuma à minha espera, um espaço interminável entre a fronha e o lençol, como a existência se torna sem gosto ao deixarmos de ter medo do escuro (...)” (2010, p.116). A memória permite o reencontro consigo mesmo já ela é, em primeiro lugar, “(...) um modelo de minhadade, de possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito” (RICOEUR, 2007, p.107). Ao retornar para o território da infância, no final de sua narração, o autista sente-se melhor, livre das lembranças e das vozes que tanto o atormentavam:

princípio a ter sono, deixei de ouvir o cavalo e os sinos dos estribos, as vozes do passado e os variados rumores do meu corpo, choques, gorgolejos, borbulhas, o lápis tinha razão mãe, estou calmo e à medida que adormeço com o cheiro dos teus figos na ideia Maria Ade (2010, p.171).

As vivências que não foram entendidas quando aconteceram somente agora sob à luz do presente ganham um novo entendimento. Mas para isso é preciso reorganizar essas memórias no presente. A busca pelo entendimento das experiências possibilitou não só uma compreensão do que ficou pra trás, mas a possibilidade de libertar-se de traumas e seguir em frente:

(...) estou no pátio diante do portão que ninguém abre, acabou-se a Trafaria, acabou-se a herdade embora às vezes me pareça sentir o cavalo na argola e não existe
(quem se lembra do que fui e de quem fui?) (2010, p.165)

Em *O arquipélago da insónia*, o passado lembrado presentifica-se na narração. Muitas vezes, é como se o acontecimento estivesse sendo revivido:

as folhas do chá a encaracolarem-se no bule, a casa da herdade a crescer e depois o meu pai, e depois a minha mãe, e depois o meu irmão e eu que continuamos aqui, a esta hora na vila já sabem que não pertencemos aos parentes e nem direito a moldura terei numa imagem de máquina barata que desfoca e torce e quando foca engorda, nem filho do meu pai nem filho

do meu avô, filho de uma empregada da cozinha que mandaram dobrar roupas nos baús e do ajudante do feitor que reparava a cerca e alongava os domingos (...) (2010, p.39).

O tempo estagnado é representado pelo próprio relógio que aparece em vários momentos na narrativa. A suspensão do tempo cronológico coloca no mesmo patamar os processos de imaginar, de lembrar e de esquecer. Em parte, o relógio sem números evidencia que o tempo não avança e as personagens estão presas ao passado:

como se o meu avô o pudesse ajudar ou alguma vez o tivesse ajudado e no entanto a única pessoa capaz de salvá-lo nem que fosse pelo desdém e a troça, o relógio sobressaltou-se um instante e continuou a mover os ponteiros numa ausência de números de modo que o tempo cessara também, meia-noite, setenta e seis da manhã, quarenta e oito da tarde, o que importa as horas, em qualquer uma delas as folhas das oliveiras paradas e nenhum arrepio no milho, uma chávena num pires a tremer e eu a tremer com ela, pode ser que o meu pai desejando que eu trouxesse a caçadeira ou o sacho e o ajudasse a acabar, escutei o cavalo que tentava libertar-se da argola e um sapo do tamanho do homem que eu nunca seria a ferver na lagoa (2010, p.18).

O tempo está suspenso – “o que importa o tempo que não existe também” (2010, p.21) - e as “(...) horas se repetem sem avançarem nunca (...)” (2010, p.54). Dessa forma, o tempo enquanto sequência não existe, é possível trazer o passado para o presente: “(...) o meu avô assobiando ao mulo e o ajudante do feitor a aguçar um caniço, olha a minha mãe junto dele com os ganchos de cabelo e os brincos, olha o meu pai a espiá-los sem largar o cavalo e o meu avô” (2010, p.66). Sem dúvida, é apenas uma tentativa de fixar o tempo, por outro lado não se pode esquecer que há um movimento constante o que comprova, como se verá a seguir, que nenhuma repetição será igual. Isso ocorre porque, por mais que a memória recupere o passado, há o futuro que vai se projetando aos poucos. Nesse romance, assim como nos próximos do mesmo ciclo, escreve-se também para aprender a lidar com a morte: “tenho visto que as pessoas ao morrerem se alteram nos retratos (...)” (2010, p.253). O que no final de alguma forma foi alcançado: “(estou a acabar prima Hortelinda e estou vivo)” (2010, p.254).

Sem saber ao certo como reorganizar as memórias, a personagem questiona-se: “(...) qual a minha idade, quantos anos passaram, catorze, vinte, trezentos ou nenhum (...)” (2010, p.166). Sabemos que nem sempre o passado ressignificado pela memória está de acordo com o acontecido. Considerando a interferência que o

presente tem na reconstituição do passado é possível ir além e criar o que não aconteceu – é o que faz o autista ao olhar as fotografias antigas e imaginar essas pessoas:

e apesar e ouvi-lo respondia que não, aparecia-lhe na lembrança a senhora tratando-o das febres com panos de azeite e rodelas de batata, a mãe do meu avô entrava em casa sem atender às pessoas numa fosforescência de santa e o pai a rodar a navalha fechada no bolso cada vez mais sem importância, mais vago, o que se percebe nas fotografias é um contorno difuso ao invés da mãe nítida (...) (2010, p.42).

Nesse estudo foi essencial recuperar os pressupostos de Paul Ricoeur na tentativa de compreender como a configuração narrativa arquitetada em *O arquipélago da insônia* refigura³⁰ uma experiência temporal. Partiu-se das ideias de Santo Agostinho que considerava tanto o passado quanto o futuro a partir do presente da enunciação. Ricoeur faz-nos pensar também no papel do leitor para a construção de sentido do texto ficcional. Em princípio, é necessário rever o binômio “real” e “irreal” em sua relação com passado e com a ficção, e então considerar que “as experiências ficcionais sobre o tempo são variações imaginativas (...)” (2010, v.3, p.214). Cada narrativa “cria o seu mundo, e cada um desses mundos é singular, incomparável, único (...)” (2010, v.3, p.215-16).

Em António Lobo Antunes, o passado é diversas vezes lembrado, repetido no presente, assim retardando o avançar do tempo. Entretanto, como Paul Ricoeur mostra-nos, “a repetição é algo bem distinto da revivescência” (2010, v.3, pp.225-26) o que comprova que não conseguiremos um retrato fiel do passado. Cabe, portanto, ao leitor entrar nos jogos propostos pelo autor e aceitar a narrativa como um mundo possível de ser habitado:

é por isso que, entre uma narrativa e um curso de acontecimentos, não há uma relação de reprodução, de reduplicação, de equivalência, e sim uma relação metafórica: o leitor é dirigido para o tipo de figura que assimila (*liken*) os acontecimentos narrados a uma forma narrativa que nossa cultura tornou familiar (2010, v.3, p.261; grifo do autor).

Ricoeur também mostra que a imagem recuperada é sempre diferente daquela vivida anteriormente. Essa mudança ao visualizar o passado é também

³⁰ Paul Ricoeur opta por utilizar o termo refiguração ao invés de referência. Isso ocorre porque o termo referência está muito associado “à palavra ‘realidade’” (2010, v.3, p.170).

sentida pelos personagens antunianos que sabem da impossibilidade de encontrar uma casa igual àquela da infância. A memória traz à tona rastros de informações e é preciso reorganizá-los. O autor assegura que

a “coisa” reconhecida é duas vezes outra: como ausente (diferente da presença) e como anterior (diferente do presente). E é como outra, emanando de um passado outro, que ela é reconhecida como sendo a mesma. Essa alteridade complexa apresenta por sua vez graus que correspondem aos graus de diferenciação e de distanciamento do passado em relação do presente (...) (2007, p.56).

É no ato da leitura que “a configuração termina o seu percurso” e “se transmuta em refiguração” (2010, v.3, p.270)³¹. Em *O arquipélago da insónia*, as personagens assumem a autoria do livro: “(estou a tentar escrever a minha parte depressa)” (2010, p.242) na tentativa de apagar o autor empírico e a escrita surge como um processo terapêutico. Entretanto, esse apagamento “faz parte de um pacto de confiança (...)” (RICOEUR, 2010, v.3, p.273) entre autor e leitor. António Lobo Antunes utiliza um dos procedimentos da ficção que consiste “em dissimular o artifício mediante a verossimilitude de uma história que parece se contar sozinha (...)” (RICOEUR, 2010, v.3, p. 274). No final do romance, através da inscrição latina FINIS LAUS DEO, António Lobo Antunes assume a autoria “(escrito por António Lobo Antunes, em 2006 e 2007)” (2010, p.255). De acordo com Ana Paula Arnaut, nos romances de Lobo Antunes, “a personagem não só ilustra o mundo do romance, ou melhor, o mundo e a vida reduplicados no romance mas também do modo como, de forma crescente, ela passa a fazer o romance” (2012, p.36-37). As constantes “intervenções das personagens” acabam por diluir “a autoridade de um qualquer narrador canônico (...)” (ARNAUT, 2012, p.37). O que comprova que o romance exige um leitor competente capaz de entender os jogos com o tempo articulados pela voz narrativa ao relacionar passado, presente e futuro. Para Ricoeur, a função de uma “literatura mais corrosiva” consiste em

contribuir para fazer aparecer um leitor de novo tipo, um leitor ele mesmo *desconfiado*, porque a leitura deixa de ser uma viagem tranquila feita em companhia de um narrador digno de confiança, e se torna um combate com um autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo (2010, v.3, p.279, grifo do autor).

³¹ O que caracteriza a mimesis III.

Segundo Ricoeur, pensar no tempo do romance é também pensar sobre o eu narrador e sobre a identidade narrativa que reconstrói as lembranças através da linguagem – ponto de encontro do passado, presente e futuro. Pensar o tempo implica “pensar na linguagem que o diz e que ‘nele’ se diz”, considerando que “os acontecimentos contados numa narrativa de ficção são fatos passados para a voz *narrativa* (...)” (2010, v.3, p.325; grifo do autor). Dessa forma, essa voz narra o que para ela aconteceu, sendo assim, “entrar em leitura é incluir no pacto entre o autor e leitor a crença de que os acontecimentos narrados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz” (2010, v.3, p.325).

Na ficção antuniana não encontramos certezas, o leitor precisa juntar as peças, unir os fragmentos do passado, colocar em diálogo as vozes e as memórias. Entender que o tempo rememorado está sempre sob o olhar do presente. O passado é presentificado a partir da narração, mas trata-se de um passado reimaginado/reinventado através de uma memória que a personagem escolheu, que pode não ser a memória do que de fato aconteceu. O mundo que a narrativa refigura é eminentemente temporal (RICOEUR, 1994), o que não isso significa dizer que o tempo da obra é o tempo do acontecimento do mundo. A obra permite a configuração de uma identidade narrativa, ela “re-significa o mundo na sua dimensão temporal” (1994, p.124).

3.2 “DE QUE REGIÃO DA INFÂNCIA VEIO ESTE ENCHER A PÁGINA?” – O REVIVER DO TRAUMA EM *QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?* E EM *SÔBOLOS RIOS QUE VÃO*

Fui a Alcácer por um homem a quem quero muito, num momento difícil da sua vida: acabavam de lhe arrancar mais um bocado da infância, de lhe substituírem a existência por memória e quando nos mudam a cor à alma a gente sofre. Mesmo que a cor haja mudado com o tempo, embora todos os nossos tempos continuem connosco. Meu Deus, a pouco e pouco vamo-nos tornando sótãos onde o passado amarelece, a pouco e pouco os sótãos invadem a casa que somos, principiamos a mover-nos entre sombras truncadas de gente, emoções, memórias. Lentamente tiram-nos tudo, o presente afunila-se, o futuro uma parede. E nós, apesar de adultos, tão crianças ainda, assustados, perdidos, juntando pedaços dispersos para nos reconstruirmos de novo, continuarmos (ANTUNES, 2013, pp.91-92)³².

Por medo do escuro fui povoando a minha insónia de personagens reais e inventadas, sentando-as na borda da cama para falarem comigo a afugentarem a morte com o dorso da mão, fantasmas familiares que me acompanham desde que me conheço e iluminam os romances que escrevi dado que não faço literatura, faço mitologia e, admitindo que a inocência tem circunstâncias atenuantes, nenhuma outra forma de arte me interessa (ANTUNES, 1998, p.131)³³.

No ensaio “António Lobo Antunes: da escrita romanescas à enunciação musical – O texto como tecido sonoro e gráfico”, Catarina Vaz Warrot mostra como a “infância está presente incessantemente ao longo das criações romanescas do autor e será introduzida na narração através de frases que funcionam como «lembretes» temáticos” (2011, p.117). Warrot, em sua tese de doutorado, desenvolve com mais afinco essa ideia. Para a teórica, em Lobo Antunes, as frases repetidas, por um lado, “podem perturbar a leitura, dado que o leitor não se lembra de quem as pronunciou, ou não têm sentido em novos contextos sintácticos ou semânticos, por outro lado, permitem ao leitor retornar a palavras, a sentimentos que são centrais no romance” (WARROT, 2009). Nos romances estudados nesse trabalho, observo que diversas vezes uma personagem retoma uma frase agressiva proferida por algum familiar, especialmente pelo pai ou pela mãe - essa repetição enfatiza a forma como ela era tratada na infância. Por exemplo, em *O arquipélago da insónia*, a mãe do autista a repetir a frase “- Que vida” (2010, p.119). Essa situação traumática, recuperada na

³² ANTUNES, António Lobo. “Devemos fazer tudo o mais simplesmente possível mas não mais simplesmente do que isso”. In: ANTUNES, António Lobo. **Quinto livro de crónicas**. 1.ed. ne varietur. Lisboa: Dom Quixote, 2013. pp.91-94.

³³ ANTUNES, António Lobo. “Onde o artista se despede do respeitável público”. In: ANTUNES, António Lobo. **Livro de crónicas**. 2.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

narração, integra-se ao presente da personagem. Primo Levi³⁴, em *Os afogados e os sobreviventes*, mostra que ao repetirmos um determinado evento traumático, estamos fixando-o num estereótipo:

É certo que o exercício (neste caso, a evocação frequente) mantém a recordação fresca e viva, assim como se mantém eficiente um músculo exercitado muitas vezes; mas é também verdade que uma recordação evocada com uma excessiva frequência e expressa em forma narrativa, tende a fixar-se num estereótipo, numa forma aprovada da experiência, cristalizada, aperfeiçoada, ataviada, que se instala no lugar de recordação não trabalhada e cresce à sua custa (2004, p.20).

Através da literatura sobre o trauma e buscando aporte em textos ficcionais que lidam com acontecimentos potencialmente traumáticos (podendo ter como referência um acontecimento “real” ou não), compreende-se que, fora o que é dito incansavelmente, há acontecimentos que permanecem ocultos ou “esquecidos”. Mais uma vez, ressalto que este trabalho não tem a pretensão de adentrar o terreno da psicologia, porém é importante resgatar certos conceitos de Freud. No ensaio “Recordar, repetir e elaborar”, o autor descreve um estudo que buscava descobrir o que o paciente resiste em recordar. Ao tentar preencher as “lacunas da memória”, Freud percebeu que muitas vezes o paciente tinha dificuldade ou não queria recuperar determinada lembrança, mas após confronto inicial ele irá repetir insistentemente o evento e essa “(...) é a sua maneira de recordar” (1969, p.197). Foi constatado que ele “repete ao invés de recordar e repete sob as condições de resistência” (1969, p.198). Para Freud, em “Lembranças encobridoras”, “as experiências dos primeiros anos de nossa infância deixam traços erradicáveis nas profundidades de nossas mentes” (1969, p.333). A memória retém

o que quer que pareça importante devido a seus efeitos imediatos, ou diretamente subseqüentes, é recordado, o que quer seja julgado não essencial é esquecido. Se posso lembrar alguma coisa longo tempo após sua ocorrência, considero o fato de tê-la retido em minha mente como evidência de que ela tenha produzido sobre uma profunda impressão no momento. Surpreendo-me ao esquecer alguma coisa importante, e fico mesmo mais surpreso talvez ao lembrar alguma coisa aparentemente indiferente (1969, p.333).

³⁴ Primo Levi (1919-1987) - judeu italiano foi um dos poucos sobreviventes de Auschwitz, o campo de concentração onde milhões de judeus foram assassinados pelos nazistas. Sobreviveu e regressou a Turim. Na Itália, começou a escrever sobre a sua experiência no campo de concentração e sobre o seu regresso. Escreveu memórias, contos, poemas e novelas. Suas principais obras: **É isso um homem?**, **A Trégua**, **Momentos de reparação**, **O sistema periódico** e **Os afogados e os sobreviventes**.

Os estudos comprovam que grande parte das lembranças da infância está relacionada a uma situação traumática: “(...) situações de medo, vergonha, dor física, etc. e, de outro, eventos como doenças, mortes, incêndios, nascimentos de irmãos e irmãs, etc.” (1969, p.335). Em contrapartida, percebe-se em alguns casos que o paciente recorda algo aparentemente irrelevante e se esquece de algo muito importante.

Advinda da língua grega, a palavra trauma significa ferida e em sua raiz etimológica já marca uma tensão:

‘Trauma’ deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: ‘friccionar, triturar, perfurar’; mas também ‘suplantar’, ‘passar através’. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não deixa apanhar por formas simples de narrativa (Nestrovski&Selingmann-Silva, 2000, p. 8).

Há uma extensa bibliografia relacionada ao trauma - a começar pelos estudos de Sigmund Freud. Para Freud, em *Moisés e o monoteísmo*, uma situação traumática pode ficar um tempo latente, mas depois essa experiência é compulsivamente retomada. Ao analisar as experiências de ex-combatentes de guerra, Freud percebeu que um homem que sofreu um acidente assustador pode deixar “a cena desse evento aparentemente incólume” (1975, p.85), mas, ao longo das próximas semanas, esse homem “(...) desenvolve uma série de sintomas psíquicos e motores graves, os quais só podem ser remontados a esse choque, à concussão, ou ao que quer que seja. Agora esse homem tem uma ‘neurose traumática’” (1975, p.86).

Em *Além do princípio do prazer*, Freud mostra que primeiramente há o interesse em não pensar nas lembranças que ocasionaram a neurose traumática. Passado esse momento, há a compulsão à repetição que “rememora do passado experiências que não incluem possibilidade alguma de prazer e que nunca, mesmo há longo tempo, trouxeram satisfação (...)” (1969, p.34). Essas experiências “são repetidas, sob a pressão de uma compulsão” (1969, p.35).

Neste momento, estudarei dois romances, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* E *Sóbolos rios que vão*, que têm em comum a experiência da morte ou quase-morte como propulsora dos eventos traumáticos. Essa situação faz com que as personagens se desloquem para o passado para assim também pensar o presente. Dessa forma, a reconstrução dos episódios da infância é

extremamente importante na tentativa de lidar com os problemas mais vigentes. As personagens narradoras buscam aporte preponderantemente em momentos de dor vividos no passado e em alguns momentos de felicidade.

Para Freud, uma experiência traumática caracteriza-se por “‘quaisquer’ excitações provindas de fora (...)” (1969, p.45) que provoca “um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo (...)” e coloca “em movimento todas as medidas defensivas possíveis (...)” (1969, p. 45). Em Lobo Antunes, a angústia ao conviver com a morte (a própria ou de alguém próximo) provoca um desequilíbrio no eu narrador que, ao invés de buscar refugio nas lembranças mais felizes, encontra nas memórias da infância uma forma de reelaborar e transferir todo o medo.

O trauma, como nos diz Márcio Seligmann-Silva, “é justamente uma ferida na memória” (2000, p. 84). As lembranças do passado traduzem uma memória ferida e fendida em virtude do trauma que lhe deu origem. Em Lobo Antunes, na maioria das vezes, esse momento está na infância. Quando acontece, o evento traumático não é compreendido em sua totalidade, por isso surge a necessidade de repetição. O passado é recuperado através de gestos incansavelmente repetidos e pelas lembranças obsessivas. Para melhor entender como os espaços e tempos sobrepostos estão colocados nos romances, mostrando que a evocação do passado está inevitavelmente ligada a algum evento traumático, buscou-se aporte nos estudos de Márcio Seligmann-Silva, estudioso da literatura de testemunho. Em *O local da diferença*, o autor observa que, na época do Holocausto, os prisioneiros acreditavam que não existia “mais mundo do lado de fora da cerca” (2005, p.110). É como se já soubessem que, mesmo conseguindo sobreviver àquele horror, nada mais teria sentido. Ou seja, estariam eternamente vinculados aos acontecimentos anteriormente vividos.

Segundo Seligmann-Silva, há duas forças que atuam em contraposição: “por um lado, a necessidade de escrever sobre esse evento e, por outro, a consciência da impossibilidade de cumprir essa tarefa por falta de um aparato conceitual ‘à altura’ do evento, ou seja, sob qual ele poderia ser subsumido” (1998, p.112). Entretanto, o desejo de representar o acontecimento traumático é mais forte. O passado exerce pressão sobre o presente, e recuperar o evento traumático possibilita a sua compreensão.

Seligmann-Silva mostra que não há como fugir do acontecimento traumático. Assim como os prisioneiros de guerra que não conseguem ir além pois acreditavam não mais haver mundo do lado de fora da cerca, as personagens antunianas estão aprisionadas às suas lembranças. Em *O arquipélago da insônia*, por exemplo, as personagens, confinadas em suas memórias, não avançam e sentem-se aprisionadas no mesmo lugar: “(nunca virão buscar-nos para a vila, que criatura nos quer?)” (2010, p.61). Se não há o avançar (do tempo, da ação, do espaço e dos fatos), a narração surge como única possibilidade de uma nova percepção de si e dos fatos.

As personagens, vítimas de suas próprias reminiscências, esperam encontrar na infância sofrida uma chance de redenção, mas a memória não avança e, conscientemente, não se consegue resolver os problemas com o passado. Por outro lado, pode-se dizer que, mesmo aparentemente não encontrando uma solução, há um pouco de paz, pois ao menos se cumpriu o desejo de narrar. O trauma surge a partir da narração de um momento que não passa, como já afirmei, é repetido obsessivamente. Seligmann-Silva diz que “esse evento-limite, é a catástrofe, por excelência (...). Reorganiza toda a reflexão sobre o real e sobre a possibilidade de sua representação” (2000, p.75). A personagem antuniana, durante a infância, viveu certas circunstâncias que romperam com a normalidade, ocasionando uma repetição patológica desses eventos traumáticos.

Esses são “lugares de ferida”, retomando as palavras de Duarte Faria que, logo a seguir da publicação de *Conhecimento do inferno*, analisa essa narrativa observando alguns aspectos que se tornaram uma constante na escrita antuniana. A história é interceptada “pelo trajecto fragmentado da memória [,] com retorno intermitente e reiterado a lugares de ferida [,] correspondendo-se oniricamente com significados incidentes” (FARIA, 2011, p.12). Sendo assim, prevalece o processo narrativo que se organiza através de “um processo circunvolutivo: a partir de um motivo-base desenvolvem-se irradiações sucessivas que vão jogando fluxo e refluxo sobre os lugares problemáticos da fixação” (FARIA, 2011, pp.12-13).

Pode-se pensar que a personagem antuniana, ao lançar perguntas ao passado na tentativa também de responder os questionamentos do presente, faz a partir de uma situação de desconforto e, muitas vezes, traumática, tais como: separação, morte, solidão, etc. Por exemplo, em *Memória de elefante*, o psiquiatra

enfrenta diversas circunstâncias que lhe angustiam no presente (a separação da esposa e o afastamento das filhas, o fato de sempre ser comparado ao pai, etc.). Ele sente-se “como expulso e longe de uma casa cujo endereço esquecera (...)” (2009, p.11) e por isso mantém “com o mundo exterior um contacto distorcido e confuso feito de ecos de gritos (...)” (2009, p.11). Sem dúvida, essa série de acontecimentos estressantes, vividos na fase adulta, funciona como os “motivos-base”, servindo como ponto de partida para a busca de outras experiências traumáticas. Sendo assim, seria muito difícil afirmar que há apenas um evento causador do trauma, já que em Lobo Antunes percebe-se que as personagens se deslocam para as várias feridas abertas na infância. Nesse romance, o psiquiatra encontra na fase pueril, mais especificamente na semelhança com a mãe e na falta de amor, uma resposta para o seu comportamento melancólico: “Herdei talvez de ti o gosto do silêncio, e as sucessivas barrigas não te consentiram o espaço de me amares como eu necessitava, como eu queria (...)” (2009, p.58). Na mesma linha, em *Explicação dos pássaros*, Rui S, como já abordei, é um homem com a vida completamente desajustada e que acaba cometendo um suicídio. Ao rememorar a sua trajetória pessoal, preponderantemente na meninice, encontra muitos episódios que ocasionaram um trauma (geralmente relacionado ao universo familiar).

Essas experiências profundamente traumáticas só serão recuperadas simbólica e efetivamente pela linguagem. Interessa-me pensar como cada personagem reconstrói através da narração determinada cena traumática e sua incessante repetição em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* E *Sóbolos rios que vão*. Ao resgatar os traumas vividos na infância, a narração traz à tona um acontecimento que vai além da percepção e, pelo sofrimento ocasionado é difícil recuperá-lo, surge reconstruído no presente. Sem dúvida, a repetição redimensiona o evento traumático. Para Beatriz Sarlo,

a narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde o seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a da sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar (2007, p.24).

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, passado, presente e futuro são evocados por meio de um discurso memorialista que narra a história de uma família ribatejana desagregada e decadente. O romance está organizado em

sete partes que obedecem à divisão de uma corrida de toiros: antes da corrida, tércio de capote, tércio de varas, tércio de bandarilhas, a faena, a sorte suprema e depois da corrida. Em antes da corrida e depois da corrida, que podem ser lidos como prólogo e epílogo respectivamente, escutamos a voz de Beatriz. Os outros cinco capítulos são protagonizados por quatro vozes, sendo constantes as três primeiras (Francisco, Ana e João).

A diegese se circunscreve em um só dia: Domingo de Páscoa, 23 de março. O fio da memória constitui o elo narrativo que convoca à narração as personagens e os seus fragmentos do passado. Enquanto aguardam a morte da mãe que “vai morrer às seis horas”, cada personagem realiza uma viagem à infância na tentativa de encontrar algum sentido para os eventos do presente. No entrecruzar das diversas vozes, encontramos ecos de uma infância sofrida e a demanda pelo entendimento de episódios dolorosos, muitas vezes salientando a incapacidade de representá-los em sua totalidade. Entremeiam-se as vozes dos filhos - Beatriz, duas vezes divorciada; Francisco, o filho rancoroso e que deseja ficar com os bens que restaram; Ana, viciada em drogas; João, homossexual e o preferido da mãe. Também escutamos a voz de Rita, a filha que morreu devido a um câncer; do pai, também já morto que outrora era viciado em jogos; do filho bastardo, que ninguém pode mencionar o nome e que fica isolado na quinta; da empregada Mercília; e da mãe, Maria José Marques que aguarda a própria morte. Há também a voz de António Lobo Antunes colocando em xeque sua autoria ficcional, já que as personagens estão a escrever a sua própria história.

Neste romance, como ocorre nos demais, estamos diante de uma reflexão particular contada através da memória de uma infância de abandono, de desencanto e de rejeição. Em que a narração surge, então, como a única forma possível de sobrevivência, um ato de libertação. Como percebe-se no seguinte trecho: “(na altura em que o livro for lido estarei onde ninguém me encontra)” (2009, p.120). A existência de cada personagem está condicionada à escrita do livro. A redenção pela escrita que, “através do testemunho” opera “a libertação da cena traumática” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 90).

Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar? apresenta uma estrutura bem ordenada com início, meio e fim, obedecendo ao passar das horas até a morte da mãe. Cada voz atravessa o romance reconstituindo o passado e

apresentando diferentes versões que se encontram e se afastam. Na narração antuniana, passado, presente e futuro se confundem através das lembranças de personagens inadaptados, solitários e, que acima de tudo, estão em constante procura de si. Os fragmentos ou ecos de uma memória traumática ganham novos contornos à luz do presente. O passado ganha um novo sentido, não sendo possível um reencontro imediato com o passado, já que a lembrança não é a imagem fiel da coisa lembrada. As lembranças do passado são construídas pela memória que a personagem tem delas no momento da narração. As personagens repensam o evento traumático no aqui e agora da narração.

António Lobo Antunes utiliza como procedimento narrativo o fluxo de consciência. Denis Leandro Francisco compara a técnica do autor com a de James Joyce e de Virgínia Woolf, dois grandes escritores que utilizaram o fluxo de consciência com maestria. Concordo com Francisco ao mostrar que em Woolf e Joyce estamos diante do “livre fluir da consciência das personagens o que possibilita a narração, enquanto no texto antuniano a narração parece ser obliterada e impulsionada por esses pontos de ‘resíduo duro’ de uma memória que não se deixa penetrar (...)” (2011, p.172). Por essas razões, a técnica antuniana pode ser entendida, segundo Francisco, como um influxo de consciência, visto que estamos diante de uma memória que não avança.

Francisco atesta que “a lembrança do passado na ficção antuniana se dá em meio à multiplicação subjetiva – e o inevitável esvaziamento daí advindo – e à dispersão do acontecimento romanesco (...)” (2011, p.11). Ao lado da lembrança está

sempre a percepção de um índice de esfacelamento das coisas, tudo se dispersa e se esboroa no universo ficcional antuniano: a infância e seus objetos, as personagens, as relações interpessoais, os espaços, a memória e a própria narrativa – que se confundem e se arruínam mutuamente. A infância lembrada, por exemplo, surge como um lugar irrecuperável, mas cujo índice está irremediavelmente impresso em cada adulto que lembra (...) (2011, p.12).

Vejamos como cada personagem revê e reconstrói o passado a partir do presente:

Beatriz, ao recuperar o passado, novamente escuta “(...) os passos do pai na sala de jantar a detestá-lo” por ele vir lhe “desarrumar o passado” (2009, p.12). Mesmo sem saber muito bem “de que região da infância veio este encher a página

(...)” (2009, p.18), “os espaços da infância vão preenchendo o presente” (2009, p.19). No caso de Beatriz, os momentos traumáticos que a perseguem, tornando-a uma adulta cheia de problemas, estão relacionados com a figura do pai e da mãe. Beatriz sempre recupera a imagem do pai evitando-a ao mesmo tempo em que mantinha uma difícil relação com a mãe: “o que sentimos uma pela outra que não consigo dizer, fitava-me a abanar a cabeça com as nódoas do estacionamento na idéia (...)” (2009, p.21). De acordo com médico Iván Izquierdo, “o estresse pós-traumático consiste na incapacidade de esquecer algum incidente particularmente desagradável e, portanto, revivê-lo constantemente” (2004, p.94).

Francisco é constantemente perseguido pelas obsessivas lembranças da infância, especialmente, uma lembrança da mãe é evocada ao longo da narrativa: “Mesmo sem sair de casa consegues sujar-te custa-me acreditar que nasceste de mim apesar de tudo uma ova (...)” (2009, p.31). Pode-se dizer que essa cena vivida na infância traduz uma situação de sofrimento que vai além da infância já que cada nova repetição produz novos sentidos. Francisco é o filho mais velho, enquanto a mãe gastava desenfreadamente e o pai perdia tudo no jogo, ele assume as responsabilidades da família e por isso, após a morte da mãe, espera ficar com tudo:

Não pensem nem por um minuto tirar o que é meu: se durante anos roí os ossos desta família a emendar as trapalhadas do meu pai e a pôr rédea curta aos caprichos da minha mãe é mais que justo comer o pedaço de carne que talvez sobre depois das hipotecas e das dívidas e viver decentemente como na época da minha irmã Beatriz, que toma conta da minha mãe e os maridos deixaram (...) (2009, p.25).

Sente-se preterido pela mãe: “nunca gostámos um do outro pois não, porque diabo me teve antes de tantos filhos (...)” (2009, p.25). Essa rejeição acaba se estendendo para toda a família menos a empregada Mercília: “(...) talvez a única criatura que não detestei por completo, não disse que gostava, disse que não detestei por completo” (2009, p.26). Ao narrar o passado, Francisco sente-se mais corajoso e capaz de expressar alguns sentimentos que antes estavam escondidos: “(...) desejei tanto ser filho não da minha mãe mas da Mercília (...)” (2009, p.96), mas logo em seguida corrige-se: “(...) vou destruir esta página onde escrevi o que não confesso a ninguém, tens razão Beatriz odeio-a, de que serve uma criatura que não engoma nem cozinha (...)” (2009, p.96).

Francisco sente que “se galopar muito depressa torna a haver o passado, e em que passado estive, o gado além da cerca, pombos brabos a caírem (...)” (2009,

p.90). Ao fazer essa busca no passado, “os sentimentos vão-se diluindo um a um (...)” (2009, p.90) não sendo mais possível negar o seu amor pela irmã Beatriz “embora ignorando o que era isto pela expressão dela deixei de gostar, depois soube o que era isso, detestei-a até hoje ignoro de novo e não sou capaz de dizer que a detesto (...)” (2009, p.90). O leitor percebe as experiências traumáticas vividas por Francisco e os seus reflexos no campo da linguagem. Narrar é processar as lembranças, reaver uma história que continua aberta e ainda causa dor. Theodor Adorno, em 1959, proferiu uma palestra intitulada “O que significa elaborar o passado”. O autor, tomando como exemplo o nazismo de Hitler, avalia os problemas na elaboração do passado em que, afinal, reordená-lo “não significa elaborá-lo a sério (...) o que se pretende, ao contrário, é encerrar a questão do passado, se possível inclusive riscando-o da memória” (1995, p.29).

Francisco, assim como os outros personagens, encara a própria história na tentativa de sentir-se livre. O passado que, revisto de forma diferente, “(...) se mostra como perdido e, ao mesmo tempo, como transformado por esse ressurgir; o passado é outro, mas, no entanto, semelhante a si mesmo” (Gagnebin, 1997, p. 102). Agora é possível confessar que quase gostou do pai, mas libertou-se a tempo: “(...) quem começa a importar-se com as pessoas já não se salva e a seguir o sofrimento da ausência, o ciúme, trapalhadas que impedem o raciocínio e envenenam os dias, se me perguntarem de que faleceu, não sei, de vergonha talvez” (2009, p.154). Aliás, como gostar de alguém que nunca disse “Filho” (2009, p.157). Francisco recupera com revolta vários momentos de sua infância, especialmente quando caía nas armadilhas das irmãs:

mas graças a Deus cresci, abri os olhos e acabou-se a papa doce meus lindos, o palerma do Francisco a obedecer, a calar
 - Vê se estou lá fora
 e eu ia, ao voltar riam-se de mim
 - És tão parvo (2009, p.212)

Segundo Francisco, ele não é egoísta pois a sua intenção sempre foi trazer dignidade à família. Na sua narração, e através das outras vozes que se entrecruzam nesse romance, percebemos que Francisco só quis ser amado, mas só recebeu rejeição: “(...) dá cá a tesoura e fecha-te imediatamente no quarto Francisco, só saís de lá se eu chamar ou melhor tranca-o por fora Mercília e me entrega a chave, devo ter pecado muito para me castigarem assim, mil vezes a

morte (...)” (2009, p.221). Entre tantas recordações, Francisco não consegue encontrar uma capaz de lhe tornar alegre: “(...) porque não lembranças mais felizes se bem que não encontre nenhuma mas não mandamos em nós. Infelizmente tudo que recorde me faz zangar ou dói (...)” (2009, p.277). Gostaria de uma nova história:

faz que nós alegres repare, a minha mãe a cortar o peru da minha irmã Ana transferindo os ossos para o prato dela
- Agora é só comeres toma atenção
faz que o meu pai a sorrir, olha o meu pai a sorrir (...) (2009, p.218).

Queria ser amado, mas não sabe como dar e pedir afeto: “(...) não me peçam que vos estenda a mão porque não sei agarrar (...)” (2009, p.270). O desejo de vingança ajuda-o escapar dessa situação angustiante: “não se interessaram por mim, pego no álbum de retratos, deito-lhe álcool em cima, acendo um fósforo e mato-vos, acabando de correr quero esta casa deserta, despeço-vos a todos e à minha mãe convosco (...)” (2009, p.270).

Contar a sua história, enfrentando todas as impossibilidades é, como diz Seligmann-Silva, desfazer “os lacres da linguagem que tentavam encobrir o ‘indizível’ que a sustenta” (1999, p.40). As personagens enfrentam o passar das horas, aguardando a morte da mãe, como uma espécie de ritual de passagem. Após a morte da mãe, todos seguirão as suas vidas: “Oxalá isto das seis horas acabe depressa para deixar os assuntos em ordem ir-me embora, talvez arranje uma mulher que trate da comida, passe uma vassoura no chão e eu o dia inteiro à janela a contar andorinhas e nuvens, a mulher lá dentro (...)” (2009, p.153). A obsessão pelo passado evidencia o desejo de prolongá-lo no presente. Francisco não quer que tudo acabe, deseja que tudo aconteça novamente, quer que a Mercília lhe dê banho, lhe vista e lhe penteie.

A narração ao reviver/reinventar o passado permite prolongá-lo no presente: “a memória garante a continuidade temporal da pessoa (...)” (RICOEUR, 2007, p.107). Mas, de outro modo, a escrita também é uma espécie de *phármakon* que, tomando de empréstimo as palavras de Derrida ao estudar os textos de Platão, pode ser veneno ou remédio. Não se pode esquecer que Thot, deus egípcio, é o deus da escritura mas igualmente o deus da morte (DERRIDA, 1991, p.36). Dessa forma, o *phármakon* é ambíguo, pois, por um lado “a escritura é benéfica para a memória, ajudando-a no interior, por seu movimento próprio, a conhecer o verdadeiro” (1991, p.50), mas, em contrapartida, “a escritura é essencialmente nociva, exterior à

memória, produtora não da ciência mas de opinião, não da verdade mas de aparência” (1991, p.50).

A escritura “nos joga no simulacro” sendo capaz de imitar “no seu tipo a memória, o saber, a verdade, etc.” (DERRIDA, 1991, p.52). Ela é

dada como um suplemento sensível, visível, espacial da mnéme; ela se verifica em seguida nociva e entorpecente para o dentro invisível da alma, da memória e da verdade. (...) O phármakon é o movimento, o lugar e o jogo (a produção de) a diferença. Ela é a diferença* da diferença (DERRIDA, 1991, p. 74).

Escrever é imperativo e essa relação com a escrita, que ao mesmo tempo auxilia a memória e diminui o poder de memorização, é sentida pelas personagens antunianas. Biagio D’Angelo, em *Tanatografias*: ensaios para uma poética de António Lobo Antunes, reflete sobre a poética da negatividade, ou seja, “uma tanatografia, uma escrita da morte” (2014, p.15) em Lobo Antunes em que a linguagem se revela “como lugar da impossibilidade de dizer e revelar verdades” (2014, p.14)

Por exemplo, essa ambiguidade da escrita é sentida pela personagem Ana que tem consciência é “uma invenção de quem escreve não uma pessoa” (2009, p.233), não quer tornar-se uma pessoa, quer “sensações de papel, sofrimentos de papel, remorsos de papel que a gente rasga e desfaz (...)” (2009, p.231). Há fatos que não podem ser narrados pela impossibilidade de traduzi-los em palavras, mantendo em suspenso a “verdade” do que é vivido e evidenciando que a narrativa está além do que pode ter acontecido. É o que faz Ana ao questionar a verdade dos fatos: “O que faz o livro esporeia-me, aumentou o corredor, pôs o quarto da minha mãe ao fundo no sítio que o meu irmão João ocupava...esta casa melhor antes da sua chegada, quase nenhum parágrafo a respeito da sala e o jardim ignorado, a senhora que ri é minha e não dele (...)” (2009, p.225). Pede ao autor: “não me obrigue a ditar estes episódios eu que detesto o passado, o que dava para não ter recordações, minúcias que regressam não como aconteceram, deformadas (...)” (2009, p.291). A própria narrativa revela-se entre a imaginação e a realidade, primeiramente, ao mostrar que o tempo pode mudar a imagem que construímos do passado. Também por considerar que cada recordação obedece a determinadas escolhas de quem está a contar. E, muitas vezes, as personagens negam/mascaram as experiências vividas.

Ana recorda a quinta com “azinheiras e gado” e o “pai com galhos, não barcos, a saírem das mangas” (2009, p.40). Lembra-se do pai que era mais próximo dos empregados que da família. O pai que não sorria para família, nenhuma palavra à mesa (2009, p.290). Grande parte das situações traumáticas vividas por Ana está relacionada ao pai. Ana não consegue deixar de lembrar quando o pai saía de casa para gastar tudo no jogo:

(...) o meu irmão Francisco exhibia-lhe uma letra
 - Quer dar cabo de nós?
 Sem que eu percebesse o motivo de querer dar cabo de nós, saía de tempos a tempos perfumado e de gravata, aparecia na manhã seguinte de gravata na algibeira (...) (2009, p.45).

Gostaria de ter vivido bons momentos com o pai: “(...) se ressuscitasse pai acho que lhe permitia tocar-me depois de se limpar da vaca (...)” (2009, p.111), mas, sempre se sentiu invisível para ele. Queria que tudo fosse diferente: “não se levante pai, gosto de si, não gosto de si, gosto e não gosto de si” (2009, p.170), faz um esforço na intenção de trazer à tona um episódio vivido nas férias em que ela e o pai procuravam caranguejos, mas em seguida retifica-se:

como se tivesse saudades e não tinha, vá para o raio que o parta pai, não torne a enganar-me com caranguejos e formas, não me dá um charco entre penedos para mo tirar a seguir, aposto que uma mulher como você porque ao chegar a casa o perfume violeta, a minha mãe a pegar no tricot e a destruir a camisola quase acabada aos puxões (2009, p.112).

E mais uma vez justifica-se: “(...) a falta do meu pai que não sinto, o que digo nesta página sobre o meu pai é mentira, enfim quase tudo, enfim algumas mentiras e pronto (...)” (2009, p.173). Também recupera o momento quando tinha treze anos e foi abusada pelo afilhado de seu avô: “(...) um afilhado do meu avô que trabalhava para nós no escritório, nunca contei isso, não vou contar isso, chorei o tempo inteiro até ele me largar” (2009, p.48).

Mesmo ao rememorar os eventos precedentes, Ana sabe que o passado recuperado já mais será o passado vivido:

(...) tudo se transforma à minha volta e não me refiro à casa somente, ao meu passado onde novas memórias sem relação com as anteriores demoram um momento e vão-se, uma naquele corpo enorme e eu a bater as palmas feliz, pedaços de recordações que a cabeça ilumina tornando a perdê-los sem que me despeça deles, serei uma criatura a sério ou uma invenção de quem escreve, uma marioneta, se calhar pensou (2009, p.225).

Seligmann-Silva, em *Palavra e imagem: memória e escritura*, retoma as contribuições de Walter Benjamin para mostrar que a relação “do ocorrido com o agora é dialética (...)” (2006, p.31) e “o local onde elas encontram-se é a linguagem”. Na contramão da pura representação dos fatos, o que interessa é a forma como o passado está sendo reconstruído pela linguagem mesmo que traduzindo a impossibilidade de recuperar o vivido. Como podemos perceber no enfrentamento experimentado pelas personagens antunianas na tentativa de representar o passado.

O filho João também tenta, através da narração, entender-se com o passado, o resgate da memória como um exercício terapêutico. João não se reconhece como parte da família. Lembra-se que desde criança na escola “queria ser menina” (2009, p.57) e sofria o desprezo dos demais, mas ele considera-se merecedor de tal situação: “(já aconteceu atirarem-me pedras e não me virei nem ameacei, compreendi-os até)” (2009, p.60). Viu a irmã Ana sendo agarrada e desejou ser ela naquele momento. Lembra-se do irmão Francisco sempre a observá-lo e a reprová-lo. Recorda-se que quando era pequeno teve uma infecção nas amígdalas, lembra-se que a Mercília dava-lhes banho antes do jantar. Sofre por não aceitar a sua homossexualidade e pelo desprezo da família: “(...) sou um escaravelho, uma cobra, uma lagartixa de muro, não um pedaço que vos envergonha porque acabei as orações no tapete ao lado da cama” (2009, p.56). Reza e faz penitência por causa dos “pecados”: “E mesmo continuando a pecar Deus há-de perdoar-me, o tapete em que eu rezo o mesmo de eu pequeno, na trama e os desenhos apagados no ponto em que os joelhos assentam, eu de mãos postas às nove horas (...)” (2009, p.56). Culpa-se pela morte do pai: “(terá sido por minha causa que o coração dele parou?)” (2009, p.56). E gostaria de saber o que os outros pensam a seu respeito: “(...) o que será de mim na memória dos outros, o maricas que tinha a doença a doença a doença a doença e envergonhava a gente (...)” (2009, p.64).

João evoca uma infância solitária em que nomeava os objetos para não se sentir tão só: “(...) se não nos sentíssemos sozinhos não dávamos nomes às coisas (...)” (2009, p.121). Ele sabe que “há assuntos que se deixam em paz” (2009, p.130), pela dor que podem ocasionar e também pela impossibilidade em recuperá-los, como saber se Mercília tinha algum parentesco com seu pai: “(...) se calhar mais gavetas, mais mistérios, histórias que ignoro e de súbito a certeza que o meu pai,

comprou-te as bengalas, dava-te dinheiro, impedia que a minha mãe te mandasse embora, o que sentiste quando ele morreu diz-me (...)” (2009, p.130). Ele já sofreu muito, sentiu a humilhação e o desprezo, contudo, a personagem afirma que se tivesse que relatar o episódio que mais lhe causou dor, um evento traumático, nada se compara lembrança da figura da mãe “de tesoura em riste” (2009, p.194).

Tomando de empréstimo as palavras de Iván Izquierdo “somos aquilo que recordamos” (2002, p.9), considerando, é claro, que “também somos o que resolvemos esquecer” (2002, p.9). A memória é um processo ativo que nos permite fazer escolhas e é isso que faz o filho João ao evocar repetidamente o sofrimento da mãe. De certa forma, por ter um carinho muito especial pela mãe, queria protegê-la:

Porque antes de nascer lho pedi na barriga, não permita que eu me separe de ti, deite-me na sua cama e sare esta ferida que não sei o que é nem onde é, é em toda parte senhora, não ligue aos meus irmãos nem ao meu pai que não merecem, tapem-me com os restos dos mendigos, sarapilheiras, cartões, tiras de jornal, esconda-me no seu ventre (...) (2009, p.184).

A infância também surge nas lembranças do pai morto que questiona “- Em que tempo estou eu?” (2009, p.71). O pai recupera o passado com saudade: “Saudoso dessa época cheia de fraldas e toucas que imaginava feliz (como se consegue viver privado da recordação de uma época feliz?)” (2009, p.71). Diferente dos outros personagens, o pai viveu “épocas felizes” (2009, p.23) e queria reviver tais sensações.

Mercília lembra-se das visitas da mãe “de tempos a tempos vestida de domingo (...)” (2009, p.135) e de repente a sua mãe desapareceu. Esse evento traumático será revivido diversas vezes pela personagem. Mercília vive na quinta sendo tratada como uma empregada, mas sente não fazer parte desse universo “(em miúda houve alturas em que pensei ser rica)” (2009, p.135). Não tem afeto pelos pais, sente-se sozinha:

(...) a noção de pai intrigava-me conforme me intrigava a noção de mãe desde que ultrapassei o estado de ovo porque nasci numa capoeira de certeza, sou sozinha, mesmo aqui hoje sou sozinha vendo os meninos passarem a caminho do quarto sem os poder acompanhar porque as pernas se tohem e as bengalas me escapam, pensei que criá-los me apegasse a eles à medida que cresciam deixei de apegar-me, tenha paciência engula-me (...) (2009, p.137).

Há fatos que é melhor não contar, como bem sabe Mercília, “de modo se não se importa ordene os cavalos que façam sombra nele para eu esquecer o resto que é difícil de contar” (2009, p.146). Para aliviar-se dessa difícil tarefa seria melhor se

o António Lobo Antunes batesse isto no computador carregava em teclas ao acaso, não importava quais, até ao fim da página, letras, números, vírgulas, traços, cruces, com vontade de encostar por seu turno a cara a mim, tapar os ouvidos, não continuar o livro e permanecer de ouvidos tapados não dando pela chuva nem pelo meu pai de regresso à vila comigo (2009, p.148).

Rita, a irmã morta, sempre foi distante da família. Antes da sua morte, morava sozinha. Quando criança tinha uma amiga imaginária: “tenho uma amiga que desde os cinco anos que ninguém conhecia chamada Laura, deitava-se na minha cama, tomava banho por mim, usava a minha roupa” (2009, p.206). Rita ainda acredita na existência dessa amiga: “(...) nunca falei de ti, chamas-te Laura não é, são os cavalos que os meus irmãos devoram (...)” (2009, p.208). Ela também evoca a imagem do pai que “não se aproximava de ninguém” (2009, p.207) e voltava do Cassino com “um perfume de mulher sobre o perfume dele” (2009, p.207).

A mãe também retoma os momentos da sua infância: “Quando a minha mãe, zangada comigo, chamava - Maria José” (2009, p.253). A mãe nunca conseguiu aceitar a vida depois de casada e com os filhos, por isso tantas vezes refugia-se nas lembranças da infância: “Sempre detestei a casa, não é aqui que moro, continuo no colégio com a Silvina e a Berta debruçadas para os nossos reflexos no charco do pátio” (2009, p.300). Ao reviver o passado, a mãe consegue enfrentar o passar das horas enquanto aguarda a própria morte. Agora, ao narrar novamente os eventos do passado, ela pode expressar o que ficou por tanto tempo guardado como quando era maltratada pelo avô: “Que bem o avisei que se calasse, sua filha uma ova, sua neta uma ova, sou a dona Maria José, não sou Zezinha nunca fui a Zezinha, sou a dona Maria José que já não fala, não ouve, e não consegue mover-se, sou a parva da dona Maria José que gosta muito de si” (2009, p.266).

Na narração do filho isolado na quinta percebe-se a sua solidão e o desprezo que ele recebia por parte da família, logo, ele não irá sofrer com a morte da mãe:

se a minha mãe adoecesse não ligava igualmente, não permitiam que conversasse comigo, ficava ao longe ao ver, há anos que não aparece no muro com saquitos que não chegou a entregar-me, escrevo minha mãe e não estou certo que minha mãe dado que não nos parecemos e para mais não (...) (2009, p.313).

O filho sabe que a lembrança causa dor, enquanto o esquecimento pode aliviar essa dor: “(o que seria de nós se não nos esquecêssemos, de que serve lembrar, tomara eu que a memória da minha mãe me desapareça dos dedos (...))” (2009, p.314). Para Ricoeur, “as estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela” (2007, p. 455).

Através da narrativa, as personagens constroem um passado que poderia ter existido. Os eventos são recuperados sempre à luz do presente. O tempo da memória sempre está no presente. Por outro lado, não é possível falarmos em memória sem considerarmos a sua relação com o esquecimento. Sempre há algo que ficou perdido nas malhas do tempo e a narração só conseguirá recuperar parte de um testemunho.

No último capítulo do romance, intitulado “Depois da corrida”, escutamos a voz da filha Beatriz. Já passou das seis horas e a mãe já morreu, entretanto os filhos ainda estão aprisionados às lembranças obsessivas: “as vozes que me acompanham desde a infância, da minha mãe, dos meus irmãos, minhas, algumas quase inaudíveis de tão antigas (...)” (2009, p.331). A morte das personagens está ligada ao fim do romance: “(...) agarra-me o pulso e não permitas que eu morra, os outros morrem, eu não (...)” (2009, p.332), por esse motivo Beatriz quer adiar esse momento:

Estou sentada não no carro com o meu marido, sozinha num dos degraus que conduzem à praia do estacionamento frente ao mar, ver as luzes dos barcos. Não ficou bem, recomeça. Estou sentada não no carro com o meu marido, sozinha num dos degraus que conduzem à praia do estacionamento frente ao mar, sem ver as luzes dos barcos (2009, p.331).

E, apesar de tudo, voltar para casa: “Quer dizer não sei se tenho casa mas é a casa que regresso” (2009, p.334). A casa que causou tanto sofrimento, mas permanece sendo um lugar de encontro consigo, com os outros e com o mundo. Por isso, narrar o trauma passa a ser imprescindível na construção identitária da personagem e para conseguir se libertar do passado. Para Seligmann-Silva, relacionar o passado com o trauma força-nos a

tratar desse passado de um modo mais complexo que o tradicional: ele passa a ser visto não mais como um objeto do qual podemos simplesmente

nos apoderar e dominar, antes essa dominação é recíproca. O trabalho da história e da memória deve levar em conta tanto a necessidade de trabalhar o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil (...) (2003, p.77).

Neste estudo, interessou-me os eventos vivenciados na infância no espaço familiar, considerando, principalmente, a importância de tais eventos na construção identitária das personagens e da própria narração. Através da narração, marcada pelas lembranças de uma família em decadência, encontram-se as causas de muitas inadequações das personagens. É através da linguagem, ou seja, da narração de fatos passados que as personagens antunianas tentam reordenar o tempo na tentativa de encontrar algum sentido. Conscientes, é claro, que a narração jamais conseguirá recuperar com exatidão e clareza o que de fato aconteceu. Entretanto, mesmo sabendo da impossibilidade de reviver o passado, é preciso ao menos tentar contá-lo, ainda que expondo a incapacidade de contar. Pois, “articular o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1986, p.224)

Ao narrar a infância, unindo fragmentariamente passado-presente-futuro, tem-se a possibilidade de um tornar-se mesmo que seja recuperando uma memória trágica, inventando um passado, pois ao “colocar o braço na gaveta da infância”, as personagens não buscam resgatar o passado autêntico, mas simplesmente existir enquanto narração. Como já foi mostrado, não se pode esquecer que o trauma também está presente no silenciamento das personagens, naqueles espaços onde não se encontra sentido. Em vários momentos da narração, as personagens não querem ou não conseguem expor com clareza muitos acontecimentos, salientando a necessidade do esquecimento.

Marcelo Nunes Rocha aponta que as personagens de Lobo Antunes, ao escolher resgatar as ruínas, impedem

a projeção de algo novo, seja pela esperança perdida completamente pelo pessimismo, seja pela esperança perdida pela frustração dos anelos, seja pela consciência da perda do idealizado paraíso infantil. Ao mirar as ruínas, negligenciam-se as possibilidades do presente e nega-se o futuro (2012, p.23).

Mais do que isso, ao escolher repetir constantemente essas ruínas, a narrativa não avança e não se descobre verdadeiramente nada do passado. Como diz-nos Ricoeur, retomando os estudos de Freud, “o paciente não ‘reproduz [o fato

esquecido] em forma de lembrança, mas em forma de ação: ele o *repete* sem, obviamente, saber que *repete*” (2007, p.84). Em Lobo Antunes, “a memória e a infância estão radicalmente ligadas à ideia do tempo inexorável que consome a existência” (ROCHA, 2012, p.14). O tempo permite a busca por uma “identidade perdida”, mas nunca plenamente encontrada. Nesse ínterim, ele é o “principal causador da angústia do personagem, perdido na percepção do abismo em que se encontra, poço sem fundo da degradação e da decadência física, mental e emocional” (ROCHA, 2012, p. 103).

No retorno

não se descobrem novas atitudes, novas formas de viver, não se descobre absolutamente nada de novo. Todos os personagens parecem imersos em estados emocionais que conduzem o homem à letargia e não à ação ou à vida; de uma forma ou de outra, cada personagem alojado em suas (in)certezas, vive algum tipo de alienação. Tudo existe e tudo é olhado ao redor como a ruína da existência, a ruína do fazer e do prazer, tudo porque os personagens estão atados à memória que recorrente retorna em círculos (2012, p.103).

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* muitos acontecimentos, que se caracterizam como eventos traumáticos, não possuem nenhum caráter insólito, são pequenos momentos do dia-a-dia destituídos de glória, mas, quando incansavelmente recuperados, adquirem um novo valor. Para fortalecer tal assertiva, recupero as palavras de Ecléa Bosi ao afirmar que

na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto das representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (1994, p.55).

Nos romances escolhidos, a infância é retratada a partir do ponto de vista de um adulto. Dessa forma, o lugar que esse narrador ocupa evidencia o seu posicionamento em relação aos fatos. Tem-se as memórias da infância na concepção de um adulto sendo importante pensar na percepção desse adulto à luz do presente, ou seja, no momento da enunciação que relaciona passado, presente e

futuro. As personagens interpretam o passado sempre de um ponto de vista parcial e individualizado. Parte dessa percepção encontra-se alterada devido ao reviver da situação traumática visto que o passado é reconstruído pelas lembranças dolorosas recuperadas pela memória dos sentidos.

O trauma por si só “causa um impacto profundo na capacidade linguística da vítima” (NICKEL, 2012, p.11)³⁵, mesmo sabendo “que é de palavras que o trauma é composto” (2012, p.11), mas, para se libertar e enfrentar esse evento doloroso, é preciso “traduzir esse conteúdo que permanece enterrado no interior do indivíduo, na sua cripta, como um código enterrado vivo, na forma de um segredo” (2012, p.11).

Apesar da dificuldade enfrentada ao narrar a experiência subjetiva e em traduzir em palavras o evento traumático, a narração é a possibilidade de entendimento. O discurso pode tentar protelar o esquecimento, mas sabemos que “o esquecimento é constitutivo de qualquer narrativa da memória porque o discurso em si não permite ao indivíduo acessar a experiência em sua totalidade (...)” (NICKEL, 2012, p.14).

Mas, como representar aquilo que está para além do representável? Aquilo que causa dor e sofrimento? De que forma a linguagem lida com o indizível? O que fica e o que se perde ao tornar narrativa os eventos do passado? Que linguagem pode traduzir uma experiência traumática? Há que se encontrar um novo caminho, Seligmann-Silva fala de uma “(...) nova prática de escritura do passado a partir das ruínas de seu presente” (2008, p. 50), assim considerando os fragmentos de uma memória que não pode ser recuperada em sua totalidade. Uma nova “ética da memória implica um duplo ato: por um lado a destruição da falsa ordem das coisas e, por outro, a construção de um novo espaço mnemônico” (2008, p. 49).

Através da análise dos romances, evidenciou-se que a morte sempre esteve muito presente em Lobo Antunes, muitas vezes, personificada na perda de um familiar (pais, filhos, avós, etc). A morte é uma constante nos cinco romances do ciclo do silêncio sendo que, muitas vezes, é a partir desse acontecimento que as personagens buscam reorganizar as suas vidas. Em *O arquipélago da insônia*, há a morte da mãe; em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, há a morte

³⁵ Vivian Nickel, na sua dissertação: “Trauma, memória e história em **A Mercy**, de Toni Morrison, utiliza a obra dos psicanalistas húngaros Nicholas Abraham e Maria Tok”. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2012.

da mãe que acompanha toda a narração como também do pai e da filha Rita; em *Comissão das lágrimas*, há a emblemática morte de Elvira que representa a morte de milhares de africanos que foram vítimas do regime colonial; em *Não é meia noite quem quer*, há a morte do irmão da personagem principal que comete suicídio pois não quer ir para guerra colonial. Nesses dois últimos romances, por tratar de questões que giram em torno da guerra, acredito que a morte adquire o status de uma memória coletiva, como será explicado no próximo capítulo.

Sigmund Freud, em “Luto e melancolia” encontra equivalências entre a “natureza da melancolia” com o luto. Em ambos, há “um desânimo profundamente penoso, a cessação pelo mundo externo, a perda da capacidade de amor (...)” (1976). A morte nos coloca frente a frente do efêmero e da caducidade da nossa vida. Roland Barthes, em *Diário de luto*³⁶, inscreve uma reflexão a partir da morte. No fragmento, escrito em 1º de maio de 1978, o autor escreve:

Pensar, saber que mam. Morreu *para sempre, completamente* (um “completamente” que só pode pensar por violência, e sem que se possa manter muito tempo esse pensamento), é pensar, letra por letra (literal e simultaneamente), que eu também morrerei *para sempre e completamente* (2011, p.116, grifos do autor).

O luto nos apresenta uma nova perspectiva da morte, pode-se dizer que “antes era apenas um saber *emprestado* (canhestro, vindo dos outros, da filosofia etc.), mas agora é *meu* saber” (BARTHES, 2011, p.116). Muito semelhante ao que ocorre com as personagens antunianas, Barthes sente um profundo vazio, uma vontade imensa de voltar para casa mesmo sabendo que a mãe não estará lá: “Durante toda a viagem, finalmente, este grito – cada vez que penso nela: *quero regressar!* (quero voltar para casa!) – embora eu saiba que ela não está lá para me esperar” (2011, p.161). Não se sente bem em lugar nenhum: “Decepção de vários lugares e viagens. Não estou bem em parte alguma. Bem depressa, este grito: Quero voltar para casa! (...)” (2011, p.172). Há a necessidade de viver profundamente a tristeza: “Habitó minha tristeza e isso me faz feliz. Tudo o que me impede de habitar minha tristeza é insuportável para mim” (2011, p.169). A escrita

³⁶ No dia seguinte ao da morte de sua mãe (25 de outubro de 1977), Roland Barthes inicia a escrita de uma espécie de diário. A escrita desses fragmentos acompanha o autor durante dois anos (até 15 de setembro de 1979).

surge como possibilidade de não esquecer, de tornar monumento: “Escrever para lembrar? Não para *me* lembrar, mas para combater a dilaceração do esquecimento *na medida em que ele se anuncia como absoluto*. O – em breve – “nenhum rastro”, em parte alguma, em ninguém” (2011, p.110, grifos do autor). Para Barthes, é através do trabalho (escrita) que conseguirá sair do luto: “O ‘Trabalho’ pelo qual (dizem) saímos das grandes crises (amor, luto) não deve ser liquidado apressadamente; para mim, ele só se *realiza* na e pela escrita” (2011, p.129, grifo do autor). A escrita como salvação: “Perturbação, deserdamento, apatia: somente, por lufadas, a imagem da escrita como ‘coisa que apetece’, porto, ‘salvação’, projeto, em suma ‘amor’, alegria” (2011, p.57).

Em *Sôbolos rios que vão*, a escrita diarística (como acontece também em *Não é meia noite quem quer* e no último romance *Caminho como uma casa em chamas*) é a forma utilizada pela personagem para reconstituir-se e lutar contra o esquecimento. Em *Sôbolos rios que vão*, o personagem-narrador, Antoninho ou Senhor Antunes, está internado em um hospital em tratamento devido a um câncer no intestino. É a partir desse espaço e dessa situação de quase-morte que a personagem enfrenta as memórias da infância e se fortalece para seguir em frente.

O romance está organizado em uma espécie de diário íntimo entre os dias 21 de março a 4 de abril de 2007, totalizando quinze capítulos, cada um com uma data e o título o que caracteriza o formato em diário. Apresenta um narrador que compartilha várias características biográficas com seu autor. António Lobo Antunes também enfrentou um câncer no intestino e as inscrições no diário (o dia, o mês e o ano) estão de acordo com o período em que o autor esteve no hospital. Entretanto, as marcas autobiográficas não serão importantes nesse estudo já que considero que a escrita de si faz parte de um exercício literário. Sendo assim, para jogar com esse aparente autobiografismo, o autor opta por narrador heterodiegético, mas, que em alguns momentos, metamorfoseia-se em narrador autodiegético. A voz desse narrador confunde-se com outras vozes que aparecem na narrativa no mesmo patamar da do narrador.

Jeanne Marie Gagnebin, partindo de uma leitura filológica do legado benjaminiano, relembra as aventuras de Ulisses mostrando o quanto a narração é importante para constituição do sujeito que se narra. Sabemos que a narração ocidental sempre esteve preocupada com a rememoração, quer dizer, com

“retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento” (1994, p.3). Aquiles, por exemplo, escolheu a morte gloriosa, pois dela as gerações futuras se recordariam. O “cuidado com o lembrar”, como define Gagnebin, ajuda-nos na tentativa de “reconstruir um passado que nos escapa” e “resguardar alguma coisa da morte” (GAGNEBIN 1994, p.3). Contudo, a narração não pode lutar contra o esquecimento capaz de renunciar, recortar e opor “ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração” (1994, p.3). Em torno da memória, “as ilhas e as penínsulas de esquecimento sempre existiram” (1994, p.5) e elas também constituem o sujeito.

Para Benjamin, nas *Teses*, “nada garante nem o final feliz da história nem a redenção do passado” (apud GAGNEBIN, 1994, pp.16-17):

Se a origem remete, então, a um passado, isso se dá sempre através da mediação do lembrar ou da leitura dos signos e dos textos, através da rememoração, categoria-chave da filosofia da história de Benjamin, oriunda, sem dúvida nenhuma, da tradição religiosa judaica. Não existem, portanto, reencontros imediatos com o passado, como se este pudesse voltar no seu frescor primeiro, como se a lembrança pudesse agarrar uma substância, mas há um processo meditativo e reflexivo, um cuidado de fidelidade teológica e/ou política a uma promessa de realização sempre ameaçada, pois passada no duplo sentido de *vergangen* (passado/desaparecido). Assim, Benjamin afirma que o movimento da origem só pode ser reconhecido “por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado [não fechado]”.

Retomo as palavras do autor para quem “(...) articular historicamente o passado não significa conhecê-lo «como ele de fato foi»” (BENJAMIN, 1986, p.224). Certamente, tentar recuperar o passado, a origem de tudo, é uma possibilidade sempre ameaçada, como já advertia Walter Benjamin: “significa apropriar-se de uma reminiscência no momento de um perigo” (1986, p.224). Isso porque precisamos considerar a relação entre o passado e a memória desse momento. Destarte, “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (1986, p.224) – como demonstrou o autor na 5ª tese. Para o filósofo, a imagem do passado é sempre “irrecuperável” (1986, p.224), entretanto o autor considerava que “o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção” (1986, p.223), como afirmou na 2ª tese.

A memória constitui a personagem antuniana. A memória que não retém somente a lembrança de acontecimentos específicos, ela também permite criar algo que não existiu, mas poderia ter existido. Entretanto, mesmo não sendo possível

recuperar o passado em sua totalidade e considerando a possibilidade de “inventar” um passado que poderia ter existido, no encontro com a infância têm-se a possibilidade de redimir-se, curar os traumas e projetar o futuro.

Walter Benjamin pensava no passado levando em consideração o futuro, o que o teórico chamava de “futuro do pretérito”. Leandro Konder, a partir dos estudos de Benjamin, conclui que

a nossa relação com o passado só será verdadeira se mexer conosco, se nós estivermos nos dando conta de que aquele passado nos concerne, tem algo de nós. Todo passado está carregado de possibilidades de futuro que se perderam e que teriam (ou têm?) para nós uma significação decisiva (1999, pp.66-67).

Está no passado a possibilidade de encontrarmos uma solução para os problemas do presente. Porém, a lembrança vai além do vivido, pois “o acontecimento, enquanto permanece na esfera do vivido, é finito, é limitado. Só quando o vivido elucida, de algum modo, o que ocorreu antes e o que aconteceu depois é que ele pode se tornar ilimitado” (Konder, 1999, pp.54-55).

Agir sobre o passado para mudar o presente e inventar o futuro. É isso que faz Antoninho ou Senhor Antunes: A narrativa principia com a imagem do personagem-narrador a olhar pela janela do hospital Santa Maria em Lisboa, entretanto ele não vê “as pessoas que entravam nem os automóveis entre as árvores nem uma ambulância (...)” (2010, p.11), logo que o médico lhe dá o diagnóstico, ele é transportado para o espaço da infância recuperado pela recordação de um enterro que outrora assistiu: “assim que o médico lhe chamou cancro os sinos da igreja começaram o dobre e um cortejo alongou-se na direcção do cemitério com uma urna aberta criança dentro (...)” (2010, p.11). O adulto se encontra com o menino, o hospital é contaminado pelos momentos vividos em Nelas e na nascente do Mondego que o pai lhe mostrava na infância.

Passado e presente se confundem criando um outro tempo, um outro espaço. Como em um puzzle, o personagem-narrador tenta, mesmo que sem saber como lidar com a infância que insiste em vir à tona, reconstituir o passado a partir de fragmentos dispersos:

tentando unir os pedaços rezando para que se colassem e não colavam, guardar também o giz no cofre, como se lida com o passado ensinam-se já agora como se lida com este molar que lateja, um coraçãozinho inesperado no fundo do dente a bater, pensava que osso apenas e vive, diminui e

aumenta a crescer-me lá atrás, não chama por socorro, inferniza-me, o que sucedeu aos Armazéns Victória Tudo Para A Mulher Moderna onde a mãe lhe comprava a mochila dos cadernos, não a que pediu, uma com correias de pano em vez de cabedal, durante o primeiro período inteiro detestou a mãe por isso (2010, p.58).

Antes de enfrentar a morte é preciso dar conta dos acontecimentos da infância, em uma espécie de dívida com o seu passado, a personagem recorda momentos de aparente tranquilidade: “(...) quase tudo tranquilo na infância excepto a bomba a puxar limos do poço, o restolhar do milho e o louco de cobertor pelos ombros anunciando às cabras” (2010, p.14). Porém, quase todos os acontecimentos reconstituem episódios mais dolorosos: “(...) era o comboio a seguir aos pinheiros, casas, mais pinheiros e a serra ao fundo com o nevoeiro afastando-a dele, era o pássaro do seu medo (...)” (2010, p.11). Em vez de enfrentar o câncer, a personagem quer antes defrontar-se com o “pássaro de seu medo”.

Fortalece-se ao trazer para perto de si os avós mortos: “e não aconteceu fosse o que fosse dado que os vasos intactos, a avó que morreu há tantos anos ali viva com ele, o avô defunto há mais tempo a ler o jornal com o seu aparelho de surdo” (2010, p.11). Neste momento, na sua recordação, tem seis, sete anos (2010, p.12) e “não estava no hospital em março, à chuva, estava em agosto na vila (...)” (2010, p.12). Recupera um momento em que se sentiu sozinho na infância tal como se sente agora no hospital: “e ele sem ninguém que o protegesse tal como sem ninguém que o protegesse agora (...)” (2010, p.13). Aquilo que parecia esquecido vem à tona, assim como mostrou Lyotard em *Heidegger e os Judeus*, o que parece esquecido está sempre presente: “Que não esquece que o esquecimento não é uma falha da memória, mas o imemorial sempre “presente”, nunca aqui-agora, sempre estraçalhado no tempo de consciência, crônico entre cedo demais e um tarde demais” (1994, p.31).

As memórias são evocadas a partir de eventos que aconteceram com certa frequência no passado: “meu Deus como tudo se repete” (2010, p.13). Ou seja, o avô sempre a colocar os óculos no bolso e a ler o jornal, a mãe a espreitar no quarto para apagar a luz, o pai a jogar tênis no hotel dos ingleses, a estrangeira do hotel dos ingleses, a dona Irene e a sua harpa, o Virgílio e a sua carroça, etc. Na maioria das vezes, a experiência é recuperada pelos sentidos – evocada por um cheiro, uma imagem e um som que permanecem estagnados pela memória: “lembrava-se do

som da terra sobre o tambor do lombo (...)” (2010, p.15). Uma sensação experimentada na enfermaria fez-lhe recordar de um episódio da infância:

vontade de ser crescido, timidez, embaraço, se a estrangeira loira lhe sorrisse ajoelhava ou fugia, que misteriosa a vida, davam-lhe banho na selha da cozinha e o desconforto de estar nu à vista da empregada, pequeno, magro, submisso tal como na enfermaria pequeno, magro e submisso de novo (...) (2010, p.16).

Persegue-o a imagem do pai traindo a sua mãe com a estrangeira loira do hotel dos ingleses e com as empregadas:

- Aquele não é o meu pai
já não podiam ser amigos nem conseguia orgulhar-se quando ele ganhava ao ténis e a expressão das estrangeiras do hotel dos ingleses parecida com a da empregada embora as unhas dos pés perfeitas (...)” (2010, p.76).

Contudo, percebe-se que o menino, também apaixonado pela mesma mulher, desejava ser igual ao pai. E agora imagina que o pai não morreu e ele então poderia chamá-lo de “Paizinho” (2010, p.105), ir com ele ao hotel dos ingleses e até sentir-se orgulhoso de seu progenitor. No final da narrativa, o personagem-narrador faz as pazes com o seu passado, entende a finitude humana e sente-se curado: “(...) um pouco pálido é certo, um pouco cansado é verdade mas saudável, imaginei isto tudo, inventei isto tudo, curei-me, moro numa casa em Lisboa, vou em setembro à vila que mudou tanto meu Deus (...)” (2010, p.108). Mas, antes disso, entre as dores provocadas pelo câncer e os delírios pós-anestésicos, ele precisa enfrentar os seus medos: “(...) que difícil esconder esse medo” (2010, p.19). Sendo que nesse romance a morte é o maior deles: “sentir-se-ia mais sozinho a seu respeito, cancro, que impensável morrer (...)” (2010, p.13); “que terrível e cômica a morte, troça de ti mesmo, despreza-te” (2010, p.14). Pressente que sua vida está chegando ao fim:

e por quantas semanas continuaria a ter voz, por quantas semanas
- Não
até a garganta apodrecer por seu turno e quando a garganta apodrecida que ecos, apetecia-lhe regressar à nascente do Mondengo (...) (2010, p.16).

Já imagina qual roupa usaria no seu enterro: “apeteceu-lhe que lhe calçassem sapatos e verniz, meias às ricas e um nariz escarlate” (2010, pp.21-22). E até o seu nome na página de óbitos: “este mês ou no próximo o seu nome na página dos óbitos com uma cruz em cima” (2010, p.22). O eu narrador vai se constituindo nesse

processo mnemônico. Vico, em *De antiquíssima Italorum sapientia* (1710), exprime a estreita ligação entre a memória e a imaginação:

(...) entre os Latinos chama-se “memória” a faculdade que guarda as percepções recolhidas pelos sentidos, e “reminiscência” a que as dá à luz. Mas memória significa também a faculdade pela qual nos conformamos as imagens, e que as dá, e que os Gregos chamaram “fantasia”, e nós comumente dizemos “imaginar” dizem os Latinos *memorare*. Será, por acaso, porque não podemos fingir em nós senão o que pelos sentidos percebemos? (...) (VICO apud BOSI, 1977, p.200; grifo do autor).

Para tranquilizar-se, imagina que a doença pode ser um castigo: “nunca mencionou a empregada na confissão nem a estrangeira loira da piscina e portanto se calhar a doença um castigo” (2010, p.23). Por isso, reconforta-se nas lembranças da infância em que, apesar de alguns momentos dolorosos, a morte estava longe de si: “(...) se a avó lhe pusesse um chapéu de palha não morria (...)” (2010, p.17). Saudade da infância onde a mãe curava tudo com aspirina: “(...) curava tudo com aspirina, dores de cabeça, anginas, medo de bichos, insônias (...)” (2010, p.17). A ilusão de que na infância estaria protegido da morte: “Da mesma maneira que em criança tinha a certeza de não morrer nem se tornar um retrato que um suspiro emoldura (...)” (2010, p.47). Ao recuperar o que foi ou poderia ter sido, tem-se a possibilidade de compreender o presente.

Agarra-se às imagens infantis que lhe protegem do medo: “bastava uma lâmpada acesa a impedir de lhe fazer mal” (2010, p.21). E também traz para perto de si os objetos infantis:

se engolires o ratinho o aperto abrandava e consegues dormir, talvez sonhes com a nascente do Mondego e caminhes juntamente com os rios numa névoa de luz, curei-me, os coelhos no casinhoto desmantelado hão-de roer a doença misturada nas ervas e o pingão no sapato acabou-se (...) (2010, p.20).

O rato de chocolate lhe ajudaria a enfrentar o medo: “fazia-lhe jeito um rato de chocolate para suportar o medo” (2010, p.48). Esse objeto faz com que ele evoque outras lembranças. Igualmente, recupera a música da harpa da Dona Irene, só assim poderia, como ele mesmo afirma, “ter-se um cancro e estar alegre, ora essa, a morte não o apanhava no interior da música (...)” (2010, p.19). As recordações infantis vão ganhando cada vez mais espaço e ajudam-no a enfrentar a doença: “orgulhoso porque nem um erro no ditado, o que é a doença ao lado da bochecha de menino me deu vida, o que são metástases ao lado de uma esfera que nada

devagarinho, sem peso, com Armazéns Victória Tudo Para A Mulher Moderna impressos (...)” (2010, p.54). Recontar as suas histórias é uma forma de prolongá-las, visto que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” (Benjamin, 1986, p. 205). Independentemente do que aconteceu, o passado, quando rememorado na narração, permanece idealizado: “(...) e neste momento lembrei-me dos comboios e sorri, haja alguma coisa na vida que me faça sorrir, às vezes ao olhar o passado sorrimos como se o passado feliz (...)” (2010, p.173). São pequenas recordações de momentos carregados de afeto. Para Aleida Assmann, “o sentimento é o centro indestrutível da memória” (2011, p.269-70) por isso a “recordação e afeto fundem-se em um complexo indissolúvel” (2011, p.270).

Os tempos se interpõem – o tempo do relógio e o tempo da memória: “(...) o tempo dos relógios antigos sem relação com o nosso dado que as horas que já foram maiores, os defuntos continuam numa existência paralela (...)” (2010, pp.19-20); “(...) sete horas no relógio antigo e quantas horas nele (...)” (2010, p.20). Em vários momentos, Antoninho, inebriado pelas lembranças e sentindo os efeitos da anestesia, não sabe onde está:

dando me conta que a vela a apagar-se, antes de se apagar um clarãozinho que se ergue e ao esvaír-se não torna a subir, inventei-o, que castiçal, que vela, em que noite estamos e de que mês porque os tempos se confundem na chuva contra a acácia e depois da acácia nada salvo arbustos e valados (2010, p.30).

No presente da narração, o pai está morto, assim como o avô que também morreu de câncer, e a mãe está internada em uma clínica. A imagem da mãe jovem “a fazer-lhe a risca do cabelo” (2010, p.23) confunde-se com a imagem no presente: “velha”, “indefesa” e “minúscula” (2010, p.23). Nas diferentes temporalizações, percebe-se o trajeto do eu que se constrói pela imaginação. Segundo Bachelard,

ela é antes a faculdade de *deformar* imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. (...) Graças ao *imaginário*, a imaginação é sempre *aberta, evasiva*. (...) Mais que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano. Como proclama Blake: “a imaginação

não é um estado, é a própria experiência humana.” (BACHELARD, 2001, p.01; grifos do autor)

Uma imagem puxa outra e assim sucessivamente. As memórias estão paralelamente entrelaçadas. No seguinte excerto, Antoninho traz os momentos da infância, mas, por outro lado, sente uma agulha no braço:

mas os castanheiros tão longe e a varanda para a serra perdida, ficou com a bomba do poço avançando e recuando sem que ninguém a movesse ou o som apenas que lacerava as noqueiras, viu a cozinheira escolher uma galinha e a paisagem com barcos do escritório enquanto a bomba trazia à tona a surpresa e o terror, vão matar-me, uma agulha no braço que não sentia seu (...) (2010, p.26).

Neste ponto, Senhor Antunes não está no hospital: “(...) porque não estamos no hospital em Lisboa, estamos perto do sítio onde nasce o Mondego, não é março, não chove, repare na música da harpa cercada de aparelhos (...)” (2010, p.28). Essas memórias encaixadas na narrativa desviam o leitor dos acontecimentos no hospital, criando um efeito vertiginoso do tempo que vai e vem. O ritmo da narrativa é circular, as situações do passado com vistas ao presente fazem o personagem-narrador questionar a sua identidade:

cada porção sua uma linguagem diferente e todas incompreensíveis para ele, o facto de ser muitos espantava-o, como se junta tanto frenesim num só corpo e como conseguem habitar um espaço tão pequeno, qual a voz da doença que a não descobria, procurava conceber a sua morte e não era capaz (...) (2010, p.73).

A relação com a mãe: “E por segundos uma doçura de perfume e um sabor de carne viva, a palavra filho a fazer sentido, sou seu filho e ao dizer mãe digo uma coisa verdadeira como a palavra chávina ou a palavra tecto, não a palavra morte (...)” (2010, p.18). E a ausência do pai “- Aquele não é o meu pai já não podiam ser amigos nem conseguia olhar-se quando ele ganhava ao ténis (...)” (2010, p.76), mas, que afinal e, por estar enfrentando a morte, a personagem gostaria de ter tido a oportunidade de construir momentos diferentes do vivido: “se o pai continuasse vivo, gostaria de propor-lhe - Toque-me (...)” (2010, p.117). Há também uma memória mais recente, mas com ela que também o personagem-narrador precisa acertar contas. Refere-se ao convívio com a ex-mulher e o divórcio – situação que ele ainda não consegue sentir-se bem: “como se fossem as dores que o inquietavam e não eram, era a tua ausência Maria Otília, depois do jantar ficava a ver-te arrumar a loiça

e os talhares na máquina para que uma paz, desiste, o pingo no sapato” (2010, p.147).

A primeira inscrição no diário refere-se ao dia 21 de março de 2007, nessa parte a narração é intercalada entre a primeira e a terceira pessoa: “de modo que podem quebrar os tornozelos, enganei-me, não dispare sobre os cachorros avô, dispare sobre mim” (2010, p.19) e “não se lembrar do nome da governanta do senhor vigário preocupou-o” (2010, p.12), entretanto em ambas nós temos a perspectiva de Antoninho. Já no segundo registro no diário, em 22 de março de 2007, surge à voz do avô: “a surpresa e o terror não no meu neto, em mim, a bomba de água do coração tão rápida e o que trazia eram restos de sapato de um palhaço afogado (...)” (2010, p.29). Para Arnaut, essa estratégia mostra que

ao contrário do que sucede numa prática canônica do subgênero em causa [referindo-se ao diário], em que a enunciação cabe a um narrador autodiegético, no romance de António Lobo Antunes cumpre registrar e destacar o entrelaçamento subtil das vozes de um narrador de 1ª pessoa e de um narrador de 3ª pessoa, potestade onisciente que controla a maior parte dos relatos e que lemos como **máscara-disfarce** do primeiro e não como instância narrativa independente (2011, p.386; grifo da autora).

Reportando-se ao passado, recorda inúmeras situações e consegue compreender certas atitudes dos adultos. Por exemplo, na infância não entendia “o dono do hotel dos ingleses às voltas com o fígado, a dona Irene a recusar biscoitos em nome da diabetes” (2010, p.62). Mas, agora, “(...) descobria a pouco e pouco a substância incompreensível de que eram feitas e de que também ele era feito agora” (2010, p.62). Constata que se tornou igual aos demais: “afinal idêntico aos restantes, cheios de minhoquices nascidas depois dele que além de o ocuparem se entregavam (...)” (2010, p.62).

Em *Sôbolos rios que vão*, assim como nos outros romances do autor, a ênfase está no caráter ambíguo da memória que se coloca entre o acontecido e a impossibilidade de sua representação. Parece-nos que algumas imagens assaltam o personagem-narrador e ele não sabe muito bem como lidar com elas: “existências alheias a invadirem a sua, episódios com os quais não sabia lidar, veio-lhe à lembrança a marquise e perdeu-a (...)” (2010, p.127). Em contrapartida, ele tem consciência que há episódios que permanecem no esquecimento e eles não deixam de ter importância como atividade mnemônica: “a propósito de despedimentos e juros, a quantidade de episódios que foi perdendo pelo caminho espantou-o, mesmo

no hospital os dedos do tio continuavam implacáveis, tremendos” (2010, p.88). Também há uma tentativa em restaurar o que está obscuro: “(...) recordou-se do avô, recordou-se da avó e que esquisito não se recordar do pai, onde se meteu você que o não acho (...)” (2010, p.142)

Ao mesmo tempo em que diz inventar certos episódios: “(...) pensamos que nos pertencem e na realidade inventamo-los como inventei esta doença que por seu turno me inventa conforme inventa o hospital, os médicos e a fantasia de morrer (...)” (2010, p.115). É visível que há uma diferença entre o narrado e o vivido, principalmente salientando que o passado só existe reinventado no presente. Por isso, o personagem-narrador não consegue aceitar determinadas recordações pois ela trazem consigo o presente: “(...) em que lugar se achava e para que sítio escapar, não conseguia habituar-se ao passado que lhe davam de modo que tentou trazer a vila até si, conseguiu uma igreja mas não era a mesma igreja, nenhum cemitério junto dela nem os doentes do volfrânio no largo (...)” (2010, p.128).

Nesse processo de autoconhecimento, a dor física é importante e desejada pelo personagem-narrador, parece-nos que essa sensação lhe ajuda a enfrentar o passado ao mesmo tempo em que reafirma a sua existência: “e por não chegar a dor o incomodava mais, queria a sua dor ali, achar-se vivo através do sofrimento e afinal ele um peixe movendo de quando em quando não um braço ou uma perna, uma barbatana vaga e a abrir a boca sem uma palavra, os outros” (2010, p.99). A dor pode nos fazer lembrar que estamos vivos, além disso, para o Senhor Antunes, ela também traz o passado consigo: “(...) um sofrimento sem nódoas, uma dor que me faz lembrar o mar abandonando ao retirar-se uma salsugem que arde (...)” (2010, p.179).

Segundo Aleida Assmann, o trauma é “uma ferida memorativa do corpo” (2011, p.278), ele “não é assimilável na estrutura identitária da pessoa, é um corpo estranho que estoura as categorias da lógica tradicional” (2011, p.279). Após a morte de um familiar, e pela perspectiva da nossa própria morte, vêm à tona os momentos vividos no passado e nem sempre são momentos felizes (quase nunca, no caso de Lobo Antunes). São momentos que antes estavam “escondidos” e que agora, frente aos novos acontecimentos, precisam ser encarados. A sua retomada tem o poder de tirar esse peso do passado, pois, ao revivê-lo, acabamos por idealizá-lo para nutrir nossa queixa do presente. Dessa forma, consideramos que

rememorar é também criar e a escrita de um diário, no caso de *Sôbolos rios que vão*, é uma tentativa de elaboração significativa do sofrimento.

Foram as suas memórias que lhe salvaram: “(...) e eu satisfeito por o passado continuar a existir salvando-me da ravina à beira do colchão (...)” (2010, p.175). Agora, é possível seguir em frente:

(...) as aldeias delas pavios que se dissolviam e eu em paz, pela primeira vez desde que entrei na enfermaria em paz, as paredes em paz e as lâmpadas em paz, flutuava no quarto entre Lisboa e a serra com um bando de corvos a escaparem aos gritos, os tubos não me atavam, os fios dos ecrãs não me prendiam e a morte impossível, devia ser amanhã porque um aspirador vago e a cozinheira ocupada com a bomba num penar de ferrugem (...) (2010, p.176).

A morte já não existe mais: “como se não houvesse morte e não há, havia ele ao colo da mãe e um berço de ferros tortos à espera na cave, a mãe abriu a carta do pai e no interior de um cravozito (...)” (2010, p.183). A narração termina com Antoninho na infância, protegido ao lado da mãe “sobre os rios a caminho da foz” (2010, p.199). Ana Paula Arnaut, em “Sôbolos Rios que Vão de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências”, diz-nos que na narrativa

a luta contra o cancro, contra a morte (...) não leva a uma viagem ao domínio do espiritual, a um “canto de amor divino”, como sucede nas redondilhas de Camões (v.243). Pelo contrário, assistimos a uma quase litania onde a recuperação, o “canto profano”, de materiais e humanas vivências parece ser a única forma de purgar a dor e o sofrimento do presente. E, justamente por isso, este é um caminho repleto de (mais) contradições, (mais) dúvidas e (mais) incertezas (2011, p. 392).

Para enfrentar a dor, o personagem-narrador “traz a infância para o hospital, refugiando-se nela e no interior da música que nela ouve, como se, desse modo, a morte não o apanhasse” (2011, p.392). Segundo a autora, esse “diário-romance (...)” consubstancia, ainda, um outro caminho de pacificação, ou de reconciliação. Ele é também o espaço e o tempo da procura de si mesmo, da tentativa de saber quem é: ele e os outros com ele” (2011, p.392).

É preciso rever/reviver os acontecimentos da infância porque só deste modo conseguirá articular o presente. Entretanto, os diálogos com o passado não acontecem de forma linear e com nitidez. Não é nada fácil confrontar-se com o passado. Fazer as pazes com esse momento e consigo mesmo exige certo esforço: “(...) não se lembrar do nome da governanta do senhor vigário preocupo-o,

lembrava-se do avental, dos chinelos, do riso, não se lembrava do nome e por não se lembrar do nome não iria curar-se (...)" (2010, p.12). O passado é reconstruído no respectivo presente assim como o presente sofre influência desse passado. O eu narrador encontra-se mutação:

Fechado no ser, será necessário sempre sair dele. Mal saído do ser será preciso sempre voltar a ele. Assim, no ser tudo é circuito, tudo é rodeio, discurso, tudo é uma romaria, tudo é refrão de estrofes sem fim. E que espiral que é o ser do homem! Nessa espiral quantos dinamismos que se invertem! (...) Assim, o ser em espiral, que se designa exteriormente como um centro bloqueado, nunca alcançará o seu centro. O ser do homem é um ser não fixado. (BACHELARD, 1988, pp.248-49)

Em *Sôbolos rios que vão*, a casa adquire uma importância crucial na comunhão da personagem com o seu passado seja através dos passos da mãe pela casa, dos encontros do pai com a empregada e até nos “cheiros das compotas da despensa” que ele não quer esquecer “- Fica comigo cheiro” (2010, p. 13). A casa da infância é casa reimaginada/reinventada através de uma memória que a personagem “trouxe para o hospital” (2010, p.40), que pode não ser a memória do que de fato aconteceu no passado. Uma memória escolhida para enfrentar os momentos de agonia e medo da morte: “fazia-lhe jeito um rato de chocolate para enfrentar o medo, não fiques com o rato na palma, come-o, lembrou-se da avó a acariciar-lhe a nuca” (2010, p.48). A memória de “um pai diferente daquele que conhecia (...)" (2010, p.48). E é possível falar da memória que questiona o próprio passado: “ao aperceber-me que apenas a vela continuava no quarto e talvez eu a olhá-la, quantas vezes me interroguei se tudo isto existiu e esta terra existe com as vinhas, os comboios e o silêncio que os mineiros interrompiam (...)" (2010, p.29).

Aleida Assmann, fala-nos da “memória dos locais” para mostrar que determinados locais podem “tornar-se sujeitos, portadores da recordação (...)" (2011, p.317). A autora utiliza alguns exemplos de Goethe para mostra como esses espaços simbólicos “o espaço da casa, do quintal e jardim do meu avô” (2011, p.318), esses “locais corporificam para o observador uma memória de que ele na verdade participa como indivíduo, mas que o transcende amplamente” (2011, p.319). Diferentemente desses locais que trazem só boas recordações, a autora fala-nos de “locais traumáticos” que “são aqueles onde se cumpriram atos admiráveis ou em que o sofrimento assumiu caráter exemplar” (2012, p.348). Por um lado, “o local da recordação se estabiliza por meio da história que se conta sobre ele (sendo que, de

sua parte, o local sustém e confere veracidade à narrativa)” enquanto “o local traumático se vê assinalado pela impossibilidade de se narrar a história” (2011, p.349).

Em Lobo Antunes, os espaços se sobrepõem não sendo “o enfermeiro que lhe tirou o sangue, foi a dona Irene que tocava harpa ao serão e lhe chamava Antoninho (...)” (2010, p.16) e os tempos se confundem: “em que noite estamos e de que mês porque os tempos se confundem na chuva contra a acácia e depois da acácia nada salvo arbustos e valados” (2010, p.30). Aliás, a Dona Irene, assim como outras personagens desse romance, realmente existiu e como já foi mencionado aparece na crônica “O coração do coração”. Memórias truncadas, vidas alheias, a personagem é tomada por lembranças que não lhe pertencem:

o facto de ser muitos espantava-o, como se junta tanto frenesim num só corpo e como conseguem habitar um espaço tão pequeno, qual a voz da doença que a não descobria, procurava conceber a sua morte e não era capaz de imaginá-la nem o que iria sentir, tentou reter a vila com as velhas e as furnas e perdeu-a, ou seja, uma única velha a ramalhar sons de freixo e será isto a morte, uma batata escondida, faltava uma cara e não a achava, achava uma senhora a passar contas de terço (...) (2010, p.73).

A personagem rejeita essas lembranças, pois elas não são as suas memórias escolhidas e por isso “não conseguia habituar-se ao passado que lhe davam de modo que tentou trazer a vila até si, conseguiu uma igreja mas não era a mesma igreja, nenhum cemitério junto dela nem os doentes do volfrânio no largo (...)” (2010, p.28). Ela não quer estes outros passados, essas memórias lhe angustiam e lhe fazem sentir dor

Ou outros passados ainda, a sua vida cheia de passados e não sabia qual deles o verdadeiro, memórias que se sobrepujam, recordações contraditórias, imagens que desconhecia e não sonhava pertencerem-lhe e nisto, sem aviso, começou a ter dores na espinha e no ombro e ele só espinha e ombro, o resto não contava, de ouvidos atentos não aos ruídos de fora, à conversa da dor em que uma voz se repetia a mesma frase sem que lhe descodificasse o sentido, se calhar pertencia a uma das visitas ou aos tais passados que lhe entregaram no hospital para o distraírem da doença (2010, p.137).

Antoninho ou o Senhor Antunes em sua narração traduz uma experiência individual que, como já mostramos ao longo desse trabalho, não estabelece uma relação de ambivalência ou reprodução do passado. Em vários momentos, ao reencontrar os episódios da infância, a personagem sente dificuldade em narrá-los,

seja por não enxergar com nitidez o passado, seja por não conseguir organizar os fatos:

Formas, formas. Formas que iam, vinham e tornavam a ir, se sobrepunham e afastavam, rodavam lentamente ou elevavam-se e caíam depressa, pareciam definir-se e em lugar de se definirem dissolviam-se, a ilusão que vozes e não vozes, presença e não presenças, a da mãe por exemplo que até durante o sono escutava o rabo do gato (2010, p.35).

Walter Benjamin, em “O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov”, parte da ideia de um narrador clássico para falar da crise na forma de narrar em que é cada vez mais raro encontrarmos “pessoas que sabem narrar devidamente (1986, p.197): “(...) É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar as experiências” (1986, p.198). Essa incapacidade de contar acontece porque “as experiências perderam valor, ou seja, como diz Benjamin “as ações da experiência estão em baixa (...)” (1986, p.198). A arte de narrar estaria estritamente vinculada à experiência vivida. Dessa forma, diferentemente da narrativa, que se originou da tradição oral, o romance trata da solidão do indivíduo “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (1986, p.201). Para Benjamin, “escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites” (1986, p.201).

Gagnebin, em “Walter Benjamin ou a história aberta”, recupera as três principais condições, descritas por Benjamin, para o fim da arte de contar. Primeiro, a experiência deve ser comum para quem relata e para quem escuta. Contudo, em nossa sociedade capitalista, “a distância entre os grupos humanos, particularmente entre as gerações, transformou-se hoje em abismo porque as condições de vida mudam em ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação” (1987, p.10). A segunda condição, Benjamin associou a atividade narradora à atividade artesanal, pois, segundo o autor, “os movimentos precisos do artesão” (1987, p.11), assim como o narrador, demonstram “(...) uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre a mãe e a voz, entre o gesto e a palavra” (1987, p.11). E, por último, está a experiência de quem conta que “(...) transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem receber com proveito” (1987, p.11).

Dessa forma, sem nenhuma experiência significativa, Benjamin trata “o romance e a informação jornalística” (GAGNEBIN, 1987, p.14) – já que ambos “têm em comum a necessidade de encontrar uma explicação para o acontecimento, real ou ficcional” (1987, p.14), sendo que o romance “parte da procura do sentido – da vida, da morte, da história” (1987, p.14).

O romance coloca em cena um herói desorientado (“ratlos”), e toda a ação se constitui como uma busca, seu sucesso ou seu fracasso. O leitor do romance persegue o mesmo objetivo; busca assiduamente na leitura que já encontra na sociedade moderna: um sentido explícito e reconhecido. Por isso ele espera com impaciência pela morte do herói, verdadeira ou figurada pelo final do relato, para poder provar para si que este último não viveu em vão e portanto, reflexivamente, ele, leitor, tampouco. Assim, a questão do sentido traz a necessidade de concluir, de pôr um fim na história. Enquanto a narrativa se caracterizava por sua abertura, o romance clássico, em sua necessidade de resolver a questão do significado da existência, visa a conclusão (1987, pp.14-15).

Benjamin retoma as palavras de Georg Lukács para quem o romance é “forma do desenraizamento transcendental (...)” (1986, p.212), “a única forma que inclui o tempo entre seus princípios constitutivos” (1986, p.212). Para Benjamin, a partir dos pressupostos de Lukács, “somente o romance separa o sentido e a vida, e, portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo (...)” (BENJAMIN, 1986, p.212). O romance busca descobrir o verdadeiro sentido da existência (Benjamin 1986, p.212). Para Georg Lukács, “o romance dá lugar ao tempo real, à duração bergsoniana” (s/d, 127). Enquanto na epopeia o tempo está “imóvel; pode ser abrangido por um único olhar” (s/d, 128), no romance está ligado à “busca necessária da essência e numa impotência em a encontrar (...)” (s/d, 129).

Em *Símbolos rios que vão*, António Lobo Antunes não exprime uma experiência coletiva, mas trata da solidão de homem comum que não traz nenhuma experiência digna de ser partilhada. Acredito que Lobo Antunes vai mais longe e que, assim como Proust, ele tenta recolocar a experiência da temporalidade. De acordo com Gagnebin,

a experiência vivida em Proust (“Erlebnis”), particular e privada, já não tem nada a ver com a grande experiência coletiva (“Erfahrung”) que fundava a narrativa antiga. Mas o caráter desesperadamente único da “Erlebnis” transforma-se dialeticamente em uma busca universal: o aprofundamento abissal na lembrança despoja-o de seu caráter contingente e limitado que, em um primeiro momento, torna-o possível (1987, p.15).

Nesse caso, cabe-nos pensar qual a importância de narrar uma história fundada em uma experiência particular e que, muitas vezes, traduz a própria incapacidade de narrar? Mas, não se trata de uma experiência tão particular - se considerarmos que as personagens antonianas revivem um dos grandes dilemas da humanidade: a existência no tempo. Para Joël Candau, pela memória, nós temos a ilusão parar o devastador “fluxo do tempo” - “pela retrospectiva o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente” (2011, p.15).

Benjamin, em “A imagem de Proust”, nos mostra que o autor “não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi” (1986, p.37), já que o mais importante para quem rememora “não é o que se viveu, mas o tecido da sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (1986, p.37). É a reatualização do passado no presente: “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois” (1986, p.37).

Benjamin, ao analisar a obra de Marcel Proust, afirmava que a sua narrativa nasce da “(...) contradição essencial entre o perecer da memória e o desejo de conservar, de resguardar, de salvar o passado do esquecimento” (apud GAGNEBIN, 1994, p.81). Proust, assim como a “narrativa tradicional”, pretendia restaurar o passado através das lembranças de um “eu bem definido e definível” (apud GAGNEBIN, 1994, p.88). Por outro lado, em António Lobo Antunes, estamos diante de uma memória que seleciona o que quer lembrar ao mesmo tempo em que escolhe o que quer esquecer. Assim, as lembranças, as invenções, os esquecimentos, as repetições e os não ditos compõem as suas estratégias identitárias. Muitas vezes é melhor esquecer-se do que lembrar. Dessa forma, não encontramos um sujeito “definido e definível” e sim um sujeito que está a se construir até mesmo nas ilhas de esquecimento. Rememorar implica

em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, particularmente a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecendo passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado,

não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (GAGNEBIN, 1994, p.91).

Mais importante do que eternizar o passado é buscar elaborar a sua imagem no presente e delinear o futuro. No momento na narração que esses três tempos se encontram. É o que o personagem Antoninho faz quando busca o passado na intenção de compreender-se no presente. Recuperar o passado é essencial para preservar a memória e lutar contra o esquecimento, considerando sempre que

nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver (BENJAMIN, s/d, pp.104-05).

Ao voltar ao passado, longe de evocar um paraíso perdido, compreende-se que ele não é estático, sim reconstruindo no presente e por isso a sua rememoração está carregada das percepções e os problemas do momento atual. O título do romance *Sôbolos rios que vão* remete aos primeiros versos de “Babel e Sião”, de Luís Camões, que foram inspirados no salmo 136: livro do Antigo testamento que narra o exílio dos hebreus na Babilônia. Tanto a personagem antuniana quanto o eu lírico camoniano rememoram um tempo mais feliz: “Ali, lembranças contentes”, enquanto vivem um presente angustiante. Em Camões, a saudade de Sião, pátria amada, em contraste com a Babilônia do presente; assim como em Lobo Antunes, o hospital em contraste com Nelas e a nascente do rio Mondego.

“Sobolos rios que vão
 Por Babilônia m’achei,
 Onde sentado chorei
 As lembranças de Sião,
 E quanto nela passei.
 Ali o rio corrente
 De meus olhos foi manado;
 E tudo bem comparado,
 Babilônia ao mal presente
 Sião ao tempo passado.”
 (Versos 1-10)

Mas, apesar da intertextualidade com o poema camoniano, concordo com Ana Paula Arnaut ao considerar que “se, em Camões, as memórias recuperadas contribuem para o ensombramento do seu mundo interior, em António Lobo Antunes, pelo contrário, elas parecem ser, apesar de algumas notas dissonantes, aquilo que o consola e tranquiliza” (2011, p. 390).

Para finalizar, se por um lado *Sóbolos rios que vão* está organizado em forma de diário e apresenta vários indícios que compartilham com a biografia de António Lobo Antunes, por outro o autor, ao criar um eu ficcional que se reveste em primeira e em terceira pessoas, quer problematizar o gênero diarístico. Por muitas vezes adotar uma identidade anônima, especialmente quando utiliza a terceira pessoa, não podemos tomar o romance como um diário íntimo e pessoal. Pensar no jogo ficção x autobiografia é considerar as artimanhas da escrita, sobretudo, a partir do modo que o sujeito, um ser de linguagem, se insere no processo de escrita e ficcionaliza a memória autobiográfica. Como nos diz Filomena Barradas:

Aquela que me parece ser a estratégia irônica de base para a obra de Lobo Antunes relaciona-se com a adoção da primeira pessoa verbal como instância de enunciação. Esse EU, vimo-lo lá atrás, é o detentor do (in)screver nas páginas-espelhos e, porque o seu desejo é fazer com que o seu leitor se reveja nessas páginas, não cessa de se metamorfosear em distintos EUS, para os quais e possível definir diferentes quadros sociais, culturais, afectivos ou actanciais. Este deslizamento de EU-em-EU (ou de EU-em-TU?) pode ser submetido ao princípio do livro das páginas de espelhos (...) (2004, p.138).

Longe de pensar na inscrição do autor e toda a sua subjetividade como um espelhamento do real, a escrita é um desdobramento de si. Mais que salvação, a escrita, como nos disse Jacques Derrida, em “Força e Significação”, ela abre espaço para o surgimento do Outro, pois “é a saída como descida para fora de si em si do sentido: metáfora-para-outrem-em-vista-de-outrem-neste-mundo (...)” (1971, p.52), metáfora em que o ser que escreve deve ocultar-se para que o Outro apareça. Em Lobo Antunes, as lembranças do passado devem ser entendidas como um jogo retórico de linguagem em que o eu ficcionalizado efetua-se e se afeta pela escrita, não sendo possível enxergá-lo separado da linguagem.

4. “CONFUNDINDO A VIDA QUE ME PERTENCE COM A VIDA DOS OUTROS”: MEMÓRIA E IDENTIDADES INDIVIDUAIS E COLETIVAS

“O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está a nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente (...)” (BENJAMIN, 1986, p.223).

Até o momento deste trabalho, especialmente a partir da análise dos três primeiros romances do último ciclo: *O arquipélago da insónia*, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* e *Sóbolos rios que vão*, tratou-se do carácter individual da memória, ou seja, na forma como cada personagem rearticula, ao reelaborar os eventos precedentes, as suas memórias no tempo e no espaço. Entretanto, apesar de ainda não ter-se analisado sob este ponto de vista, sempre julguei que as personagens encontravam-se inseridas em um contexto familiar, social e nacional e, desta forma, as suas lembranças sinalizam tanto o individual quanto o coletivo. Considerando que a memória é o resultado das nossas experiências pessoais e, acima de tudo, das relações que estabelecemos com os outros e com o mundo, interessa-me também pensar na memória coletiva que se constrói em outros contextos. Entre outras características, a memória coletiva mostra-nos que pertencemos a um grupo com o qual compartilhamos as vivências e as memórias. Como aporte teórico, para melhor entendermos o carácter social da memória, busco as contribuições de Joël Candau e Maurice Halbwachs.

Em *Memória e identidade*, Joël Candau parte do pressuposto de que a memória e a identidade “estão indissolivelmente ligadas” (2011, p.10); a identidade é construída através “de uma construção social, de certa maneira sempre acontecendo no quadro de uma relação dialógica com o *Outro*” (2011, p.9, grifo do autor). Um dos objetivos do livro de Joël Candau é mostrar como “passamos de formas individuais a formas coletivas da memória e identidade” (2011, p.11).

Segundo Candau, a memória “nos modela”, mas “é também por nós modelada” (2011, p.16). O estudioso traz as palavras de Anne Muxel ao articular que “o trabalho da memória atua na construção da identidade do sujeito; é o “trabalho de reapropriação e negociação que cada um deve fazer em relação ao seu passado para chegar a sua própria individualidade” (2011, p.16).

Para Joël Candau, a constituição da memória exige determinadas estratégias em que “os indivíduos operam escolhas sempre no interior de um repertório flexível e aberto a diferentes meios: representações, ‘mito-histórias’, crenças, ritos, saberes, heranças, etc., ou seja, no interior de um registro memorial” (2011, pp.17-18). Os eventos do passado rememorados passam por um filtro e então “a lembrança não é a imagem fiel da coisa lembrada, mas outra coisa, plena de toda a complexidade do sujeito e da sua trajetória de vida” (2011, p.65). Dessa forma, as identidades “(...) são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações sociossituacionais – situações, contexto, circunstâncias -, de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de ‘visões de mundo’ identitárias ou étnicas” (2011, p.27).

É quase impossível separar a memória individual da coletiva. “Muitas das nossas lembranças existem porque encontramos eco a elas” (CANDAU, 2011, p.77), entretanto, um grupo pode compartilhar as mesmas vivências, mas isso não significa que as lembranças evocadas serão as mesmas, já que dependerá da forma como cada um irá acessar essas informações (CANDAU, 2011). Assim sendo, a reminiscência é o resultado das escolhas – a partir das semelhanças e das diferenças – “que o indivíduo vai construir e impor sua própria identidade” (CANDAU, 2011, p.84). Memória e identidade estão interligadas:

(...) sem memória, o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde as suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança da sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si. Assim, quando Proust desperta em seu quarto em Combray no meio da noite sem recordar o lugar onde repousa, sente-se “mais desprovido do que os homens das cavernas”, e apenas a lembrança virá “tirar-lhe do vazio”. Numerosos são os exemplos dessa imbricação entre memória e identidade, múltiplos são os casos nos quais a memória consolida ou desfaz o sentimento identitário (2011, p.59).

Como se pode perceber nos romances até agora estudados, a família é muito importante na formação das individualidades e também um fator essencial na

construção de um saber que considera o reconhecimento da alteridade. Segundo Halbwachs, “não existe meio onde a personalidade de cada homem se encontre mais demarcada” (apud CANDAU, 2011, p.46). Nesse ambiente privado e íntimo há a formação de uma “memória familiar” (2011, p.46), que mantém vivo um repertório de lembranças: “a genealogia pode ser definida como uma ‘busca obsessiva de identidade’ e se apresenta com mais força quanto mais as pessoas experimentam o sentimento de se distanciarem de suas ‘raízes’” (2011, p.137). Candau mais uma vez busca as palavras de Anne Muxel na intenção de mostrar que há um sentido em repetir os rituais familiares. Mais do que simplesmente repetir, “essa reapropriação permite ao indivíduo elaborar e logo narrar sua própria história, que será confrontada com a de outros membros da família, assim como a norma coletiva familiar” (2011, p.141). Como resultado, “ao mesmo tempo que constrói a sua identidade pessoal por uma totalização provisória de seu passado, o indivíduo realiza, portanto, a aprendizagem da alteridade” (2011, p.141).

Segundo Maurice Halbwachs, dada a existência de memórias individuais e coletivas, o homem saberia estabelecer relações a partir de cada uma delas:

Não obstante, conforme participa de uma ou de outra, ele adotaria duas atitudes muito diferentes e até opostas. Por um lado, suas lembranças teriam lugar no contexto de sua personalidade ou de sua vida pessoal – as mesmas que lhe são comuns com outras só seriam vistas por ele apenas no aspecto que o interessa enquanto se distingue dos outros por outro lado, em certos momentos, ele seria capaz de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo (2003, p.71).

Para o teórico, o homem é um ser social o que quer dizer que as suas lembranças são o resultado da sua interação com os outros e com o meio. Cada indivíduo, a partir das situações vivenciadas, realiza um trabalho individual com as suas memórias, mas elas não são só suas. A memória coletiva edifica-se pelas lembranças que foram partilhadas por um mesmo grupo e a partir disso cada um elaborará a sua representação dos fatos. Geralmente, o que foi vivido em grupo vem à tona com mais facilidade. De acordo com Halbwachs, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva (...)” (2003, p.69) e que pode mudar de acordo com “o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes” (2003, p.69):

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (2003, p.30).

A memória individual “não está inteiramente isolada e fechada” (2003, p.72). Para recorrer ao passado é preciso buscar o que está na sociedade e foi partilhado por um grupo, ou seja, “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente” (2003, p.72).

Em grande parte, tanto em *Comissão das lágrimas* quanto em *Não é meia noite quem quer*, como mostrarei a seguir, os acontecimentos vividos pelas personagens carregam uma dimensão coletiva, porque as lembranças rememoradas traduzem um sofrimento compartilhado por outras pessoas da família, da vizinhança e do próprio país. Cabe-me apenas salientar que o ato de lembrar é uma experiência individual, entretanto as lembranças recuperam momentos vividos em conjunto. Tanto Cristina quanto a personagem de *Não é meia noite quem quer* são perseguidas pelas vozes e pelas memórias de seus antecedentes. E essas duas mulheres, na tentativa de acertar as contas com o passado, buscam um encontro com elas mesmas e com suas origens.

Por natureza, o sujeito é heterogêneo e está sempre fazendo negociações entre as suas diferentes memórias, entre os contextos, entre as suas idiossincrasias. Desdobramento sobre si. Os momentos rememorados são aflorados a partir das relações que o eu estabelece consigo mesmo, com o mundo, com as pessoas e com os objetos, como veremos adiante.

4.1 “PRECISO DE TUDO À MINHA VOLTA ANTES DE IR EMBORA”: EU/OUTRO – IDENTIDADE E ALTERIDADE EM *COMISSÃO DAS LÁGRIMAS* E EM *NÃO É MEIA NOITE QUEM QUER*

“Se as vozes não voltam não se escreve este livro e o que é este livro senão pessoas tentando abrir a porta”.

António Lobo Antunes. *Comissão das lágrimas*.

“O meu ofício é traduzir vozes”.

António Lobo Antunes. *Comissão das lágrimas*.

“Vim despedir-me desta casa, ou despedir-me do meu irmão mais velho, ou despedir-me de mim (...)”

António Lobo Antunes. *Não é meia noite quem quer*.

O título do romance *Comissão das lágrimas*, publicado em 2011, alude a uma espécie de tribunal, conhecido por Comissão das lágrimas, que ouvia o depoimento de presos após o 27 de maio de 1977³⁷ em Angola. Neste romance, as marcas deixadas pela História em Angola se entrecruzam com a história individual de cada personagem. Na narrativa, assim como acontece em outras do autor, fora as questões mais pessoais vivenciadas pela personagem (em África, a guerra, etc.), ela, assim como em outros romances, está solitária e encontra no passado uma possibilidade de redimir-se.

Em *Comissão das lágrimas*, António Lobo Antunes retorna para o espaço africano para narrar a história de Cristina, uma mulher de quarenta e tantos anos, internada em uma clínica psiquiátrica em Lisboa onde recebe eventualmente a visita dos pais: “(...) o meu pai quase nunca, a minha mãe aos domingos” (2011, p.218). Entretanto, sua narração evoca momentos vividos em Angola, mais especificamente em Luanda e em Moçâmedes, nos anos setenta. A personagem nascera no tempo da guerra colonial e carrega com ela lembranças de um tempo de horror e de morte. Ela, assim como todos os seus familiares, presenciou e sofreu as mudanças no país

³⁷ No dia 27 de maio de 1977, em Angola, ocorreram diversas manifestações a favor de Nito Alves que ocupava o cargo de ministro da Administração Interna e era membro do partido MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), mas foi expulso em 21 de maio de 1977. Após as manifestações, os apoiadores de Nito Alves (fracionistas – como ficaram conhecidos) sofrem diversas perseguições do MPLA. Nesse momento, Agostinho Neto era presidente de Angola. Milhares de angolanos sofreram tortura e foram presos na Cadeia de São Paulo. 37 anos após o acontecimento, o 27 de maio permanecendo um assunto obscuro em Angola. Isso ocorre, pois quase não há documentação sobre o ocorrido. Informações retiradas dos sites: <http://www.dw.de/falta-saber-a-verdade-sobre-o-27-de-maio-de-1977-em-angola/a-16831125>; <http://www.dw.de/27-de-maio-de-1977-e-nito-alves-o-tabu-da-hist%C3%B3ria-de-angola/a-15925292>

com o fim da ditadura, o início da guerra civil e as disputas entre os dois movimentos de libertação (MPLA e UNITA).

Contudo, os momentos retomados pela personagem vão muito além do que ela vivenciou quando criança; suas lembranças recuperam e reinventam a experiência de seus antepassados. A identidade de Cristina, personagem central do romance, é calcada pela presença do Outro. Esse Outro encena não só o pai e a mãe, já que a personagem também escuta outras vozes. Essas vozes representam a responsabilidade de Cristina perante Outro. No romance, pensar o Outro, considerando as diferenças e as semelhanças, é o primeiro passo para sanar muitas inquietações da personagem. Uma dessas inquietações coloca-se na relação de Cristina com em África:

(...) e a seguir palavras que se destinavam a ela e de que se negava a entender o sentido, há quantos anos me atormentam vocês, não tenho satisfações a dar-vos, larguem-me, isto em criança em África, e depois em Lisboa, a mãe chegava-se ao armário da cozinha onde guardava os remédios

- São as vozes Cristina? (2011, p.11).

Quem é Cristina? Como definir sua identidade? Cristina carrega consigo a memória dos vivos e dos mortos, sobretudo dos mortos em África no tempo da guerra civil. Carrega consigo a voz ou o canto de Virinha, ou Elvira, mulher que foi torturada e morta por estar envolvida com o golpe de Estado ocorrido em maio de 1977 em Angola, e que durante a tortura não deixou de cantar. Seu canto e sua dor ecoam no meio de tantas outras vozes que dialogam na narrativa. A identidade de Cristina, assim como a de outros personagens no romance, é formada por diferentes percepções de si e do Outro. A personagem não tem consciência de sua identidade e por isso a indagação:

- Quem eu sou?
porque desde que as bocas das folhas e as vozes se calaram me interrogo se continuo, deixei de ser ou me tornei noutra coisa, sem substância nem contornos, água derramada que se move no soalho de acordo com o desnível das tábuas, conservando lembranças que se aproximam e partem, alguém a sorrir mas o sorriso apavora, a pegar-nos no ombro e o ombro inexistente (...) (2011, p.167).

A identidade é formulada por múltiplas experiências - da própria percepção de si e da percepção do Outro a partir de si. Cristina se constrói através dos seus questionamentos, mas, sobretudo, pela forma como é concebida a partir da visão

que os Outros têm dela. Cristina, definida como “a filha do padre a maluca que fala sozinha” (2011, p.17), vai carregar por toda vida este estigma. Cristina é constituída pela memória de uma infância carregada de traumas e na vida adulta não consegue compreender os problemas vivenciados na infância.

No romance, estruturado em dezenove capítulos, como já mencionei, Cristina é a personagem principal, sua voz carrega tantas outras vozes, mas, ainda há as vozes de outras personagens que aparecem no texto como, por exemplo, Simone ou Alice (mãe de Cristina) e o pai negro. O pai e a mãe de Cristina também foram vítimas de um passado traumático que se revela em vários sintomas no presente.

Cristina é fruto de uma relação marcada pelo preconceito visto que seu pai é angolano e sua mãe portuguesa. Na verdade, na narrativa não é possível ter certeza se Cristina é filha desse pai escuro, assim chamado, ou do senhor Figueiredo que sugeriu o seu nome e para quem a mãe trabalhava. O pai, que a assumiu e ficou com a sua mãe, já esteve no seminário, enquanto a mãe de Cristina veio para Angola supostamente para trabalhar em um teatro como dançarina mas que na verdade era uma boate: “o pai escuro, a mãe clara que antes de o conhecer viera de barco para dançar num teatro e não era teatro que lhe chamavam (...)” (2011, p.12). O pai fora funcionário na Comissão das Lágrimas e é assombrado pela memória deste tempo: “Depois deste tempo todo continuas com medo” (2011, p.13).

O pai de Cristina sofreu na infância por ver a sua mãe sendo humilhada no trabalho: “arrancando-o do colchão numa violência de grua, a pingar sonhos confusos no lençol, a mãe, de joelhos na cozinha do chefe de posto, aberta para os girassóis, e a esposa do chefe de posto” (2011, p.32). A imagem da sua mãe ajoelhada limpando o chão da cozinha persegue-o durante toda a narração: “a vê-la de joelhos no chão da cozinha, e continuando a vê-la, de joelhos, perto do rio, conforme colocava o tripé, o estrangeiro” (2011, p.240). Quando estava no seminário, sua mãe vai visitá-lo e ele sente-se envergonhado: “(...) a minha mãe tão ridícula nos sapatos e eu para o padre, com vergonha dela - Uma preta” (2011, p.242).

O pai de Cristina foi diversas vezes discriminado por ser negro: “um padre esbofeteou-me ao enganar-me no latim” (2011, p.223). Como trabalhou na Comissão das Lágrimas (delatando, julgando e torturando milhares de angolanos), sofreu diversas represálias e teve que fugir de Angola: “(...) informavam-me, na Comissão das Lágrimas, este morre, este não morre e quase todos morriam,

aqueles que não morriam na Cadeia de São Paulo iam morrer nas valas, este é português, batam-lhe (...)" (2011, p.156-157). Mais de 30 anos depois, morando em Lisboa, essas lembranças ainda perseguem-no, tornando-o um homem assombrado pelo medo e sempre à espera que alguém venha lhe cobrar os fatos do passado: "(...) ficava a olhar o pai, jogando xadrez num canto, a sobressaltar-se assim que passos na sala" (2011, p.13). A filha não entende o pânico do pai: "- Depois deste tempo todo continuas com medo?" (2011, p.13). As cicatrizes deixadas pela guerra civil em Angola estão traduzidas no pai de Cristina, subjugado em África e um expatriado na Europa, mais um homem do seu tempo vítima da guerra. Na sua narração, misturam-se as lembranças da mãe, do trabalho na Comissão das Lágrimas e da vida conjugal ao lado mulher Simone/Alice:

(...) quando a esposa do chefe de posto mandava a minha mãe ajoelhar não sentia revolta, unicamente vontade de engolir como engolia tudo, a comida, o tempo, a febre, como mais tarde engoli as pessoas na guerra e na Comissão das Lágrimas, desprovido de ódio, não passavam de ossos solitários na terra e eu capim, eu raízes que os tornavam esquecidos de vez dado que nós, os pretos, nascemos para o esquecimento, semelhante à luz durante o sono que está dentro e fora da nossa cabeça (...)
- Angola é um país
com aquilo a que chamam fronteiras desenhadas por eles e concordamos que Angola é um país ainda que sabendo que país nenhum, um sítio onde se está e pronto, queria gostar de si, madame, e ignoro o que é gostar (2011, p.152).

Não se sabe ao certo se foi ele quem torturou Elvira, assim como não se tem a certeza se ele matou um colega no seminário, mas culpa-se por esses e tantos outros assassinatos: "(...) pergunto-me se a bala no coração da rapariga fui eu, parece-me que a pistola, não me parece que a pistola, como exigem que me lembre trinta maíos depois, não suportava ouvi-la cantar, fui eu, já o nariz e a língua substituídos por coágulos vermelhos não sei" (2011, p.37). A imagem da moça, que mesmo torturada continuava cantando, permanece viva na memória: "a rapariga sem língua continua a cantar, erguíamo-la do chão e continua a cantar, atirávamo-la contra o cimento e continuava a cantar, não se cala, de tempos a tempos, aqui em Lisboa, uma ambulância na rua a caminho da areia a fim de arder na baía, eu sem a palavra" (2011, p.48). Tanto Cristina quanto seu pai negro e sua mãe vivem massacrados pelo peso do passado:

é quando apenas o gato emerge do assoalho 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, recordo-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 (...) (2011, p.27).

O seu comportamento apático, incapaz de reagir às possíveis traições da esposa e sem conseguir demonstrar carinho pela filha, revela-se também na sua relação com Angola:

em mim e nem sequer vergonha, um embaraço que sorria, não possuo emoções de brancos, compaixão, piedade, remorso, sou preto, não tenho país, tenho um sítio, não tenho coração, tenho um tambor que não pára, sem contar as avencas que me perseguem (2011, p.156).

Na verdade, sente que Angola não é um país para negros: “(...) Angola um país para brancos. Não um país para nós (...)” (2011, p.162). Como ele mesmo afirma, não se importa com os brancos e detesta os negros, entretanto esse sentimento demonstra a sua incapacidade em se assumir e aceitar o diferente:

e uma colher, do mesmo pau que na barriga do seminarista, na nuca, no lombo, foi na esposa do chefe de posto que a cravei, não nele, que dizer, talvez tenha sido nos dois, como transmitir sentimentos, pergunto-me se as pessoas me importam e ignoro a resposta, creio que os brancos não me importam e quanto aos pretos detesto-os, mas se for assim por que razão guardei os dentes de leite, não me obriguem a confessar que não gosto seja de quem for, não gosto, os dentes na caixa por distração somente, no funeral da minha mãe nem uma lágrima (...) arrastem-me para um lugar qualquer, tanto faz, já agora uma praia que me recorde Moçâmedes e degolem-me com a catana ou dêem-me um tiro depressa (...) (2011, p.59).

Sente-se rejeitado pela mulher, mas afinal acha que tal sentimento é justo já que uma mulher branca não pode gostar de um negro:

Aceitei vir para Lisboa a fim de proteger a minha filha que não é minha filha que não é minha filha e a minha mulher que nunca foi minha mulher, uma branca não pode ser mulher de um preto mesmo que jure que sim e esta nunca jurou que sim, uma branca mulher de um branco sempre, a minha mulher do branco que a mandava dançar e a vendia aos outros brancos na fábrica, na modista, no escritório, dormia ao meu lado e era

tudo, ela, como todas as brancas, enxada com o meu cheiro, num cantinho da cama, não mexia na minha almofada, não mexia na minha roupa (2011, p.233).

É como se a raça lhe impossibilitasse o amor: “(...) a minha mulher a sorrir não para mim, não sorri para mim, para alguém que não vejo ou prefiro não ver, queria gostar de si, madame, e não posso, sou preto (...)” (2011, p.190). Por isso também não aceita ser pai de uma menina branca: “não podia, a minha filha, e duvido que minha filha, branca igualmente, não me trates por

- Pai” (2011, p.40).

Não se sabe ao certo se o nome da mãe de Cristina, como já mencionei, é Simone ou Alice. É como se um nome trouxesse as lembranças boas (Lisboa, o avô, etc.) e o outro os momentos ruins (África, a filha, o marido, etc). Alice é a que saiu de Lisboa: “(...) a querida Alice que veio de Lisboa num barco de mulheres, cheio de lantejoulas e plumas, para os fazendeiros do café (...) (2011, p.38) e a Simone é aquela que se aniquilou em Angola. Por isso, na sua narração, sobrevive o desejo de voltar a ser a Alice do passado: “e estou aqui, senhor, nunca saí daqui, deixe-me guiá-lo até casa a fim de não tropeçar nesse regador, nesse balde, a querida Alice nunca foi para a Angola, a querida Alice ajuda-o, um dois três este tornozelo, um dois três o outro, a querida Alice” (2011, p.29). A mãe de Cristina, que trabalhou na fábrica/modista/escritório, sente saudades de Portugal, não gosta da África e vive uma vida que não almejava:

(...) porque me proíbes de ir embora, não sou de cá, não sou preta, nada a não ser um arrepio nas árvores e cada folha a estremecer numa linguagem sem relação com as outras, palavras que me destinam e de que ignoro o sentido, tenho medo do meu marido e da minha filha a julgarem-me, odiei-te quando te descobri na minha barriga, tardes e tardes com o valado das perdizes a crescer-me no umbigo e a detestar-vos, a surpresa ao nasceres (2011, p.23).

Na infância, a mãe de Cristina é abusada sexualmente pelo tio: “(...) o meu tio a apertar-me o braço” (2011, p.22), assim como em outros momentos teve o seu corpo ofertado. É mais uma mulher vítima de uma sociedade patriarcal e extremamente machista que, nas palavras do senhor Figueiredo, tem a obrigação de estar sempre sorrindo: “Não admito faltas de alegria queriduchas” (2011, p.72). O que a faz sentir como se tivesse obrigação de sentir-se sempre bem: “alegre, tenho uma filha, tenho um marido, tenho o senhor Figueiredo a estender dinheiro” (2011,

p.72). O tempo passou e levou toda a beleza e a juventude, agora Alice/Simone está sem dentes (2011, p.13), não há gramofone, nem plumas e nem lantejoulas (2011, p.247).

Na clínica, após receber as medicações, Cristina não escuta mais as vozes: “aqui na Clínica silêncio, com as injeções as coisas desinteressam-se de mim, uma frase, às vezes, mas sem ameaças nem zangas, o nome apenas” (2011, p.11). Quando não escuta as vozes, sente-se angustiada: “(...) quando tomo os remédios as vozes desaparecem, substituídas por uma angústia em que flutuam episódios que ao julgar apanhá-los se escapam, rostos do passado mas de quais criaturas, conversando sobre mim apontando-me o queixo (...)” (2011, p.225). A personagem precisa ouvir as vozes, pois só assim conseguirá acertar as contas com o passado e entender-se, considerando que a sua identidade é formada na interação com os Outros, composta por múltiplos que estão presentes no seu próprio discurso:

Se as vozes não voltam não se escreve este livro: que dizia ela, que digo eu que não seja ditado pelas folhas e as coisas ou então desconhecidos na minha cabeça a discorrerem sem fim, sementes de avenca falando de nós, eu a convocar ambulâncias e joelhos doentes, a repeli-los (...) (2011, p.49).

Por isso, é preciso olhar para o passado e recuperar a sua imagem na infância, a menina que por tantas vezes presenciou o pai trabalhando para Comissão das Lágrimas, viu o medo sempre com medo e a mãe sempre infeliz: “enquanto a minha mãe coxeia a sua desgraça, feita de granito em labaredas, e o meu pai, atrás dos cavalos e dos bispos do xadrez, à espera que o matem quando sou eu que desejam matar, bem lhes sinto as ameaças desde Moçâmedes (2011, p.49). A menina que quando saiu de Angola, num cargueiro junto da família, teve a mãe ofertada ao comandante:

o meu pai e eu no compartimento das máquinas e a minha mãe lá em cima, de vez em quando o comandante empurrava-a a insultá-la com a energia do vinho, de vez em quando ouvia-a rir como nos tempos do senhor Figueiredo, diante do espelho atrás da garrafa e copos e fazendeiros que lhe desapareciam no vestido (2011, p.220)

Reaver os momentos em família é também uma forma de resgatar as lembranças de Angola que permanece tão viva no seu imaginário: “porque em Angola é assim, tudo ao contrário do que se imagina, a chuva para cima em lugar de para baixo e os rios não no sentido do mar, direitinhos à gente, damos pelos finados

à mesa, cruzamo-los nas ruas (...) (2011, p.50)”. A família de Cristina presenciou a violência em Angola devido à guerra colonial e depois a guerra civil: “tiros não de espingarda, mais fortes, a fachada da escola um destroço de que saiam gatunos com ficheiro e mapas” (2011, p.16). Vários episódios elucidam todo o horror que eles passaram no país: “(...) antes de Portugal não morávamos em casa, morávamos num barraco, a que faltava uma das paredes, duas casas atrás, e duvido que a minha filha, com cinco ou seis anos na altura (...)” (2011, p.86). No discurso das personagens é visível as diferenças entre Portugal e Angola: “(...) o que mais há em Luanda é miséria e tempo (...)” (2011, p.97).

Particularmente, Cristina foi desprezada por ter um pai negro: “- A tua amiga cheira a preto” (2011, p.178) – frase proferida pela tia de uma amiga da Cristina. O pai não conversava com a filha: “e o meu pai silêncio, não conversava connosco, não dava pela gente, pergunto-me se terá conversado com alguém ou segurou desde o princípio uma açucena à chuva (...)” (2011, p.70), enquanto a mãe estava completamente ausente: “(...) a minha mãe, esquecida de mim, a avaliar o joelho (...)” (2011, p.219).

Aparentemente as lembranças da infância não remontam momentos felizes: “(...) a minha mãe com o seu joelho, o meu pai com seu xadrez e eu com as vozes que me ditam isto em discursos precipitados que a mão não acompanha e me impedem de escutar o que se passa a volta (...) (2011, p.96). Eles saíram de Angola, as cicatrizes ainda permanecem, mas apesar de tudo também sobrevive uma imagem idílica do país que se contrapõe aos momentos de terror:

(...) lembro-me do pânico, da pressa e dos assaltos às lojas, do petróleo a arder sobre corpos mestiços, lembro-me do meu pai a chegar do Cacuo, da minha mãe substituindo os botões e da ilusão da eternidade que a caixa de costura me dava, todos aqueles compartimentos, todas aquelas agulhas, olhava-a quase em paz, esquecida dos musseques e das garrafas de petróleo, a certeza que durávamos para sempre e nenhum mal acontecia, voltamos a Moçâmedes, diante do sossego das ondas e das contas dos búzios, se os encostasse à orelha o silêncio, o que recordo melhor de África é o silêncio e a minha mãe a coser, que harmonia nos gestos, que vagar a consolar-me, cortar a linha, certificar-se da perfeição do trabalho (...) (2011, pp.124-25).

Episódios que insistem em vir à tona, “a única solução é apagar o passado” (2011, p.326), como desejava o pai de Cristina. No entanto isso não é possível já que “(...) à medida que a idade avança, ao contrário do que eu imaginava, aumenta a nitidez da memória, não vislumbro o motivo de me recordar do silêncio tendo em

conta que em mim milhares de ruídos ansiosos que lhes dê atenção (...)” (2011, p.122). Cristina, ao colocar fogo no apartamento em Lisboa, tentava acabar com a memória de Angola: “(...) antes de deitar fogo ao apartamento não por prazer nem por vingança, porque África se prolonga em Lisboa, este rio o Tejo ou o Dondo, este bairro vai-se ver e Sambizanga, há de certeza uma Cadeia de São Paulo e uma ambulância na praia, o amigo do meu pai” (2011, p.122).

É para acabar com o sofrimento que o pai de Cristina deseja a própria morte. O romance termina e não se sabe ao certo se o seu pai conseguiu cumprir esse objetivo:

desejoso que chegasse, desejoso que a pistola ou a catana ou a faca, desejoso que a rapariga cessasse de cantar e o deixasse em paz, aproximou-se da água até que o frio nos tornozelos, nas calças, nos astrágalos dos joelhos, um cesto embateu-lhe no umbigo, um cesto ou o gato babilônico que não desistia de estudá-lo e os mestiços a seguirem-no a coberto da duna, impecáveis, risonhos, os mestiços
 - Adeus
 a entrarem no automóvel que não ouviu partir consoante não ouviu chamar
 -Pai
 porque o sudário da água não o deixava escutar-me (2011, p.326).

As identidades das personagens são construídas nas interações com o social, com a História e na própria formulação dos discursos, visto que também é através da narração que as personagens se reconhecem. Aliás, pretende-se mostrar que nessa narrativa, assim como ocorre nas demais, não podemos pensar em uma identidade fixa e sim considerar que as múltiplas identidades que formam as personagens estão sempre em confronto. Em vários momentos, a memória de Cristina mostra-se movediça e confunde-se com tantas outras identidades:

(...) se perguntar como tudo começou nenhuma voz responde porque não falam do passado, misturam a vida que me pertence com a vida dos outros, qual destas sou eu no meio de dúzias de pessoas exigindo que as oiça, aproximam-se-me do ouvido, pegam-me no braço, puxam-me (2011, p.81).

O passado persegue a personagem: (...) “quase paz se houvesse paz e não há, não pretos a correrem em Luanda, camionetas de soldados, tiros, gritos numa ambulância a arder na praia, sob pássaros que se escapavam, e ao terminar de arder nenhum grito (...)” (2011, p.12). Cristina, ao se deixar tomar pelas vozes e também ao dar voz ao seu pai e a sua mãe, traz à tona uma herança que está impregnada de dor. Para resolver-se com o passado, primeiramente Cristina está tentando entender qual o motivo daquela guerra e de tanto sofrimento. Por isso, em

alguns momentos a personagem tem o desejo de matar o seu próprio pai. São as vozes que a ordenam como forma de vingança: “Tens de matar o teu pai com a faca” (2011, p.12). Sabendo que identidade e diferença estão relacionadas, ou seja, “depende, para existir, de algo fora dela: a saber (...), de uma identidade que ela não é (...), mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista (...). A identidade é, assim, marcada pela diferença” (WOODWARD, 2000, p. 09). Nessa relação com o Outro, no enfrentamento, cada voz constitui um reflexo da personagem.

Se perguntar como tudo começa nenhuma voz responde dado que não falam do passado ou no caso de falarem do passado usam uma linguagem que me escapa, confundindo a vida que me pertence com a vida dos outros, qual destas julgo ser eu no meio de centenas de pessoas que não me cessam de incomodar-me exigindo que as oiça, aproximam-se-me do ouvido, pegam-me no braço, empurram-me, surge uma cara e logo outra se sobrepõe discursando por seu turno, às vezes não discursos, segredos, confidências, perguntas (2011, p. 67).

A narração de Cristina, mesmo que permeada de outras vozes que se sobrepõem, é quem organiza o tecido narrativo permitindo que outros discursos apareçam e por isso ela decide quando o romance deve acabar: “(...) decidi que este livro var acabar dentro em pouco, o que falta escrever, nunca tive um homem salvo aquele que encontrei uma ocasião nas escadas e no alto a clarabóia de caixilhos de ferro (...)” (2011, pp.201-02). Frases soltas que surgem na memória e que a personagem precisa reordená-las: “(...) já me chegam as vozes que se intrometem na que pretendo escutar e me desviam dela, se sonhasse como é difícil perseguir um fiozito que se extingue e recomeça, preencher-lhe os vazios, não permitir que se cale (...)” (2011, p.318). Personagens, que como em alguns romances do autor, sabem que estão escrevendo um livro. *Comissão das lágrimas* também está a falar de personagens que precisam da escrita para sobreviver. Os personagens buscam significação dos eventos do passado através da escrita, constituindo-se na escrita:

(...) não faço o livro como pretendia porque as vozes não consentem, escapam, regressam, contradizem-se e eu a perguntar-me quais as que devo dar a vocês, não tenho tempo para decidir, escolham, o da cama ao lado de crucifixo ao pescoço e as mesmas mãos de dantes, não empurrei o pau, foi alguém em mim, há muito tempo, o que via a mãe de joelhos na cozinha do chefe do posto (2011, p.56).

Apesar de o romance ter como pano de fundo uma série de fatos históricos, que não são narrados de forma direta e linear, eles surgem pela narração de uma

personagem que sofre de transtornos mentais, muitas vezes através de um discurso completamente desconexo feito da mistura de vozes, tempos e espaços. Passado e presente se confundem, Angola e Portugal se sobrepõem, criando um outro tempo, um outro espaço. Um espaço recriado a partir dos percalços da memória que intercambia eventos individuais e coletivos. A imagem que a personagem tem de si é repleta de rasgos de uma realidade de difícil percepção e em constante construção. O eu é formado a partir do contato, ou melhor, da lembrança da relação com o Outro. A personagem foi e ainda é traumáticamente afetada pela presença desse Outro. Pessoas que marcaram o passado da personagem, mas, que acima de tudo, permanecem assombrando-lhe a consciência.

(...) pareço branca e sou preta, desprezam-me, há bocados em mim que resistem, fragmentos que continuam sozinhos numa convicção que não me diz respeito, quantos anos tenho, quantas sou ao certo, como se escreve a vida, ensinem-me a contar dos portugueses no aeroporto e no cais, das velhotas a despedirem-se de siameses beijando-os no focinho, daqueles que desejavam transportar os seus finados com eles, cavando no cemitério até a pá explodir no oco do caixão e o jipe com o meu pai parado no quintal de uma única mangueira, de morcegos a amadurecerem nos ramos, a minha mãe (2011, p.82).

Cristina necessita da imagem do Outro para realizar-se plenamente. Para melhor entender a importância da relação com o Outro, com o diferente, na construção de si, retomo as palavras de Bhabha, em *O local da cultura*:

Finalmente, a questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia *autocumprida* – é sempre a produção de uma imagem de uma identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. A demanda da identificação – isto é, ser *para* um Outro – implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora de alteridades. A identificação (...) é sempre o retorno de uma imagem de identificação que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem. Para Fanon, como para Lacan, os momentos primários dessa repetição do eu residem no desejo do olhar e nos limites da linguagem. A “atmosfera de certa incerteza” que envolve o corpo atesta a sua existência e o ameaça de desmembramento (1998, pp.76-77; grifo do autor).

A alteridade é uma problemática que acompanha o autor desde o seu primeiro romance, manifestada na necessidade do *Outro* para responder à pergunta “quem sou eu”, como pode-se perceber no excerto que encerra *Memória de elefante*: “preciso de qualquer coisa que me ajude a existir” (2009, p.158). Essa necessidade que acompanha as personagens nunca será plenamente resolvida. Para Maria Alzira Seixo e sua equipe, a questão eu-outro reveste-se de inúmeras

maneiras em Lobo Antunes. Primeiramente tem-se, em muitos romances, o narrador diante de um espelho, que “caracteriza o narrador na presença irrecusável de si a si próprio, dando conta das descoincidências entre volição e pragmática (...)” (2008, v.2, p.293). Por outro lado, “situa o questionamento identitário das personagens que se encontram divididas entre dois eus que as habitam – o eu em relação a si próprio diferente do eu em relação aos outros (...)” (2008, v.2, 294). Dessa forma, é preciso considerar que as identidades estão se construindo nas interações, especialmente, quando os discursos alheios vão sendo absorvidos e reconfigurados.

Tudo isso para mostrar como as personagens buscam um conhecimento mais profundo de si mesmas nesses questionamentos. Kathryn Woodward recupera uma histórica contada pelo escritor Michael Ignatieff sobre a guerra na antiga Iugoslávia entre sérvios e croatas. Na visão de Kathryn, essa guerra entre dois grupos que dividem o mesmo território “trata-se também de uma história sobre identidades” (2000, p.8), ou melhor, uma história sobre “duas identidades diferentes” (2000, p.8) – o que significa que “a identidade é relacional” (2000, p.9). Ou seja:

A identidade sérvia depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade (croácia), de uma identidade que ela não é, que difere da identidade sérvia, mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. A identidade sérvia se distingue por aquilo que ela não é. Ser um sérvio é ser um não-croata. A identidade é, assim, marcada pela diferença (2000, p.9).

Para a autora, “a diferença é sustentada pela exclusão (...)” (2000, p.9) por aquilo que me diferencia dos demais. Kathryn traz os pressupostos de Ignatieff a fim de ilustrar como a identidade se constrói na diferença. Geralmente, a identidade “envolve reivindicações *essencialistas* sobre quem pertence e não pertence a um determinado grupo identitário, nas quais a identidade é vista como fixa e imutável” (2000, p.12; grifo da autora). É através da nossa posição frente aos fatos e frente aos outros que “damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos” (WOODWARD, 2000, p.17). Destarte, as relações estabelecidas entre as nossas identidades individuais, coletivas e os sistemas simbólicos marcam o nosso encontro com o passado.

O passado revisitado no presente abre espaço “para a criação de novas – e futuras – identidades nacionais, evocando origens, mitologias e fronteiras do passado” (2000, p.23). A identidade de Cristina está sendo (re)construída nessa

relação entre o passado e o presente o que nos convida a repensar outras questões, já que na narrativa há o enfrentamento de raça, de gênero e de nacionalidade. As dicotomias África x Europa, Homem x Mulher, Negro x Branco são mantidas e vividas pelas personagens que, muitas vezes, ressaltam a identidade africana, em reação à cultura europeia, como forma de afirmar uma origem. Essas dissociações formam uma espécie de “cordão umbilical”, como mostra Stuart Hall:

Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade” (HALL, 2003, p.29).

A posição que Cristina ocupa no romance (mulher, filha de negro, africana, imigrante em Portugal) resulta da sua interação com o exterior e, principalmente, com o diferente, como mostra-nos Hall:

Acima de tudo, e de forma diretamente contrária àquela pela qual elas são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo -, assim, sua “identidade” – pode ser construído (...). As identidades podem funcionar, ao longo de toda a sua história, como pontos de identificação e apego apenas *por causa* de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em “exterior”, em abjeto. Toda a identidade tem, à sua “margem”, um excesso, um algo mais. A unidade, a homogeneidade interna, que o termo “identidade” assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe falta – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado (2000, p.110; grifo do autor).

Seguindo o pensamento de Hall, “as identidades são sempre as posições que o sujeito é obrigado a assumir (...) a partir do lugar do Outro (...)” (2000, p.112). Há sempre a presença do outro:

A própria noção de identidade cultural idêntica a si mesma, autoproduzida e autônoma, tal como de uma economia auto-suficiente ou de uma comunidade política absolutamente soberana, teve que ser discursivamente construída no “Outro” ou através dele, por um sistema de similaridades e diferenças, pelo jogo da *différance* e pela tendência que esses significados fixos possuem de oscilar e deslizar. O “Outro” deixou de ser um termo fixo no espaço e tempo externo ao sistema de identificação e se tornou uma “exterioridade constitutiva” simbolicamente marcada, uma

posição marcada de forma diferencial dentro da cadeia discursiva (HALL, 2003, p.116; grifo do autor).

Corroborando com esse pensamento, Tomaz Tadeu da Silva mostra que a identidade se constrói na diferença porque “(...) dizer ‘o que somos’ significa também dizer ‘o que não somos’. (...) Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora (...)” (2000, p.82).

Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada (...) (SILVA, 2000, pp.96-97).

A memória de Cristina é fragmentada, oscilante, apontando para a dificuldade em reconstituir com precisão os fatos do passado. É possível afirmar que a identidade da personagem se constitui através do jogo entre o passado e o presente. Cristina ficou até os cinco anos em Luanda: “- A nossa filha saiu de Angola aos cinco anos doutor que pode ela saber?” (2011, p.116). Como pode uma menina de apenas cinco anos lembrar-se de tantos eventos do passado? Cristina está a recordar/reinventar fatos com os quais não teve uma participação ativa e nem teria capacidade de recordar. Dessa forma, é uma memória dúbia, já que por vezes a personagem questiona se realmente aconteceu ou ela está a imaginar e/ou inventar. O enfrentamento de Cristina com o seu passado se realiza no discurso – um espaço privilegiado para o debate identitário, já que “as identidades são construídas dentro e não fora do discurso (...)” (HALL, 2000, p.109), considerando que elas são “(...) produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (HALL, 2000, p.109).

(...) As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”. Elas têm a ver com a invenção da tradição quanto com a própria tradição, a qual elas nos obrigam a ler não

como incessante reiteração mas como “o mesmo que se transforma” (Gilroy, 1994): não o assim chamada “retorno às raízes”, mas uma negociação com nossas “rotas” (HALL, 2000, p.108-09).

O conceito de diáspora pode ser utilizado para melhor compreendermos a identidade das personagens, principalmente, se considerar que os pais de Cristina foram “expulsos” de Angola; também que a sua mãe era portuguesa e não gostava de viver em África. Ambos sentem-se fora do lugar e essa sensação está colocada na construção de sentido das personagens, na forma como elas reorganizam o passado e o presente. As personagens desse romance reforçam a ideia de que as identidades se constroem ou se reconstroem pelo resgate dos traços culturais. Para José Manuel Oliveira Mendes, em “O desafio das identidades”:

As bases e as origens das identidades são os acidentes, as fricções, os erros, o caos, ou seja, o indivíduo forma a sua identidade não da reprodução pelo idêntico oriunda da socialização familiar, do grupo de amigos, etc., mas sim do ruído social, dos conflitos entre os diferentes agentes e lugares de socialização. Essas identidades são activadas, estrategicamente, pelas contingências, pelas lutas, sendo permanentemente descobertas e reconstruídas na acção. As identidades são, assim, relacionais e múltiplas, baseadas no reconhecimento por outros actores sociais e na diferenciação, assumindo a interação um papel crucial neste momento (2002, p.505).

Mendes traz as contribuições de dois teóricos, Erving Goffman e Jonathan Friedman, que estudaram a construção do indivíduo no meio social. Goffman acredita que o indivíduo se constrói de duas formas: “como uma imagem composta a partir das implicações expressivas dos acontecimentos em que participa, e como uma espécie de jogador num jogo de ritual em que se adapta às contingências da situação” (2002, p.507). Na mesma linha, Friedman afirma que

a constituição da identidade é um jogo perigoso e elaborado de espelhos. É uma interacção temporal complexa entre múltiplas práticas de identificação internas e externas a um indivíduo ou a uma população. De forma a compreender-se esse processo constitutivo é necessário, por conseguinte, situar os espelhos no espaço e o seu movimento no tempo (2002, p.532).

As personagens reconstroem o passado através da lembrança do contato com o Outro (a mãe, o pai, os avós, os irmãos, etc.), entretanto, no momento da narração, elas estão sozinhas. Na maioria dos romances a estratégia é a mesma, ou seja, o relato dos vários narradores se cruzam, mas nunca dialogam. Em *Comissão das Lágrimas*, é no confronto consigo e com a memória dos familiares que a personagem Cristina se constrói. Esse enfrentamento, o diálogo com o Outro é

extremamente importante, como nos diz Mendes, “(...) na construção da consciência de cada indivíduo” (2004, p.505).

Assim como Cristina, a personagem central do romance *Não é meia noite quem quer* tem as suas identidades formuladas a partir da percepção que tem de si e dos outros. As memórias da personagem surgem dos momentos que ela vivenciou em família e, conseqüentemente, de algo que está fora de si. É possível dizer que a ação do romance, publicado em 2012, desenvolve-se em três dias (sexta-feira, 26 de agosto de 2011; sábado, 27 de agosto de 2011 e domingo, 28 de agosto de 2011). *Não é meia noite quem quer* está estruturado na forma de um diário, dividido em três partes de acordo com as datas e cada uma com dez capítulos. Nesses três dias, a personagem de 52 anos, cujo nome não sabemos, vai até a antiga casa de praia da sua família para lá visitar a sua infância e recuperar momentos dramáticos. A casa foi vendida e ela, sob o pretexto de despedir-se da antiga morada, quer também despedir-se de si já que planeja suicidar-se. Pode-se dizer que esse lugar funciona na narrativa como um ativador de memórias, pois a partir da casa, e das relações construídas nesse espaço, que a personagem busca resgatar as suas memórias.

Os espaços têm um papel proeminentemente no funcionamento da memória. As personagens rearranjam as suas memórias quando se veem diante de determinados espaços ou determinadas situações. Em Lobo Antunes, geralmente a casa funciona como esse espaço propulsor da atividade mnemônica. Estar novamente na casa é encontrar-se consigo e com os outros, a personagem não só revive os seus traumas mais interiores, mas, a partir desse enfrentamento, simboliza o traumático. Simbolizar é enxergar o que causa dor e desta maneira ter uma maior compreensão da realidade externa mesmo que isso signifique acabar com a própria vida. Nesse romance, cujo título recupera um verso de René Char³⁸, a mulher que se despede

³⁸ O verso “N’est pas minuit qui veut” do poema “Entraperçue”, foi publicado no livro **Chants de la Baladrane** em 1977. Em 27 de janeiro de 2011 na Visão, numa crônica intitulada “Não é meia noite quem quer”, António Lobo Antunes afirma que este verso de René Char o persegue há muitos anos e que já pensou em utilizá-lo como título de um livro mas ainda não tinha conseguido acertar a mão. Nessa crônica, divaga em torno de uma mendiga estrangeira que via sempre na rua, também menciona o amigo Cardoso Pires que foi uma pessoa muito caridosa, fala sobre o seu processo de escrita dos romances e também recupera a imagem do pai de bata no hospital: “Não é meia-noite quem quer, que deslumbramento para mim: olha o meu pai no hospital, de bata, olha eu no hospital, a sofrer. Já não sofro: cansei-me de dar prazer à desgraça”. In: <http://visao.sapo.pt/nao-e-meia-noite-quem-quer=f587600#ixzz3F7C5mpu0>.

da casa é a voz predominante, mas também se escuta as vozes ou o eco de outros discursos, tais como: da vizinha Tininha por quem a personagem foi apaixonada na infância, da mãe da vizinha, do pai da personagem, da mãe da personagem, do irmão não surdo, do marido, etc. Nas suas palavras, a personagem recupera os momentos traumáticos dos outros e em cada lembrar, não só resgata as lembranças perdidas, mas recoloca o passado como uma “experiência” (GAGNEBIN, 1997, p. 181). Personagens que têm as suas identidades formuladas na descoberta e no reconhecimento da alteridade.

Por exemplo, o marido da personagem está sempre a reclamar dela e, principalmente, dos problemas que envolvem a família da esposa: “O pai bebe até tombar e a filha resolve despedir-se da casa onde nunca põe os pés como me fui meter com gente desta?” (2012, p.25). Seu marido, ao refletir sobre a sua vida, afirma ter assumido todos os problemas dessa família: “(...) ao surdo propus-lhe trabalho, ao maluco pago-lhe o quarto, à mãe transfiro-lhe dinheiro todos os meses, o irmão mais velho se meteu no mar há séculos por causa da guerra em África (...)” (2012, p.30). Já o pai, em sua narração, lembra quando a filha nasceu e confessa que já tentou parar de beber: “(...) durante dois meses não bebi, três, dois meses e uns dias, não muitos, dois meses e seis ou sete e um desassossego, uma sede, conversava com a minha filha no berço convencido que me ouvia mesmo durante o sono” (2012, p.33). A voz da mãe que se sente castigada por ter traído o marido: “(...) ao descobrir que o meu filho surdo aceitei o castigo de Deus sem questionar os motivos (2012, p.47)”. A voz do irmão não surdo que demonstra não sentir nenhuma afetividade pelos pais: “chamava mãe e pai aos meus pais porque me ensinaram dessa maneira, da mesma forma que me ensinaram a chamar meu alferes ao alferes, porém que mãe, que pai, sou sozinho, em criança sozinho, em adulto sozinho (...)” (2012, p.302). Mas que acima de tudo queria o carinho dos pais: “(...) porque não ligava ao meu pai, (...) se falasse com ele não me respondia, não me passeou no olival como ao meu irmão surdo, não me deu uma bicicleta como ao meu irmão mais velho, não me levou ao circo como à minha irmã (...)” (2012, p.310).

A mulher é professora, vive um relacionamento frustrado com o marido, já se apaixonou por duas mulheres (a vizinha quando criança e, mais recentemente, uma colega de profissão), esteve grávida, perdeu o bebê e enfrentou um câncer de mama. Nos três dias, ela recorda-se da sua infância como também de outros

momentos mais próximos como quando conheceu o atual marido, o casamento, a doença e a morte do pai, quando enfrentou o câncer, etc. É pelo livre fluir da memória que as experiências são recuperadas, sobrepondo os tempos e fragmentando o discurso.

Particularmente, um episódio marcou e mudou profundamente a vida da personagem e da sua família. Esse acontecimento, assim como no romance *Comissão das Lágrimas*, está diretamente ligado à guerra colonial em África. A personagem teve três irmãos (o irmão mais velho, o irmão surdo e o irmão não surdo), contudo, ela na infância nutria uma relação mais afetiva com o irmão mais velho com quem andava de bicicleta. No romance essa será uma lembrança feliz que insistentemente em virá à tona:

e a descer de bicicleta para a praia comigo no quadro que me magoava um bocadinho, feliz e com medo
- Não vamos cair promete
e não caíamos, ao saltar do quadro continuava a magoar-me um bocadinho e depois passava (...) (2012, p.13).

O irmão mais velho é convocado para a guerra, mas não aceita e acaba se suicidando: “- Sempre jurou que não ia à guerra” (2012, p.20). Ao longo da narração, a personagem assume que está se preparando para cometer o mesmo ato do irmão; ela escolhe o mesmo dia (28 de agosto) e o mesmo lugar para igualmente acabar com a sua vida: “vim despedir-me desta casa, ou despedir-me do meu irmão mais velho, ou despedir-me de mim, foi no dia vinte e oito de agosto que ele ou o burro no mar, os canteiros desfeitos (...)” (ANTUNES, 2012, p. 35).

Antes desse acontecimento traumático, a família da personagem já era problemática: um pai, que assim como tantos outros na obra de Lobo Antunes, é alcoólatra: “(...) e a recordação do meu pai à procura a garrafa na despensa, eu para a sua pressa que deixara de existir, mais os dedos trêmulos a desprenderem-se da memória” (2012, p.15); um irmão que é surdo, uma mãe que estava sempre a reclamar da vida: “a minha cruz, dona Liberdade, um surdo, uma inútil, outro que se mata, outro louco, não mencionando o marido com os fumos do álcool” (2012, p.15) e, além disso, traiu o marido com o encanador e essa traição gerou o filho surdo:

a chave a girar e o homem no corredor, na entrada, nas escadas, não me recordo da cara dele e mesmo que recordasse não recordava, a minha mãe trotando para a casa de banho, de pente desalinhando e o fecho da saia não atrás, de banda, o chuveiro sem fim, os chinelos de novo, o cabelo de

dantes, a roupa dela no cesto com uns pingos brancos de tinta, a minha mãe para mim e para o meu irmão não surdo
- Nunca me viram vocês? (2012, p.61).

Essa família, que apresenta características muito semelhantes a tantas outras de Lobo Antunes (alcoholismo, traição, filhos que presenciam a traição, pais ausentes, etc.), afetada por essa morte não conseguirá encontrar uma saída. A morte no romance configura-se como um assunto indizível, ao mesmo tempo em que não se deve falar sobre o assunto de difícil aceitação, por outro lado, ao dizer que não se deve falar, está-se falando: “e por momentos a ideia de irmos morrer apavorou-me, a morte era muita gente ao pé de nós e termos de conversar aos sussurros” (2012, p.18) e no seguinte trecho: “não se fala do meu irmão mais velho” (2012, p.13). A morte é pensada no ponto de vista biológico ou material, mas a morte nos dá a percepção da ausência do outro, do vazio:

Morrer é quando há um espaço a mais na mesa afastando as cadeiras para disfarçar, percebe-se o desconforto da ausência porque o quadro mais à esquerda e o aparador mais longe, sobretudo, o quadro mais à esquerda e o buraco do primeiro prego, em que a moldura não se fixou, à vista, fala-se de maneira diferente esperando uma voz que não chega, come-se de maneira diferente, deixando uma porção na travessa de que ninguém se serve, os cotovelos vizinhos deixam de impedir os nossos e faz-nos falta que impeçam os nossos (...) (2012, p.27).

A propósito, mesmo com o passar dos anos, a morte permanecerá obscura e de difícil compreensão: “voltado para parede demorando a aceitar a sua morte, a morte, para mim, uma interrogação igual à de quarenta anos antes, o que fazem os defuntos, como fazem, porque lhes tiram a roupa (...)” (2012, p.43).

O trauma gerado pela guerra também será vivido pelo irmão não surdo que vive essa experiência e lá presencia cenas aterrorizantes, como a de uma mulher que carrega durante dias o filho morto:

(...) visto que não sentem as coisas como nós, não gritam, não se queixam, sorriem o tempo inteiro de cromados ao léu e as mulheres deles, para chamar-lhes mulheres, não beijam os filhos, trazem-nos às costas, recorde-me de uma, com o filho morto há uma semana, e aquela macaca com ele no lombo apesar do cheiro mais forte do que mandioca podre, puxando-o de vez em quando para que mamasse(...) (2012, p.300).

Esses momentos o marcaram de tal forma que ele volta profundamente traumatizado pela experiência da guerra: “(...) igual ao marujo de madeira do meu irmão não surdo, o que veio afectado da guerra e morava sei lá onde (...)” (2012,

p.29). Sem dúvida, ainda que não se considere como a temática central desse romance, a guerra colonial e a ditadura portuguesa estão presentes, sendo visíveis os seus efeitos na vida das personagens:

- Não vou a guerra nenhuma
sobre tudo o quadro mais à esquerda e o buraco do primeiro prego, em que a moldura não se fixou, à mostra, o meu irmão mais velho girou a cabeça para mim um instante e regressou à convocatória, tempos antes um conhecido do meu pai, que trabalhava num emprego misterioso, fazendo as pessoas calarem-se na pastelaria Tebas, preveniu
- Se o seu rapaz continuar por aí a conspirar contra a Pátria pode ser que a gente se aborreça
o meu irmão mais velho a corar
- Deve ser engano
com papéis sob a roupa da gaveta, um amigo de fato macaco à espera dele numa esquina, um toque rápido ao telefone, o meu irmão mais velho
- Venho já
e um automóvel a aguardá-lo no largo, o meu pai a caminho da despensa
- Andas metido em quê? (2012, p.37)

Entre as vozes que ecoam no romance, é possível delinear como cada personagem reorganiza as suas memórias na construção da sua autoimagem. Para Michel Pollack, a criação de uma autoimagem seria o resultado do “que uma pessoa adquire ao longo da vida, (...) que constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros” (1992, p.204). Mais uma vez resalto o papel predominante da memória na construção identitária:

Podemos portanto dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente muito importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (Pollack, 1992, p.204; grifo do autor).

Assim como acontece em *Comissão das lágrimas*, em que Cristina é perseguida pelas vozes, em *Não é meia noite quem quer*, a personagem também escuta as vozes dos pais e também diz ouvir o mar que a convoca para o suicídio: “(...) acordava a meio da noite com a certeza do mar a chamar-me através das persianas fechadas, quem lhe revelou o meu nome, voltava a cabeça na direcção da janela e sentia-o a olhar para mim, se me aproximasse das persianas tanto escuro (...)” (2012, p.16). Nos dois romances, as personagens constituem-se a partir das suas memórias que recuperam as relações estabelecidas no passado. É através da

narração que esses momentos se reorganizam, permitindo ao sujeito que se narra uma compreensão maior de si e dos outros.

Recupero mais uma vez Ricoeur que se refere à identidade-idem e à identidade-ipse que marca “(...) a dialética do *si* e do *diverso do si*” (1991, p.13; grifo do autor). Para o filósofo, “a natureza verdadeira da identidade narrativa só se revela (...) na dialética da ipseidade e da mesmidade” (1991, p.168) sendo que a identidade-idem liga-se à “questão da permanência no tempo” (1991, p.140) enquanto a identidade-ipse traz a alteridade – o “*si-mesmo como um outro*” (RICOEUR, 1991, p.147; grifo do autor). A alteridade é constitutiva do ser humano:

Que o outro seja desde o começo pressuposto, o *epoché* pelo qual a análise se inicia, o prova na primeira vez: de uma maneira ou de outra, eu sempre soube que o outro não é um dos meus objetos de pensamento; que ele percebe a mim mesmo como um diverso dele mesmo; que, juntos, nós visamos o mundo como uma natureza comum; que, juntos ainda, edificamos as comunidades de pessoas suscetíveis de se comportarem por sua vez sobre a cena da história como personalidades de grau superior. Esse conteúdo de sentido precede a redução ao próprio. Depois, a pressuposição do outro é uma segunda vez – e mais precisamente – contida na própria formação do sentido: esfera do próprio. Na hipótese em que eu estaria só, essa experiência não seria nunca totalizável sem o auxílio do outro que me ajuda a me reunir, a me firmar, a me manter na minha identidade (...) (RICOEUR, 1991, p.387; grifo do autor).

A dialética eu-outro é essencial em Lobo Antunes, já que a partir dela organizam-se as relações das personagens com o mundo e com os seus confrontos mais internos. *Não é meia noite quem quer* inicia com a personagem retornando para o espaço da infância a partir da lembrança dela com cinco anos, do irmão de sete, do irmão de nove anos e do mais velho. A lembrança do irmão mais velho vem obsessivamente à memória ao mesmo tempo em que a personagem sente que o melhor é deixar esse assunto no esquecimento: “não vou falar do meu irmão mais velho” (2012, p.13). Neste embate, lembrar para esquecer ou esquecer para não lembrar, configura-se a artimanha da memória que é capaz de descartar episódios e valorizar acontecimentos sem tanta importância, assim permitindo compreender o mundo de forma diferente.

Evocar a infância possibilita um reconhecimento de si, mas também um reconhecimento com o diverso de si. A relação das personagens antunianas a partir da percepção do outro evidencia que as identidades são formuladas pela alteridade. A identidade construída na diferença. A identidade não é pré-definida ou estática,

mas sim uma construção que acontece nesses encontros. Esses sujeitos são extremamente solitários e se encontram sozinhos enquanto narram, porém as suas reminiscências trazem sempre uma dimensão do outro. A identidade formulada no encontro consigo e com os outros. Conforme, Pollack

ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros.(...) Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. Se é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros, isso mostra que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos (1992, pp.204-05).

Pode-se afirmar que todos os eventos memorados foram vividos coletivamente. Logo, as suas memórias entrelaçam os diversos fios narrativos que colocam no mesmo plano as diferentes vozes. Por exemplo, a voz do pai, que mesmo morto, se faz presente na narração da personagem:

E o meu pai, teimoso, a espreitar uma arca, a tentar uma caixa, a desistir fitando-me de madeixas desalinhas, não me habituo ao meu loiro, há anos que faleceu, qual o motivo de regressar aqui, senhor, logo hoje, para me atormentar com a sua sede mais o lenço com o qual cuida limpar a testa e nem a cara apanha (...) (2012, p.15).

São os pequenos episódios dessa família cheia de frustrações que preenchem as memórias da personagem principal. Em grande parte, os acontecimentos são de ordem comum, ou seja, acontecem no dia a dia de muitas famílias como, por exemplo, a repetida cena dos irmãos brigando: “o meu irmão não surdo e o meu irmão surdo atiravam coisas um ao outro (...)” (2012, p.14) já outros são tão peculiares que beiram ao tragicômico, se considerarmos que o drama vivido pelos seis habitantes dessa casa é descrito com um humor tão áspero como, por exemplo, as constantes reclamações da mãe nos seguintes trechos: “- Tomara eu que vos roubassem a todos para ter paz e sossego” (2012, p.14) e em “- Esta cruz há-de acompanhar-me até ao fim” (2012, p.22).

A personagem, repleta de incoerências e contradições, é ciente da sua fragmentação e coloca isso em discurso:

vim a esta casa para me despedir dela, os banheiros cobriram o burro com um oleado e levaram-no para o armazém, ecos de pinheiros no eco dos meus passos, qual de nós é as árvores e qual de nós sou eu, um melro mudou de galho num frenesim de páginas, os compartimentos aumentaram

de tamanho, afigurou-se-me que um pedaço de vestido da Esmeralda, uma boneca que tive, e afinal o sol num caco de prato, se me desse para comunicar em quantas vozes a minha voz se dividia, a minha mãe (2012, p.16).

Articulado com as ideias de Walter Benjamin, Giorgio Agamben também buscou entender como o homem representa a experiência humana, ou melhor, como a linguagem traduz o indizível. Agamben fala de uma infância que não pode ser desvinculada da relação entre “experiência e linguagem” (2005, p.10) – “um *experimentum linguae*”, como o autor intitula, em que os “limites da linguagem” são buscados “na sua pura auto-referencialidade” (2005, p.12). É na infância que nos constituímos como sujeitos pela linguagem. Nesse período já encontramos “um homem que fala a um outro homem e a linguagem ensina a própria definição do homem” (AGAMBEN, 2005, p.60) já que “a infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância (...)” (2005, p.59).

Em “Ensaio sobre a destruição da experiência”, Agamben aprofunda a questão. Se pensarmos “a que coisa se refere o eu” (2005, p.57) chegaremos à conclusão de que o eu “é exclusivamente lingüístico” e “que não pode ser identificado senão em uma instância do discurso”. “A realidade à qual ele remete é uma realidade de discurso” (2005, p.57), pois “é através da linguagem, portanto, que o homem como nós o conhecemos se constitui como homem (...)” (2005, p.60). O pensamento de Agamben ajuda-nos a entender a construção das personagens antunianas que, ao narrar o passado (revivendo-o e recriando-o), se auto-ficcionalizam. A consciência dessas personagens se realiza ao colocar em linguagem as experiências como uma forma de aproximação do passado. Tal como acontece quando a personagem revive nitidamente as sensações que sentiu no dia da morte do irmão mais velho:

o melro desapareceu numa pressa torta e pela primeira vez na vida, que palermice, tive saudades de um pássaro, nenhuma onda, nenhum pinheiro, nós três sentados na cama com a mão de um deles, húmida de terror, a apertar-me o braço, e não compreendi se o meu sangue me pertencia ou passava de uns para os outros, atarantado, nervoso (2012, P.20).

Na altura dos acontecimentos, ela não tinha ideia da morte do irmão: “eu muito nova sem saber que o meu irmão mais velho se afogou” (2012, p.21). Por vezes, a narração tenta colocar o passado e o presente no mesmo patamar: “eu não com onze, com cinquenta e dois anos, ou seja eu com onze e com cinquenta e dois

anos, de cabelo preto e de cabelo loiro por cima do cabelo branco” (2012, p.21). Mas, é possível dizer que, a infância imiscuída no presente, cria outra temporalidade - a do tempo suspenso ou o *Jetztzeit* benjaminiano ao considerar que a relação entre o passado e o presente é dialética, dessa forma:

(...) não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não uma progressão, e sim uma imagem, que salta (Benjamin, 2006, p. 504).

Por isso, a personagem tem dificuldade em reconhecer-se no espelho:

e enquanto esperava pelo elevador ouvia loíça a partir-se mas o que se passava para além do capacho já não me dizia respeito, no espelho uma mulher de cabelo loiro que demorei a reconhecer ser eu, se tivesse um filho não o trazia comigo, esquecia-o, e nisto veio-me à ideia o hipopótamo a perder recheio, a minha mãe mandou-me buscar algodão ao armário dos remédios e meteu um pedaço no hipopótamo, pediu a caixa de costura com aquela tesoura horrível com que se cortavam as unhas, coseu-se e enquanto cosia, pode parecer esquisito, sentou-me ao colo sem perguntar (2012, p.25).

Entre o início do eixo narrativo até o suicídio, a personagem irá retomar obsessivamente certas situações. Longe de uma correspondência com o passado, as memórias funcionam como construções narrativas. Nesse trajeto em que o passado é reinterpretado sob a luz do presente, ela consegue melhor compreender certas atitudes dos familiares. O pai que na verdade era um coitado que não conseguiu lidar com o fato de ter um filho surdo: “(...) começou a beber antes do meu nascimento por causa do meu irmão surdo, não foi, por causa da minha mãe (...)” (2012, p.124). O pai que se deixou derrotar pela vida:

(...) humilhou-se, para humilhar, aceitando empregos cada vez mais mal pagos, o meu avô
- Ninguém vai fazer farinha com ele
mais humildes, mais reles, recordo-me de o ver fardado de motorista, de contínuo, de porteiro, recordo-me de si aos domingos com uma garrafa no colo, recordo-me de eu (2012, p.125).

Enquanto a mãe era uma mulher constantemente triste: “e o lábio dela uma espécie de lágrima, notava-se que na sua cabeça um carrossel com girafas e cavalos de madeira e tábuas inseguras a estalarem à medida que uma voz imensa num altofalante (...)” (2012, p.26). E que, muitas vezes, não demonstrava nenhum

afeto: “havia alturas em que tinha quase a certeza de que não gostava de nós, solitária no meio dos estranhos que éramos, não seus filhos, estranhos (...)” (2012, p.363).

Ao narrar as suas memórias, as personagens desenvolvem certas estratégias para lidar com a difícil representação de um evento traumático. Essas artimanhas do rememorar permitem as repetições, os silenciamentos, as escolhas e até as invenções. Assim, é possível imaginar o pai “quase alegre” (2012, p.125), e até elaborar que sim, “(...) houve momentos em que fomos uma família” (2012, p.290) e apesar de tudo, eles eram uma “família feliz”:

e no entanto se me perguntassem
 - Eram felizes?
 respondia que sim, claro que sim, éramos felizes, tínhamos pinheiros em agosto, tínhamos as ondas, um corredor onde caminhar arrastando o travesseiro nas noites difíceis quando a cafeteira (2012, p.94)

Entretanto, gostaria de ter tido uma relação melhor com a família, mas isso não foi viável:

a minha mãe, e então, não sei porquê, desatei a cantar, quase a abraçá-la e incapaz de abraçá-la, é sempre assim na família, fica-se no quase, bem queremos, não sai, e então levamos as pessoas no quadro da bicicleta ou passeamo-las às cavalitas no olival, não se diz
 - Gosto de si
 ou
 -Senti a tua falta (2012, p.351).

Nesse contexto, a casa é o espaço propulsor das recordações. Lá, a personagem recupera alguns elementos do seu passado para em seguida recriá-los a partir das emoções do presente. De certa maneira para a personagem ao reencontrar-se na casa e, em seguida, ao cometer o suicídio é a forma que ela encontra para buscar a paz, portanto é também um ato de respeito aos familiares. É como se ela também se sentisse responsável por resolver os problemas da sua família. Por esse lado, o seu ato suicida é também um ato coletivo: “de modo que como sempre lhe disse, mãe, não tem que se culpar, somos felizes, vamos ser mais felizes no domingo quando o meu irmão mais velho me encontrar na água” (2012, p.140). A partir de domingo tudo será melhor:

- Apetece-me paz

precisamente o que não tenho desde há anos, paz, precisamente o que terei amanhã depois das sete da tarde, paz e um tecto de mar no qual as ondas se deslocam sem me fazerem dano, nem sequer o outro pássaro a chamar-me, só espero que o meu irmão mais velho

- Menina

não no cemitério onde julgam que está e eu não julgo que esteja, o meu irmão mais velho comigo (2012, p.201).

Perto do seu fim, prevalece o sentimento de alteridade em relação ao passado e a personagem traduz o seu desejo de não sentir-se sozinha:

precisamos um do outro, sabias, tenho a certeza de que precisamos um do outro, o corredor tão complicado sozinhos, não é, cada um de nós com o seu travesseiro, de pijama, em busca de um colchão no escuro que não alcançaremos nunca mas não faz mal, mano, não faz mal, possuis sempre um velho cachimbo e eu as ondas da praia, agarra na espingarda, aponta-a para mim e ordena que caminhe até à ponta da falésia para que, ao contrário do nosso irmão mais velho, alguém me auxilie a tombar (2012, p.95-96).

Em suma, antes de se jogar do Alto da Vigia, precisa da família: “(...) esta casa porque a casa terminou, não existe fogão, não existem cadeiras, não existe uma única pessoa que fale tirando eu que converso com as árvores e no entanto tudo familiar como vocês perto de mim (...)” (2012, p.115). Como foi mostrado, as memórias da personagem constituem um elemento essencial da sua identidade, formada pela percepção de si e dos outros. Ela nunca está só

o meu irmão mais velho apareceu primeiro e sentou-se na sala, o meu pai surgiu depois e acocorou-se no degrau, já não me lembrava de tão poucas luzes nesse sítio salvo um ou outro candeeiro entre as árvores e o halo do mar, a casa escura, a rua escura (...) procuro-os e não os vejo, sei que existem apenas ao passo que sei se é nesta casa que morei ou noutra que a lua criou, um brilho nas janelas, um pedaço de sobrado, um caixote de que se esqueceram com talheres e roupa, parece que vozes e não vozes, presenças e não presenças e no entanto a suspeita, num cantinho da alma, que habitamos aqui, a minha colega (2012, p.282).

É necessário se preparar para a morte: “(...) se sobejasse uma garrafa do meu pai na despensa celebrava a minha última noite (...)” (2012, p.262). A personagem percorre os cantos da casa: “(...) percorro os quartos, sento-me no degrau do meu pai, digo adeus aos pinheiros (...)” (2012, p.369). Nessa casa que, apesar de sozinha, a personagem sente tão fortemente a presença dos familiares: “tanta recordação nesta casa e, embora eu sozinha, tanta presença viva, basta provocar as pessoas e aparecem logo, iguaizinhas ao que eram” (2012, p.430). Após enfrentar as suas memórias, na medida em que pode encontrar-se também no

outro, a personagem até sente-se em paz: “(...) tudo calmo em mim, esta paz, a minha mãe a servir o jantar” (2012, p.445). Mas, antes de finalmente acabar com a própria vida, ela carrega a memória da família até a ponta da falésia: “termino o meu relato aqui, às vinte para as sete de domingo, não tenho mais nada a dizer, a ponta da falésia a vinte metros se tanto (...)” (2012, p.453). Perto do fim, primeiramente agarra-se à imagem do irmão mais velho: “o facto de o meu irmão mais velho comigo fez-me sentir tranquila, óbvio que tenho medo, ou seja acho que tenho medo, ou então não tenho medo mas as ondas tão fortes (...)” (2012, p.453). E, em seguida, imagina-se dançando com a mãe: “(...) e a minha mãe a levantar-me no chão para me pegar ao colo e dançar comigo(...) (2012, p.454)” e então se atira:

o meu irmão mais velho falecido há tanto tempo a sorrir um sorriso que me lavava a cara dele e a minha, já não se dá pelas ondas, não se ouve a espuma, não se escuta o vento, a minha mãe a separar-me de si a estender-me na direcção do mar, consoante me estendia, a fim de deitar-me, na direcção da cama, os lençóis e a almofada a aproximarem-se e eu tão satisfeita, tão cansada, tão cheia de sono que, no momento em que me largou, não sei qual de nós duas caiu (2012, p.454)

O último capítulo do romance tem apenas uma frase, ou melhor, uma fala “A tia atou” dita pelo irmão surdo. Essa pequena fala não nos diz muito, mas nos aponta para o fim do romance e o leitor tem a certeza de que a personagem conseguiu cumprir o seu objetivo.

Termino essa parte do trabalho reconduzindo o nosso olhar para o pensamento de Levinas, para mais uma vez salientar que as personagens antunianas não têm uma identidade definida. Para Levinas,

ser eu, para além de toda a individualização que se pode ter de um sistema de referências, possuir a identidade como conteúdo, o eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece. É a identidade por excelência, a obra original da identificação (2008, p.22)

Castor B. Ruiz expõe que Levinas “inverte o sentido do eu moderno, vira-o pelo avesso e coloca seu ser como uma existência relativa a um outro” (2008, p.133) e mostra que “o eu só existe a partir do outro” (2008, p.133). Alicerçado em Levinas, Ruiz afirma que

outro é uma anterioridade que possibilita o ser e o existir do eu. O eu chega à existência em abertura para ser, ele não é algo concluído, necessita do

outro para realizar a sua existência. O outro é uma exterioridade que interfere na constituição da subjetividade ao extremo de poder dizer que cada eu está constituído, em grande parte, pela presença ativa dos outros com os quais conviveu ao longo de sua existência (2008, p.134).

No romance, as identidades descentradas são o resultado das relações que o sujeito estabelece com a exterioridade assim como marca a sua posição frente aos fatos. O sujeito se constitui também nas diferentes vozes que o interpelam diariamente, ou seja, é através da alteridade que ele se reconhece. A alteridade que, primeiramente acontece quando eu narrador se volta para o passado e reencontra a sua imagem. E também na indeterminação da identidade narrativa exposta no texto pelas mudanças de uma narração de 1ª e 3ª pessoa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como em um grande coro, emergem-se as vozes de algumas (dentre as várias) personagens de António Lobo Antunes. Logo de entrada, nesta grande cena, encontra-se uma personagem indagando-se diante espelho: “Quando é que me fodi?” (2009, p.21). No outro canto, escuta-se a voz de outra personagem (ou seria a mesma?) tentando buscar no passado a inocência perdida: “(...) em que fundo de mim deixei que essa inocência se perdesse?” (2003, p.195). Entre essas vozes, surge mais uma sem saber ao certo se está a sonhar ou a delirar: “(...) E, como sempre acontecia no decurso das insônias, os malucos da infância, os ternos, humildes, indignados, esbravejantes malucos da infância principiavam a desfilar um a um pelas trevas” (2006, p. 12). Surge na cena um “miúdo” tentando entender os pássaros: “Quando eu era pequeno o meu pai explicava-me os pássaros, os ninhos, os costumes deles, o modo de voar. Não façás caretas, éramos ambos diferentes nessa época. Se o conhecesses então compreendias” (2009, p.47). Enquanto, outra revive a infância: “Lembro-me de quando tinha doze anos, roubava cigarros ao avô, os dividia com o filho do caseiro e se estendiam ambos na relva a fumar (...)” (2005, p.21).

As lembranças que insistem em vir à tona, a infância sempre a rumorejar (2008, p.87), como disse uma das personagens. Entre tantas vozes, escutam-se também o eco de vozes autoritárias, discursos repressores. Há o grupo daqueles que preferem inventar para si mesmos uma infância que nunca existiu. Recordações de momentos de abandono, uma infância repleta de mágoas e de desencanto.

Quem são essas personagens? De que narrativas elas saíram? Em muitos momentos, ao longo deste trabalho, apesar dos romances antunianos serem extremamente polifônicos e dividirem-se em seis ciclos temáticos, tive a sensação de estar “ouvindo” sempre a mesma voz, que poderia ser chamada de a “voz da memória”. Aliás, a memória é a problemática central deste estudo associada à identidade, à alteridade e à linguagem. Dessa forma, as identidades são formuladas no entrecruzar das distintas espacialidades e temporalidades como em um grande mosaico. Com a vida totalmente em desordem, o caos instaurado, as personagens revivem a difícil tarefa de aprender pela experiência mesmo que dolorosa. Um aprendizado que surge por meio de um discurso, muitas vezes, confuso, caótico e

disperso, mas sempre na tentativa de religar as pontas da vida: passado, presente e futuro.

Sendo a personagem antuniana formada pelas aporias da memória, foi importante apoiar-me em Paul Ricoeur a fim de definir a identidade como uma questão temporal. É na temporalidade que o *eu narrador* empreende a busca por si mesmo e consegue encontrar possíveis respostas. Sendo assim, pretendi demonstrar que as personagens tentam reconfigurar o passado pela narração. O corpus teórico e ficcional mostrou-me que recordar é também criar. A narração, através da linguagem, instaura outra temporalidade e por isso nem tudo o que emerge da atividade mnemônica corresponde ao passado. Ou seja, é assinalado o inegável entrecruzamento da memória e da imaginação que coloca em diálogo lugares reais e inventados.

Nessa tese, alguns questionamentos foram-me essenciais para compreender o romanesco antuniano, especialmente nos últimos romances. As personagens reelaboram as suas experiências conflituosas partindo sempre de uma situação dolorosa no presente. Por exemplo, a partir da casa, espaço físico, mas também psicológico, a personagem recupera diferentes fragmentos do passado. Como também uma situação de morte ou quase-morte pode ser ponto de partida para o surgimento das lembranças não tão felizes.

A leitura dos romances revela que há fatos que não podem ser narrados, salientando a importância do que fica no esquecimento, do que não é dito, daquilo que ainda resiste e não pode ser recordado, mostrando a impossibilidade de traduzir o vivido. Sem dúvida, a memória é seletiva, sendo assim, os esquecimentos são extremamente significativos na tentativa de lidar com algum trauma. Nos cinco romances, pude comprovar que o trauma insistentemente recuperado, mesmo que cada repetição produza outros sentidos, traduz uma situação conflitante da infância. Recuperar um momento que ainda causa dor, essa “ferida na memória”, faz as personagens redimensionarem os sentidos do passado, reorganizando toda a reflexão sobre o presente.

Outro questionamento que me propus nessa tese deve-se à dialética das personagens. A procura por entendimento é uma constante nos romances, seja ao olhar-se no espelho, intentando encontrar-se nas fotografias, nas memórias, no diálogo com o Outro, na lembrança do Outro, mas, principalmente, através da

narração e da escrita (se considerar que muitos personagens escrevem em um diário). A metáfora do espelho personificada nas diversas relações que as personagens estabelecem consigo e com os Outros, traduzindo a fragmentariedade/fragmentação dos sujeitos.

Em Lobo Antunes, especialmente nos romances do ciclo do silêncio, a linguagem é um processo terapêutico, muitas vezes, constituindo uma luta contra a morte seja da própria personagem ou o fim da narrativa. Narrar torna-se imperativo. Não há salvação, pois não tem como esquecer ou apagar o passado, todavia é preciso buscar algum sentido nessas experiências subjetivas.

É o que faz o autista em *O arquipélago da insónia*, manifestando o desejo de voltar para casa: “(há alturas em que gostaria de estar em casa de novo e não só pelo brilho dos cobres, não vou contar porquê, eu cá me entendo, pode parecer esquisito porém até das doninhas sinto a falta (...))” (2010, p.90). Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar*, Beatriz, a última voz do romance, também quer voltar: “Quer dizer não sei se tenho casa mas é a casa que regresso” (2009, p.334). Em *Sôbolos rios que vão*, o romance termina com a imagem do personagem-narrador ao lado da mãe: “enquanto em vez de adormecer ao colo, encostado às rendas do peito, ele sentado ao chão à medida que a mãe ajeitava a máquina de costura e a enrolar-se-lhe nas pernas para a ouvir cantar” (2010, p.199). Cristina, em *Comissão das lágrimas*, ainda gostaria de estar perto da mãe no apartamento em Lisboa: “(...) apesar de tudo as molas continuam e eu viva ao seu lado, não morri por enquanto (...)” (2011, p.295). O final de *Não é meia noite quem quer* também é bastante emblemático, pois no momento do suicídio, a personagem imagina reencontrar a família: “o meu irmão mais velho falecido há tanto tempo a sorrir um sorrir um sorriso que lavava a cara dele e a minha (...), a minha mãe a separar-se de si e a estender-me na direcção do mar (...)” (2012, p.454).

Por último, considerando que a memória é um trabalho do sujeito, mas carrega consigo as memórias de diferentes grupos, em cada memória emerge de condições coletivas, sociais, históricas, etc. Gostaria de finalizar este trabalho com um pequeno trecho do último romance *Caminho como uma casa em chamas*:

Segundo Direito

Não gosto do apartamento porque não me encontro, pequeno, a brincar na marquise, alugámo-lo ao casar e o resultado estes filhos, a tua asma, sobretudo eu tão desajeitado, tão fraco, em solteiro a minha mãe protegia-me não do meu pai que nem me via, das minhas irmãs e do meu irmão, gabava-me às visitas

– Tira os óculos para a dona Adelaide reparar nesses olhos azuis
o mundo uma névoa difusa, a dona Adelaide surpreendida
– Quem havia de dizer que são lindos?
e logo a seguir com dó
– Que pena tantas dioptrias
não gosto do apartamento nem dos móveis, a água da jarra mais murcha
que as flores, gritos de sobancelhas rápidas na janela a que chamam
andorinhas, a minha mãe de súbito nova (2014, p.11)

Sem dúvida, o último romance de António Lobo Antunes, publicado em Outubro de 2014 em Portugal, poderia ser objeto de estudo neste trabalho, pois apresenta, assim como os anteriores, personagens que buscam na encruzilhada de tempos e memórias uma possibilidade de resolver seus conflitos mais internos. Em *Caminho como uma casa em chamas* há, como pano de fundo, quatro andares de um prédio onde convivem alguns personagens. No capítulo, “Segundo Direito”, Joaquim afirma não gostar do apartamento, pois não encontra nele vestígios da sua infância. Em outro trecho, percebe-se que ele, assim como tantas outras personagens, teve um pai ausente: “(...) não conversávamos ele e eu, a vinha e sem neblina os candeeiros de Manteigas ao longe, conversar de quê, tão parecidos, desajeitados, fracos, o que fez você de útil pai, o que se aproveita, o que fiz eu de útil pai (...)” (2014, p.13).

Não poderia essa voz estar em um dos romances estudados nesse trabalho? Certamente que sim, já que essa voz volta-se para o passado, mas não recupera um paraíso perdido, idealizado. Mais uma vez corroborando com a ideia de que lembrar-se do passado permite uma releitura crítica do presente.

Acabou a viagem, sem conclusões definitivas, mas cheia de possibilidades futuras, caminhos por percorrer. E sim, Senhor Lobo Antunes, essa trajetória deu nexos a minha própria vida³⁹.

³⁹ “Peço-lhes que dêem por ela, compreendam que vos pertence e, além de compreenderem que vos pertence, é o que pode, no melhor dos casos, dar nexos à vossa vida”. In: ANTUNES, António Lobo. “Receita para me lerem”, Revista Visão, 3 jan. 2002.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia do autor

ANTUNES, António Lobo. *Caminho como uma casa em chamas*. 1ª.ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

_____. *Quinto livro de Crónicas*. 1ª.ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2013.

_____. *Não é meia noite quem quer*. 3ª.ed. *ne varietur*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2012.

_____. *As naus*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. *Quarto livro de crónicas*. 1ª.ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

_____. *Comissão das lágrimas*. 1ª.ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2011 .

_____. *Sóbolos rios que vão*. 1ª.ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

_____. *O arquipélago da insónia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. *Memória de elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. *Explicação dos pássaros*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. *O meu nome é Legião*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar ?*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. *Que farei quando tudo arde ?*. 3ª.ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

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

_____. *A morte de Carlos Gardel*. 1ª.ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

_____. *O esplendor de Portugal*. 4ª.ed. *ne varietur*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.

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

_____. *Terceiro livro de crónicas*. 1ª.ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

_____. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____. *Tratado das paixões da alma*. 1ª.ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

- _____. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- _____. *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- _____. “Subsídios para a biografia de António Lobo Antunes”. In: *Segundo Livro de Crónicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002, p.49.
- _____. *Exortação aos crocodilos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. *Não entres tão depressa nessa noite escura*. 2ª.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- _____. *Livro de crónicas*. 2ª.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.
- _____. *O manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A ordem natural das coisas*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- _____. *Fado alexandrino*. 5ª.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- _____. *Auto dos danados*. 9ª.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

Bibliografia sobre António Lobo Antunes

- ARNAUT, Ana Paula. *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (In)variantes do feminino*. Lisboa: Texto Editores, 2012.
- ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes (Coleção Cânone)*. Lisboa: Edições 70/ Centro de Literatura Portuguesa, 2009.
- ARNAUT, Ana Paula. “A escrita insatisfeita e inquieta(n)te de António Lobo Antunes”. In: Felipe Cammaert (org.). *António Lobo Antunes. A Arte do Romance*. Lisboa: Texto, 2011. pp. 71-88.
- ARNAUT, Ana Paula. “Sôbolos rios que vão de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências”. In: SILVA, João Amadeu Carvalho da; MARTINS, José Candido de Oliveira; GONÇALVES, Miguel (Orgs.). *Pensar a literatura no século XXI*. Braga: Aletheia, 2011. pp.385-94.
- BARRADAS, Filomena. Da literatura alimentar ao romance de espelhos - uma leitura do Livro de crónicas de António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos; ZURBACH, Christine (orgs). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes - Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2004. pp. 133-39.
- BLANCO, Maria Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. 2ª.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

CABRAL, Eunice. “Tempo e espaço na obra literária de António Lobo Antunes”. In: *Études romanes de Brno*. 2009, vol. 30, iss. 1, pp. 275-82.

CAMMAERT, Felipe (org.). *António Lobo Antunes: A arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011.

CAMMAERT, Felipe. “O leitor da memória: O papel do leitor em *O manual dos inquisidores*”. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Orgs.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes. Actas do colóquio internacional da universidade de Évora*. Lisboa, 2003. pp.297-311.

CAMMAERT, Felipe. *L'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*. Paris: L'Harmattan, 2009.

CAZALAS, Inès. “O romanesco na obra de António Lobo Antunes: herança, desconstrução, reinvenção”. In: CAMMAERT, Felipe (org.). *António Lobo Antunes: A arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011. pp.49-70.

CHAGAS, Maria Manuela Duarte. “Da multiplicidade de vozes narrativas à incomunicabilidade”. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Orgs.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes. Actas do colóquio internacional da universidade de Évora*. Lisboa, 2003. pp.171-85.

COELHO, Tereza. *António Lobo Antunes - Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.

CORDEIRO, Cristina Robalo. “Procura-se um leitor”. In : CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Orgs.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes. Actas do colóquio internacional da universidade de Évora*. Lisboa, 2003. pp.123-31.

COTRIM, João Paulo. “Ainda não é isto que eu quero”. In: Ana Paula Arnaut (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007). Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008. pp. 473-84.

DUARTE, Isabel Margarida [1980]. “Memória de Elefante e Os Cus de Judas – o sucesso de Lobo Antunes”. In: ARNAUT, Ana Paula (ed.). *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa. 1980-2010. Cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011. pp.5-7.

D'ANGELO, Biagio. *Tanatografias: ensaios para uma poética da obra de António Lobo Antunes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

FARIA, Duarte [1981]. “A viagem aos lugares obscuros (Conhecimento do inferno)”. In: ARNAUT, Ana Paula (ed.). *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa. 1980-2010. Cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011. pp. 11-13.

FRANCISCO, Denis Leonardo. *Textualidades em negativo: a ficção de António Lobo Antunes*. 2011. 205 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2011.

GIL, José. “Fechamento e linhas de fuga em Lobo Antunes”. In: CAMMAERT, Felipe (org.). *António Lobo Antunes: A arte do romance*. Lisboa: Texto Editores, 2011. pp.157-170.

JUDICE, Nuno. “Os mapas do humano em António Lobo Antunes”. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos; ZURBACH, Christine (orgs). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes - Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2004. pp. 313-19.

LUÍS, Sara Belo [2006]. “O mundo de António Lobo Antunes em 12 partes”. In: Ana Paula Arnaut (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007). Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008. pp. 527-34.

MATEUS, Pedro Manuel. “A infância na cronística de António Lobo Antunes”. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos; ZURBACH, Christine (orgs). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes - Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2004. pp.153-69.

MORÃO, Paula. “Eu, às vezes – As labirínticas complexidades da alma”. In: *António Lobo Antunes: A arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011. pp. 25-48.

PETROV, Petar. “A escrita polifónica em Auto dos danados e em Exortação aos crocodilos de António Lobo Antunes”. In : CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Orgs.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes. Actas do colóquio internacional da universidade de Évora*. Lisboa, 2003. pp. 229-40.

PIRES, CARDOSO [1986]. “Grande Prémio d[e] Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1985) [Auto dos Danados]”. *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa. 1980-2010. Cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011. pp. 45-55.

PIRES, Catarina e STILWELL, Isabel. “Exortação ao Lobo [2002]”. In: Ana Paula Arnaut (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008. pp. 341-62.

REBELLO, Luiz Francisco [1984]. “Fado Alexandrino – Uma história, várias histórias”. In: ARNAUT, Ana Paula (ed.). *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa. 1980-2010. Cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011. pp.35-37.

REIS, Carlos. “António Lobo Antunes: uma casa onde se vê o rio”. In : CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Orgs.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes. Actas do colóquio internacional da universidade de Évora*. Lisboa, 2003. pp.19-33.

_____ [1999]. “A arte da crônica [Livro de Crônicas]”. In: ARNAUT, Ana Paula (ed.). *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa. 1980-2010. Cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011. pp.203-07.

ROCHA, Marcelo Nunes. *Tempo em regresso: a memória e a infância na ficção de Lobo Antunes*. 2012. 138 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SEIXO, Maria Alzira et al. *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. v.1, 2. Lisboa: Imprensa nacional/Casa da moeda.

_____. *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

_____ [2007]. “Maria Alzira Seixo: o romance e a obra. [Entrevista sobre O meu nome é Legião]”. In: ARNAUT, Ana Paula (ed.). *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa. 1980-2010. Cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011. pp.387-390.

SILVA, Rodrigues da [1994]. “A confissão exuberante”. In: Ana Paula Arnaut (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007). Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008. pp. 209-26.

SILVA, Rodrigues da. Mais perto de Deus. Entrevista a António Lobo Antunes. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 6 out. 1999. pp.5-8.

WARROT, Catarina Vaz. “António Lobo Antunes: da escrita romanesca à enunciação musical – O texto como tecido sonoro e gráfico”. In: Felipe Cammaert (org.). *António Lobo Antunes. A Arte do Romance*. Lisboa: Texto, 2011. pp.115-35.

_____. A criação do romance em António Lobo Antunes. Chaves de escrita e chaves de leitura. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Paris 8, Paris 2009

VIEGAS, Francisco José [1988]. “O regresso das caravelas e da tristeza [As Naus]”. In: ARNAUT, Ana Paula (ed.). *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa. 1980-2010. Cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011. pp. 75-79.

_____. [1997]. “Nunca li um livro meu”. In: Ana Paula Arnaut (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007). Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008. pp. 281-304.

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. “O que significa elaborar o passado”. In: _____. *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. pp. 29-49.

AGAMBEM, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2005.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Petrópolis, Editora Vozes, 1987.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: Formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal, Lídia do Valle Santos Lea. São Paulo: Nova Cultura, 1988.

_____. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BARTHES, Roland. *Diário de luto: 26 de outubro 1977 – 15 de setembro de 1979*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira, prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Brasiliense, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica*. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et al. 5ª.ed. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. “A imagem de Proust”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2ª.ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. pp. 36-49. (Obras escolhidas; v. 1).

_____. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2ª.ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. pp.197-221. (Obras escolhidas; v. 1).

_____. “Sobre o conceito da História”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2ª.ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. pp. 222-32. (Obras escolhidas; v. 1).

_____. *Rua de Mão Única*. 2ª.ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, s.d., pp. 04-105. (Obras escolhidas; v.2).

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade - lembranças de velhos*. 3ª.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória* – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1990.

BORGES, Jorge Luis, Ficções. Trad. Carlos Nejar. 5ª.ed. São Paulo: Globo, 1989.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. - São Paulo: Contexto, 2011.

CAVALCANTI, L. M. D. “Dois poetas modernistas e o motivo da infância: Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade”. *Travessias* (UNIOESTE. Online), v. 04, 2009. pp. 01-19.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. De Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Vol. 1, Rio de Janeiro: Ed. 34,1995.

DERRIDA, Jacques. “Força e significação”. In: _____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. pp.11-52.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Vol.18. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969. pp.13-85.

_____. “Lembranças encobridoras”. In: *Primeiras publicações psicanalíticas*. Obras completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. “Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II)”. In: *O caso de Schreber, artigos sobre a técnica e outros trabalhos* (1911-1913). Obras completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Vol.12. Rio de Janeiro: Imago, 1969. pp.193-203.

_____. “Lembranças encobridoras”. In: *Primeiras publicações psicanalíticas*. Obras completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1969. pp. 329-54.

_____. *Luto e melancolia*. In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago; 1976. vol. 14, pp.271-91.

_____. (1939 [1934-38]). *Moisés e o monoteísmo: três ensaios*. ESB, vol. XXIII, Rio de Janeiro: Imago, 1975.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva FAPESP, 1994.

_____. “Memória, história, testemunho”, em BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (res)sentimento – indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, pp. 85-94.

_____. “Dizer o tempo”. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. “Infância e pensamento”. In: GHIRALDELLI, Paulo Jr. (org.). *Infância, Escola e Modernidade*. São Paulo: Cortez; Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1997, pp.83-100.

_____. Prefácio: “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 3.ed., Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp.7-19- (Obras escolhidas; v. 1).

GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Vega, 1980.

HALL, Stuart. “Pensando a diáspora reflexões sobre a terra no exterior”. In:_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ufmg, 2003. pp.25-51.

_____. “Quem precisa de identidade?”. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. pp.103-33.

_____. “Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite”. In:_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ufmg, 2003. pp.100-28.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

IZQUIERDO, Iván. *A arte de esquecer*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

_____. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin – O Marxismo da Melancolia*. 3ªed. Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. 2ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRISTEVA, Júlia. *La révolution du langage poétique*. Editions du Seuil, 1974.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico - De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. 3ª.ed.Coimbra: Edições 70, 2008.
- LORENÇO, Eduardo. “Tempo português”. In:_____. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp.9-15.
- LUKÁCS, Georg. “O romantismo da desilusão”. In: LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: presença, s/d.
- LYOTARD, Jean-François. *Heidegger e “os judeus”*. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- MENDES, José Manuel Oliveira. “O desafio das identidades”. In: SANTOS, Boaventura de Souza Santos (ORG.). *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2002. pp. 503-40.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Volume I – Das Origens ao Romantismo. 6ª.ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 17ª.ed. São Paulo: Cultrix, 1981.
- MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, pp.7-12
- NICKEL, Vivian. *Trauma, memória e história em A Mercy, de Toni Morrison*. 2012. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- NIETZSCHE, F. W. *A genealogia da moral*. 3ª.ed. São Paulo: Moraes, 1991.
- POLLACK, M. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricos*, 5 (10). Rio de Janeiro: 1992.
- PEREIRA, Edgard. “Uma casa para ler e deitar”. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes (org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. pp.493-99.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes César. v.1 Campinas: Papyrus, 1994.
- _____. *Tempo e narrativa*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. v. 2,3. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

_____. *O si-mesmo como um outro*. São Paulo: Papyrus, 1991.

RUIZ, Castor B. “Emmanuel Levinas, alteridade & alteridades: Questões da modernidade e a modernidade em questão”. In: SOUZA, Ricardo Timm de; FARIAS, André Brayner de; FABRI, Marcelo (Orgs.) *Alteridade e ética: Obra comemorativa dos 100 anos de nascimento de Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. pp.117-48.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Benjamin pensa a Educação*. Revista Educação. São Paulo: Editora Segmento, 2008.

_____. Introdução. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. (Org.). *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, pp.73-98.

_____. A literatura do trauma. *CULT – Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, n.23, p.40-47, jun. 1999.

_____. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras*, Santa Maria, n. 16, p. 09-37, jan./jun., 1998.

SVEVO, Italo. *A consciência de Zeno*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu. “A produção social da identidade e da diferença”. In: _____. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. pp. 73-102.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. “Casas de Escrita”. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes (org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. pp.13-21.

SOUZA, Ricardo Timm de. “Escrever o livro do mundo: Memória como substância ética da literatura, ou: a obra literária como memória do presente”. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). *Escritas do eu: introspecção, memória e ficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

_____. *Sentido e alteridade: dez ensaios sobre o pensamento de Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

WOODWARD, Kathryn. "A identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual". In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. pp.7-72.

ANEXO

Além de ser um romancista, António Lobo Antunes é também um excelente cronista. As crônicas de Lobo Antunes apareceram na década de 90 no jornal *Público* e agora podem ser lidas na revista *Visão*. Em entrevista à María Luisa Blanco, Lobo Antunes afirma que a sua escrita cronística leva em consideração o fato de que “as pessoas querem uma coisa ligeira que não as faça pensar muito, que as divirta um pouco” (2002, p.113) e, devido a esse “espírito das crônicas”, elas não teriam nenhuma importância. Sendo assim, segundo o autor, as suas crônicas “são coisinhas sem nenhuma pretensão” (apud BLANCO, 2002, p.113). Entretanto, não devemos confiar tão fielmente nas palavras de Lobo Antunes, já que em muitas crônicas é possível encontrar passagens de romances e até esboços de futuras narrativas. Pedro Manuel Mateus, em “A infância na cronística de António Lobo Antunes”, afirma que

na cronística de António Lobo Antunes, podem claramente ser detectados alguns dos grandes epicentros fundadores (no qual se inclui o tema da infância) da escrita deste autor, tratados, depois, de forma evidentemente mais exaustiva, em cada um dos romances publicados. É de reparar que muitos dos personagens, das obsessões pessoais e dos acontecimentos relatados nas crônicas são presença constante nos vários romances (...) (2004, p.153).

Também Carlos Reis considera que nas crônicas “escutamos ecos muito nítidos da ficção já publicada e (provavelmente) premonições da ficção a vir” (2011, p.204). Pedro Manuel Mateus mostra que nas crônicas, diferentemente dos romances, a infância surge “como um tempo em que a existência ainda fazia sentido” (2004, p.157). Na maioria das crônicas aparecem as

evocações de um passado dolorosamente perdido, imagens míticas de um tempo de ordem, de inocência e de paz, das «meninas de saias curtas e botas brancas», das «primas de bikini» (...) por oposição a um presente asfíxiante, descolorido, monótono e entediante (2004, p.157).

No *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, os autores realizam um estudo especialmente daquelas crônicas de “ressonância autobiográfica” (2008, p.43) mostrando que nesse espaço a infância é uma espécie de “paraíso perdido ou tempo sacralizado” (2008, p.63). Os autores analisam três tipos de crônicas: a de ressonância autobiográfica, outro grupo constituído por textos ficcionais que muitas vezes servem como esboço dos futuros romances e aquelas crônicas que refletem sobre a atividade literária. A crônica surge como espaço para o autor trabalhar as

suas obsessões temáticas, caracterizando-se como “um registo de intensa subjectividade, através de uma forte matriz pessoal não raramente de origem autobiográfica, na forma como apreende o real e no modo como se relaciona com os outros (...)” (2008, p.50). Pode-se dizer que as crônicas de Lobo Antunes não seguem

as estratégias comunicativas que costuma tipificar o registo da crónica (discurso acessível e com contornos pedagógicos, tom interpelativo, etc.) Em Lobo Antunes, a crónica, acima de tudo, é a ocasião para instaurar, e em nítida consonância com os romances, um discurso propenso a tematizar as singularidades de um universo psicológico – universo arquitectado em torno de uma confluência de impressões, memórias, recalcamientos, indagações, angustias, etc. – daí a semelhança que salta à vista entre a crónica e o registo romanesco (2008, p.61).

Os autores mostram que

é a perda (e a subsequente procura desesperada de uma âncora) que ocupa o lugar central do discurso que diz o desejo de afecto, num universo que, tal como nos seus romances, é marcado pelo desencontro, assim como pela incapacidade de comunicação de figuras e personagens (2008, p.43).

Para os autores, há nas crônicas “uma espécie de glorificação da infância, de modo subentendido mas eficaz, não porque esta etapa da vida seja encarada como o tempo da inocência e da felicidade, mas sobretudo porque é o estado com o qual o narrador se identifica enquanto adulto (...)” (2008, p.44). Acreditamos que trazer os momentos vividos na infância é buscar-se nessa âncora. Sem dúvida, Benfica é “o lugar mítico” (2008, p.45) e a infância é uma espécie de “idade de ouro” (2008, p.45) – lugar consagrado em contraste a um presente vazio do qual

está ausente a exaltação de menino e a sensibilidade da adolescência, pois é um tempo povoado dos guarda-sóis do bom senso, de cadeiras vazias e de jarras de flores e de plásticos, enquanto o mundo infantil pode ser uma das vias de acesso à criação, na qual, afirma, *eu assobio no escuro à procura de um quarto iluminado* (2008, p.47; grifo do autor).

Ao longo da análise dos três livros de crônicas publicados até o momento da organização do dicionário, os autores fazem referência aos vários personagens advindos do universo familiar: a mãe, o pai, os irmãos, as tias-avós (Mimi e Biluca), o tio Eloy, a avó materna, o avô materno que sofria de surdez, o avô paterno com quem o narrador faz uma viagem. Referem-se também aos lugares míticos que povoaram a infância do autor: Benfica, Nelas e Praia das Maças. Entre eles, a casa dos avôs em Nelas, ocupa um lugar de extrema importância. Segundo os autores, Nelas é “um local intensamente ancorado na identidade e no imaginário de António

Lobo Antunes e que lhe traz à memória um caudal de imagens que julgava soterradas e que configuram um acervo de recordações que se confrontam com o presente (...) (2008, p.54)”. E Benfica, espaço recorrentemente referido nas crônicas e nos romances da “trilogia de Benfica”, é

o tempo da idade mítica da meninice, envolvido numa concepção pessoal que tem um pouco a ver com a «áurea mediocritas», uma vez que a família, de estatuto social acima da média, com criados e prestígio profissional paterno, se rege por princípios de moderação e parcimônia...e esse tempo perdido faz dessa zona das origens um motivo desencadeador da memória afectiva (...) (2003, p. 231).

Como exemplo, no primeiro *Livro de Crônicas*, há muitas crônicas que apresentam um tom mais intimista, escritas em primeira pessoa e com recorrentes evocações à infância em Benfica. Nas crônicas, a infância ainda permanece para o narrador como a lembrança de um tempo mítico. Nesse livro, diversas crônicas tratam de pequenos acontecimentos familiares restituindo esses momentos de um tom nostálgico em que os tempos se sobrepõem. Em “Elogio do subúrbio”, Lobo Antunes relembra a sua infância no subúrbio de Lisboa, em Benfica, entre “quintinhas, travessas, casas baixas, a ouvir as mães chamarem ao crepúsculo” (1999, p.13). Nesse tempo, em que Benfica representava o mundo, “e eu escrevia versos nos intervalos do hóquei, fumava às escondidas, uma das minhas extremidades tocava Jesus Correia e a outra Camões, era indecentemente feliz” (1999, p.14). Essa passagem evoca com saudade os momentos do passado, vivências que estabelecem uma ligação muito estreita com a infância de Lobo Antunes. O mesmo acontece na crônica “A velhice”, em que passado-presente-futuro se entrelaçam e o narrador busca apoio no passado para enfrentar a velhice que se aproxima. Mesmo sentindo o peso da idade, confessa que ainda gostaria

de ter um canivete de madrepérola com sete lâminas, saca-rolhas, tesoura, abre-latas e chave de parafusos. Ainda queria que meu pai me comprasse na feira de Nelas um espelhinho redondo com a fotografia de Yvonne de Carlo em fato de banho do outro lado. Ainda tenho vontade de escrever o meu nome depois de embaciar o vidro com o hálito. (...) Ainda me apetecia que meu avô me viesse fazer uma festa à cama (1999, p.40).

No *Segundo livro de crônicas*, publicado em 2002, merece atenção especial a crônica “Não foi com certeza assim mas faz de conta” por suas características autobiográficas. Nela, o narrador/autor, recupera a imagem do avô surdo que quase sempre estava sério, silencioso e ausente:

De pessoa tinha pouco: não me lembro de o ver rir, de o ver comer: ou permanecia calado na varanda para a serra ou então lia o jornal, que chegava no comboio ao meio-dia e era necessário ir buscar à estação. De casaco de linho branco, encostado a um pilar, voltava as páginas num ruído de pombos sem que a sua expressão mudasse uma só vez. Se calhar nem lia: demorava-se nas notícias o tempo necessário para pensarmos que lia (...) (2012, p.15).

Mas, hoje com a maturidade que os anos lhe trouxeram, consegue perceber que afinal o avô era uma pessoa triste: “(...) parece-me hoje, tantos anos depois, um pouco triste (...)” (2002, p.16). As idas à Beira Alta acabaram quando o avô morre e Lobo Antunes tinha apenas quinze anos. Hoje é o narrador quem está surdo e, sem saber como lidar com os fatos do presente, sente que precisa voltar à Beira Alta: “Tenho de voltar o mais depressa possível à Beira Alta e encontrar os anjos. Com um casaco de linho branco e uma boquilha tomar-me-ão pelo meu avô e perguntarão, em latim, se estou bem (...)” (2002, p.18). A figura do avô materno surge mais uma vez na crônica “Ó rosa arredonda a saia”: “Todo o silêncio, julgo eu, é uma segunda solidão a aumentar a primeira, e o pai da minha mãe parecia a pessoa mais isolada do mundo. De quando em quando sorria (...)” (2002, p.142).

Na crônica “Eu, há séculos”, o narrador/autor recupera os momentos felizes da infância. A saudade de um tempo em que “(...) tudo estava certo, as coisas em harmonia umas com as outras (...)” (2002, p.47). O adulto torna-se menino novamente quando fica quieto, deixando ouvir a terra, e “(...) lá estão os grilos costurando o silêncio, cerzindo as nuvens contra o telhado da casa, por um momento sem tempo sou feliz. Aceno-me do espelho

- Adeus meu homem” (2002, p.49).

A crônica “Olá” inicia com o narrador/autor fazendo um exame de consciência ao olhar-se no espelho enquanto faz a barba. O presente é atravessado pelo passado:

Agora estou em Nelas, quer dizer voltei a Nelas. O meu passado irrompe de subido pelo meu presente, não um passado morto, um passado vivo: está ali a casa que olhamos do lado de fora, metade da vila mudou e metade não mudou, reconheço tudo e não reconheço nada. Quem sou eu? Este fortuito arranjo de elementos que se chama António Lobo Antunes? Esta soma de partículas, de acasos? O castanheiro seco diante as garagem.

(...)

Espio-a como um gatuno apaixonado, julgo ver-me a surgir do poço, de calções, mas não sou eu, era a sombra de um ramo. Querida casa.

Mãezinha casa. Não vinha à Beira Alta há tantos anos e no entanto sabia de cor este cheiro, esta luz. Se por um minuto que fosse me pudessem devolver o que perdi (...) (2002, p.84)

Nos romances de António Lobo Antunes, as personagens quando se encontram perto da morte procuram na infância, ainda que problemática, uma espécie de paz – como acontece mais especificamente nos romances *Sóbolos rios que vão* e *Não é meia noite quem quer*. Já nos outros três romances do “ciclo do silêncio”, *O arquipélago da insônia*, *Que cavalos que são aqueles que fazem sombra no mar?*, *Comissão das lágrimas*, há a morte de algum familiar. A crônica “Uma festa no teu cabelo” trata desse embate com a morte:

Com os anos a morte vai-se tornando familiar. Quero dizer não a ideia da morte, não o medo da morte: a realidade dela. As pessoas de quem gostamos e partiram amputam-nos cruelmente de partes vivas nossas, e a sua falta obriga-nos a coxear por dentro. Parece que sobrevivemos não aos outros mas a nós mesmos, e observamos o nosso passado como uma coisa alheia: os episódios dissolvem-se a pouco e pouco, as memórias esbatem-se, o que fomos não nos diz respeito, o que somos estreita-se (2002, p.225).

Na busca por algum conforto para os seus medos e seus traumas, a personagem agarra-se às lembranças do passado:

No elevador o seu nome repete-se sozinho dentro de mim. Tento recordar-me: a casa dos meus avós, a Praia das Maças, episódios antigos, as horas gordas do relógio de parede ecoando na sala. Continuam a vibrar, imensas. Depois calam-se, e apenas um som distante de piano. O metrônomo não passa de um coração aflito que se calará em breve e então a sala enorme, vazia. Talvez os passos do meu avô a assobiar baixinho nas escadas. Fazia-me panelas de papel, desenhava-me cavalos. Desde novembro de 1960 que não desenha nada (...) (2012, p.226).

António Lobo Antunes em alguns momentos manifestou o amor especial que nutre pelo seu avô paterno com quem fez uma viagem de carro à Itália. Na crônica “Um silêncio refulgente”, o narrador/autor recobra essa viagem como a coisa mais importante que lhe aconteceu na vida (2002, p.257):

Foi a única altura em que vi os olhos cheios de lágrimas. Assim, os dois sozinhos. Deu-me um abraço, beijou-me, e nunca ninguém me abraçou e beijou como ele. Para quem olhasse de fora podia ser um bocadinho esquisito: um homem a abraçar uma criança e um volante de plástico. Para mim foi o momento de mais intenso amor da minha vida (2002, p.259)

No *Terceiro livro de crônicas*, publicado em 2006, na crônica “O silêncio da casa”, o narrador/autor visita a casa da infância e recorda os momentos de felicidade: “(...) A lembrança que guardo desta casa é uma lembrança feliz. E continuo a sentir-me bem lá dentro, a sentir que é ali que pertenço (...)” (2006, p.32). Mesmo com o passar do tempo, é possível voltar a casa e sentir-se aquele menino do passado:

Logo, e de uma vez por todas, o silêncio é igual. A casa é igual. Os retratos são iguais. A vida é igual. Logo, e de uma vez por todas, a casa pertence-me e eu pertencço-lhe a ela. Reconheço os cheiros, os efeitos do sol, cada tábuia do soalho, os degraus das escadas. E ao dizer que reconheço os cheiros sei o que afirmo: o da cera, o do líquido de arear maçanetas (...) (2006, p.33).

Na crônica “!”, o narrador/autor evoca mais uma vez a Praia da Maças e a casa dos pais. Todos os anos promete a si mesmo que não voltará nunca mais, mas nunca consegue cumprir o prometido e acaba por voltar. Ao mesmo tempo em que não entende o porquê de voltar já que nunca se sentiu feliz nessa casa: “Nunca me senti especialmente feliz aqui, as pessoas das famílias com quem a minha família se dava não me interessam, estou a escrever um livro e passo os dias no quarto, à noite a neblina desbota para dentro de mim e entristece-me: o que me fará voltar?” (2006, p.107). O mesmo acontece na crônica “O começo do mundo” em que mais vez fala da necessidade que tem de sempre voltar para a casa onde cresceu: “Por mais voltas que dê acabo sempre por ir para à casa onde cresci, àquele jardim, àqueles cheiros. Aos bancos dos lados das janelas do muro que deitava para a rua. Ao poço, à figueira. Ao limoeiro já agora, lembram-se dos limoeiros, manos?” (2011, p.255). O que comprova que a casa da infância tem um significado muito especial pois esse espaço guarda as nossas lembranças mais queridas: “Durante muito tempo julguei que o mundo começava no sítio onde morei desde que nasci. Naquela casa, naquele jardim, naqueles cheiros” (2011, p.253).

Em pelo menos duas crônicas, o autor/narrador trata da relação com o pai, ou melhor, do silêncio que existia entre ambos. Na crônica “Você”, percebemos que pai e filho sempre foram distantes: “(...) Existem séculos e séculos de silêncio entre nós e, debaixo dos séculos de silêncio, ocultas lá no fundo, se calhar esquecidas, se calhar presentes, se calhar apagadas, se calhar vivas a doerem-me, coisas que prefiro não transformar em palavras (...)” (2006, p.125). Essa distância é também retratada em “Crônica de Natal”: “(...) Com o meu pai nunca falei de mim: apetecia-

me tanto, às vezes. Se ao menos fosse capaz de falar do mais secreto de mim mesmo. Faço-o nos romances: deve ser por isso que não os releio, por estar ali despido (...) (2006, p.163)”.

A crônica “Assim como assim”, publicada em 2011 no *Quarto livro de crônicas*, tem como pano de fundo a morte. O narrador/autor está sozinho mas rodeado de vozes: “Tanto ruído no interior deste silêncio: são as vozes dos outros a falarem em mim, pessoas de quem gostei, pessoas que perdi, gente que tenho ainda” (2011, p.189). Sente que não herdou muito dos pais e que nos momentos mais difíceis da sua vida esteve sozinho: “E estive sozinho nos momentos mais difíceis da vida, que sofri na carne como um cão: aquilo que, destilado, aparece nos livros, que são o itinerário da aprendizagem da dor, a certeza da vida redimir a morte, da necessidade da alegria, da serenidade conquistada a pulso” (2011, p.189).

Na crônica “O António a dar corda à esperança”, Lobo Antunes alude à morte do pai e a mudança que ocorre dentro de nós após a morte de um familiar. A morte é capaz de mudar a imagem que tínhamos das pessoas ao ponto de ficarmos em paz com elas e conosco:

Vão fazer três anos que o meu pai morreu e ainda não cessou de mudar dentro de mim. Pensava que os mortos ficam fixos em nós consoante ficam fixos no caixão e mentira: alteram-se conforme se altera a imagem que temos, desde a aparência ao temperamento, entendemo-los melhor, ficamos em paz com eles, sem ressentimentos nem zangas, criaturas ao mesmo tempo verdadeiras e mitificadas cuja lembrança adquire uma perspectiva doce, envolta numa espécie de halo de ternura, isto depois de tantos julgamentos terríveis da nossa parte, tanta amargura, tanta impiedade. A minha relação com o meu pai não foi fácil, o seu egoísmo e a sua fragilidade oculta indignavam-me. E no entanto numa noite destas sonhei com ele: não tinha mais de trinta anos (2011, p.285).

Na crônica “O amigo do meu pai”, publicada no *Quinto livro de crônicas*, publicado em 2013, Lobo Antunes traz à tona a imagem do pai e, com o passar dos anos, é capaz de identificar as semelhanças entre o pai e os filhos:

Que o meu pai tivesse amigos sempre me pareceu estranho: quando não estava no hospital estava fechado em casa, a ler a a ouvir música. Não visitava ninguém, quase ninguém o visitava (...). Julgo que, no fundo da sua alma, se considerava um artista. Talvez o fosse, sei lá. E agora, que se completa um ano que partiu, noto que nós, seus filhos, nos parecemos cada vez mais com ele (2013, p.31).

Na crônica “Cartilha Maternal”, em que o autor/narrador alude ao seu nascimento, Lobo Antunes igualmente trata da difícil relação entre pais e filhos:

E a relação de um homem com os pais foi sempre um assunto penoso, cheio de julgamentos implacáveis, muitas vezes injustos, muitas vezes cruéis, olhando-se mutuamente num rancor de acusados. Quando um amigo de Freud lhe perguntou como educar o filho, Freud respondeu:

- Faças o que fizeres será mal feito

e eis uma verdade do tamanho do mundo, pela qual os pais e os filhos pagam um preço demasiado grande. Um preço insuportável. Não merece a pena andar com paninhos quentes dado que não se pode escapar disto (...) (2013, p.141).

No final dessa crônica, Lobo Antunes afirma que tudo que tem escrito tem relação com a sua família: “Os livros que escrevi, o livro que escrevo agora, os livros que, se tiver tempo, escreverei, falam o suficiente de vocês e de mim. A nossa sede de amor é inextinguível” (2013, p.144).

Como pode-se perceber a infância nas crônicas de António Lobo Antunes é um lugar de segurança e proteção. O que comprova Paula Morão, em “Eu, às vezes – as labirínticas complexidades da alma”, ao analisar algumas crônicas do autor. A autora parte da crônica “O que vêem os olhos quando já não podem ver” que foi escrita quando ele estava no hospital a enfrentar o cancro: “Isto que escrevo é o quê? O teu pobre corpo no hospital, há dois anos, um corpo que não é teu, és tu, um trapo que tenta resistir, desiste, continua e tu, sem orgulho nele, ao vê-lo desobedecer-te, diluir-se? (...)” (apud MORÃO 2011, p.27). Nesse espaço de dor e sofrimento, o narrador “se desdobra em *superego* falando de si mesmo como a um tu (...)” (2011, p.27) e encontrando na infância (o Mondego, a casa de Nelas, os avôs, etc.) um pouco de conforto. Em “Crónica ao espelho”, Lobo Antunes recupera a infância como forma de se “livrar” da morte: “Estou a meter estas palavras no papel, sem crítica, não pretendo ter graça, não pretendo ser profundo, não pretendo impressionar ninguém: recuperei a infância, sou um miúdo espantado. E, tal como quando era miúdo, não morrerei nunca (...)” (apud MORÃO, 2011, p.31). Percebe-se que Lobo Antunes recupera, nos textos mais autobiográficos, “uma infância risonha mas predestinada à solidão” (2011, p.33). Morão ressalta que nas crônicas o autor convoca “um cortejo de figuras protectoras, formas imateriais que a escrita desesperadamente quer salvar do olvido, do mesmo modo salvando aquele que escreve, como quem se rodeia desse mar protector do caminho inexorável para o Vale de Josafat (...)” (2011, p.36).

Em “Crónica antiga que achei numa gaveta”, o narrador encontra-se na antiga casa dos pais, uma casa que “vai-se esvaziando a pouco e pouco e começam a

faltar pessoas e coisas nos compartimentos que aumentam (...)” (apud MORÃO, 2011, p.37). Nesse espaço, tem vontade de colocar na boca um dos cachimbos do pai: “(...) Os homens de cachimbo ficam com ar competente e gostava de me ver competente, responsável e sério” (apud MORÃO, 2011, p.37), porém uma voz interior repreende-o: “há-de-existir sempre não sei quê de garoto irremediável no meu aspecto (...)” (apud MORÃO, 2011, p.37). Morão traz Piaget para falar das nossas lembranças dos lugares da infância:

os lugares em que vivemos em pequenos pareciam-nos enormes, os adultos (em especial o pai) pareciam-nos muito altos, e em crescidos sabemos que as reais dimensões das salas e dos corredores, como a altura das figuras protectoras, são médias e não enormes, como as vimos e lembramos (2011, p.37).

Para a autora, “a percepção do espaço lembrado e real traz consigo, precisamente, a fantasmática que o transforma em cenário mental, acarretando consigo o motivo do espelho infantil (...)” (2001, p.37-38). Como ocorre na crônica “O começo do mundo”: “Durante muito tempo julguei que o mundo começava no sítio onde morei desde que nasci. Naquela casa, naquele jardim, naqueles cheiros (...)” (ANTUNES apud MORÃO, 2011, p.40).

Interessei-me, nesse breve estudo sobre a crônica de Lobo Antunes, em delinear aquelas que recebem um tratamento do tempo e da memória, especialmente, quando o autor utiliza uma matriz autobiográfica (a infância em Benfica, o pai, a mãe, o avô, etc), muito próximo dos romances.