

DIANA NAVAS

**NARCISISMO DISCURSIVO E METAFICÇÃO EM LOBO ANTUNES:
UMA LEITURA DE *NÃO ENTRES TÃO DEPRESSA NESSA NOITE ESCURA***

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

SÃO PAULO

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

DIANA NAVAS

**NARCISISMO DISCURSIVO E METAFICÇÃO EM LOBO ANTUNES:
UMA LEITURA DE *NÃO ENTRES TÃO DEPRESSA NESSA NOITE ESCURA***

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

**SÃO PAULO
2007**

DIANA NAVAS

**Dissertação apresentada como exigência parcial
para obtenção do grau de Mestre em Literatura e
Crítica Literária à Comissão Julgadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.**

São Paulo

2007

BANCA EXAMINADORA

.....

.....

.....

AGRADECIMENTOS

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

Começo esses agradecimentos por quem me deu suporte material e emocional: a Gilberto, meu pai, que, a seu modo, sempre me ajudou na luta pela conquista dos meus objetivos.

Por ouvir, falar, estimular, suportar e, acima de tudo, acreditar à minha mãe, Cida, que, mais uma vez, confirma a certeza, que sempre acalentei, de que mãe é realmente um anjo a nos guiar.

Ao meu irmão, Douglas, amigo sempre presente, sempre disposto a estender a mão, sobretudo nos momentos em que seu apoio se fez necessário.

Ao João, pessoa muito especial, sempre a meu lado, dedicando-me amor e atenção imensuráveis, e que se dispôs a ouvir inúmeros “não” neste último ano.

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

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Segolin, pela excelência de suas idéias, pelo respeito ao meu conhecimento, pela construção de um saber fundador e, acima de tudo, pelo carinho e dedicação a mim dispensados, comprovando que um amigo é mais importante que qualquer relação acadêmica ou profissional.

Aos professores, Prof. Dr. Manoel Francisco Guaranha e Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira, pelas sugestões atentas e atenciosas que ajudaram a guiar este projeto.

A Ana Albertina, secretária do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, por solucionar problemas sempre com eficiência e carinho.

Finalizando, agradeço à CAPES, pela bolsa que me deu condições para o desenvolvimento mais adequado de meu projeto de trabalho, permitindo-me, assim, a presença das experiências transformadoras e fecundas, quer para minha vida, quer para minha realização profissional.

Ao professor-amigo Fernando Segolin

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

RESUMO

Esta dissertação tem como proposta inicial verificar como se processa a confluência dos gêneros lírico e épico no romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes, bem como evidenciar o que, de fato, configura a sua poeticidade.

Iniciando com a exposição da trajetória que vem sendo percorrida pelo romance português contemporâneo e, posteriormente, dedicando-se a refletir sinteticamente sobre as obras de ficção até então escritas pelo autor, assim como sobre os traços autobiográficos e também estruturais presentes em suas obras, o presente estudo culmina com a análise do romance supracitado.

Tendo por eixo central o trabalho realizado por Lobo Antunes *com e na* linguagem, esta pesquisa visa a demonstrar como o romance em questão constitui-se, de acordo com os conceitos desenvolvidos por Linda Hutcheon, em uma metaficção, ou seja, em uma obra que alerta para seu próprio processo de construção, ou ainda, para uma espécie de narcisismo discursivo.

Considerando-se o fato de que o trabalho com a linguagem é ao mesmo tempo tema central do romance e também princípio básico de sua construção, procura-se verificar como o romance antuniano, um romance em processo, põe em evidência sua *poesis* escritural, escapa das rígidas classificações das formas tradicionais de narrativa literária, abrindo caminho para uma nova forma de narrar, ou ainda mesmo, uma nova concepção de gênero narrativo, já que nele o lírico e o épico se conjugam e até se fundem.

A partir da análise da obra escolhida, o presente trabalho visa, também, a demonstrar como, sempre via linguagem, o romance antuniano aponta para um retrato do homem e do mundo contemporâneos: retrato múltiplo, fragmentado, em estilhaços, cujos pedaços fazem parte de um persistente esforço de desconstrução/reconstrução, na busca sempre de um possível resgate de uma hipotética totalidade perdida.

Palavras-chave: Romance português contemporâneo – Lobo Antunes – confluência dos gêneros – metaficção – narcisismo discursivo

ABSTRACT

The present study proposes to verify how the confluence of the lyric and epic genres happens in the novel *Não entres tão depressa nessa noite escura*, of António Lobo Antunes, as well as to show what, in fact, configures its poeticity.

Initiating with the exposition of the path that has been followed by the contemporary Portuguese romance and, afterwards, reflecting briefly on the works of fiction written by Lobo Antunes so far, as well as on the biographical and structural traits present in his works, the present studies culminates with the analysis of the novel.

Having as a central hub the work carried out by Lobo Antunes *with* and *through* the language, the research aims to demonstrate how the novel in question is, according to the concepts developed by Linda Hutcheon, a metafiction, that is, a work that alerts us to its own construction process, or even, to a kind of discursive narcissism.

Pointing out to the fact that the work with the language is, at the same time, the central theme of the novel and also the basic principle of its construction, this study shows how Lobo Antunes's novel, a novel in process, evidences its scriptural *poiesis*, escapes from the rigid classifications of the traditional forms of literary narrative, pioneering a new form of narrating, or even, a new conception of narrative genre, once that in it the lyric and epic genres conjugating themselves and thus merging themselves.

With the analysis of this novel, the present study also aims to demonstrate how, always through the language, Lobo Antunes's novel points to a portrait of the contemporary man and world: a multiple, fragmented, in splinters portrait, whose pieces make part of a persistent effort of desconstrucion/ reconstruction, always in the search of a possible rescue of a hypothetical lost totality.

Key-words: Contemporary Portuguese Romance – Lobo Antunes – genre's confluence – metafiction – discursive narcissism

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I - O Romance Português Contemporâneo	14
1.1. Breve panorama do Romance Português Contemporâneo.....	17
1.2. A estrutura do Romance Contemporâneo	24
Capítulo II - O Escritor de Letras Inquietas	34
Capítulo III - Uma Leitura de <i>Não entres tão depressa nessa noite escura</i>.....	50
Capítulo IV - Uma Leitura do Contexto Contemporâneo	93
4.1 Um projeto mais amplo	100
Considerações finais	105
Referências Bibliográficas	108

INTRODUÇÃO

O desejo de repensar a história do país e a necessidade de estabelecimento de uma comunicação mais efetiva com o leitor de hoje, apresentam-se, a cada dia, como duas orientações de relevo para a ficção portuguesa contemporânea. Refletindo implícita e explicitamente sobre o percurso revolucionário que culminou com o 25 de Abril, esta ficção busca resgatar a identidade de um povo que viveu por muitos anos sob ditadura, e que hoje almeja aproximar-se dos países da Europa, de que esteve afastado durante os oito séculos de sua existência, integrando-se em definitivo à Comunidade Económica Europeia.

Várias são as estratégias utilizadas para expressar tais reflexões, situando-se estas entre o real e o fantástico, entre o silêncio e a fala, entre a lucidez e a loucura, entre o ideológico e o contra-ideológico, entre a ironia mordaz e o riso “sério”, e no espaço, hoje sem fronteiras, dos gêneros literários. Distinta também será a linguagem empregada nesta ficção: uma linguagem que, após ter sido o produto social mais comprometido com a ditadura salazarista, surge agora para romper sua dependência em relação ao discurso oficial e instaurar o discurso da procura, da busca por um novo Portugal e por um homem novo.

Dentre os expoentes deste contexto estão autores como Mário de Carvalho, José Saramago, Gonçalo M. Tavares, José Luis Peixoto, Inês Pedrosa e António Lobo Antunes.

Considerando que tais autores dispõem da mesma língua, vivem a mesma história, mas, no entanto, revelam escrituras distintas, já que a escritura depende do modo como o escritor vive a história e pratica a língua, propomos, neste trabalho, o estudo da escritura de Lobo Antunes, pelo que ela tem de desafiante, mas também de renovador e revolucionário.

Assumindo como corpus o romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, este estudo objetiva demonstrar como o texto antuniano, por meio do trabalho *com* e *na* linguagem, revela-se um texto auto-reflexivo e narcisista que, ao desnudar o processo de *poiesis*, o processo do fazer literário, aponta para uma confluência e redimensionamento dos gêneros lírico e épico. Visando a elucidar alguns aspectos relevantes do texto antuniano, este estudo, é importante ressaltar,

realiza apenas uma leitura possível da obra escolhida e não enseja, certamente, esgotar as múltiplas possibilidades de leitura que suscita e permite.

Já em seu décimo oitavo livro, Lobo Antunes, exemplo fecundo da prosa contemporânea portuguesa e até mesmo européia, submetida em suas obras a persistente renovação crítico-metalinguística, conta ainda hoje com reduzida fortuna crítica, em virtude de sua contemporaneidade, mas sobretudo também por causa da índole revolucionária e estranhadora de seus textos. Tal fato, aliado à falta de publicação dos romances antunianos no Brasil (somente em 2006, a editora Objetiva começou a publicar algumas das obras de Lobo Antunes em nosso país), poderia ser apresentada como uma possível justificativa para a realização da pesquisa aqui proposta.

Como dissemos, além de pouco estudada, a obra antuniana fascina pela sensação de estranhamento que nos causa. E no caso do romance que escolhemos, algumas questões se impõem de saída: como ler uma obra que aparentemente parece ser um romance, mas que tem como subtítulo “poema”? trata-se, antes, de um poema em prosa? de um romance poético? de uma obra de gênero indefinido? ou ainda, de uma nova forma de escrever romances?

Alguns estudos realizados enfatizam o caráter autobiográfico dos primeiros romances de Lobo Antunes, além de ressaltarem, sobretudo em suas obras posteriores, uma tentativa de denunciar o presente por meio de uma retomada do passado histórico português, priorizando, assim, a temática e ideologia antunianas.

Outros estudos, estes mais raros, concentram-se no caráter acentuadamente estético de sua obra, atentando para o apurado trabalho com a linguagem realizado pelo autor. De inegável importância, estes estudos, entretanto, parecem ignorar um aspecto primordial apontado pelo próprio Lobo Antunes: o fato de que o trabalho com a linguagem deve estar a serviço de algo.

Deste modo, o presente estudo torna-se relevante, na medida em que, além de tentar contribuir para a análise de um romance ainda pouco estudado em Portugal e no Brasil, sendo que aqui ele ainda nem sequer chegou a ser publicado, aponta para uma terceira vertente nos estudos antunianos: aquela que procuraria conciliar as duas anteriormente citadas, voltando-se para o estudo tanto da escritura antuniana, quanto para a denúncia e crítica do contexto contemporâneo português em Lobo Antunes.

O presente trabalho organiza-se em quatro capítulos. No primeiro, intitulado *O Romance Português Contemporâneo*, como revela o próprio título, apresenta um panorama do romance português da atualidade, seus objetivos e principais representantes, tendo como base, para isto, os estudos realizados por Maria Alzira Seixo e Álvaro Cardoso Gomes acerca do romance contemporâneo português. Considerando que o presente estudo almeja investigar a macro e micro estrutura do romance antuniano, este capítulo inicial dedica-se a apontar, ainda que brevemente, os aspectos estruturais mais importantes do romance português atual.

No segundo capítulo deste trabalho, procuramos conhecer um pouco mais da vida do autor e das obras de ficção por ele criadas. Os principais estudos realizados sobre a obra antuniana, bem como as principais obras que hoje constituem a fortuna crítica do autor, são aqui invocados e comentados. A relevância deste capítulo está ainda na apresentação das principais linhas temáticas e estruturais desenvolvidas, de forma geral, por Lobo Antunes em sua produção literária. Tendo como pressupostos as entrevistas concedidas pelo autor a María Luisa Blanco e Álvaro Cardoso Gomes, procuramos ressaltar como os traços autobiográficos, aliados a um permanente trabalho com a linguagem, estão sempre presentes nos romances do autor.

É no capítulo 3, porém, capítulo este de maior importância, que propomos uma possível leitura de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Iniciando pelo questionamento do subtítulo “poema”, atribuído pelo próprio autor a seu romance, este capítulo tem por base as considerações teóricas feitas por Linda Hutcheon, em seu livro *Narcissistic Narrative*, a respeito da metaficção. Mediante a análise da obra, demonstra-se como, por meio do trabalho com a linguagem, Lobo Antunes constrói um texto que aponta para si próprio, que desnuda o seu processo de *poiesis*. Recorrendo ao mito de Narciso e ao Gênesis, referências estas encontradas implícita e/ou explicitamente no texto antuniano, este capítulo possibilita-nos compreender como Lobo Antunes propõe uma fusão e redimensionamento dos gêneros lírico e épico, não mais encarados em suas concepções tradicionais. Ainda neste capítulo, observamos como, apesar de autocêntrico, este texto não deixa de apontar para o contexto contemporâneo de Portugal, que pode ser visto também como um dos personagens do romance.

No último capítulo, subdividido em *Uma leitura do contexto contemporâneo* e *Um projeto mais amplo*, nos é revelado como o trabalho *com* e *na* linguagem, realizado por Lobo Antunes, não se esgota em si mesmo: antes aponta para uma nova concepção de homem e de mundo – um universo múltiplo, estilhaçado, habitado por um homem cuja unidade revela-se ilusória e até falaciosa. Justificando uma possível argumentação a respeito do caráter apenas pragmático que poderia ser assumido pelo romance, o capítulo ainda demonstra como o texto antuniano tem um propósito que vai muito além da denúncia apenas do esfacelamento do homem contemporâneo: propondo um redimensionamento dos gêneros lírico e épico, o romance põe em xeque as rígidas classificações tradicionais da teoria literária e parece exigir uma nova postura da parte dos críticos.

CAPÍTULO I

O Romance Português Contemporâneo

Os anos seguintes ao 25 de abril de 1974 revelaram-se propícios a significativas mudanças no gosto literário português. Após anos de preferência pela poesia, observa-se, na contemporaneidade portuguesa, por razões ainda não devidamente esclarecidas, um fortalecimento do gênero romanesco.

Distinto do romance moderno, no que concerne à não-filiação de seus autores a uma escola ou movimento (ao contrário do que aconteceu durante a vigência da Presença e do Neo-realismo), além de evitar a vereda do entretenimento e do ludismo limitador e alienante, o romance contemporâneo português caracteriza-se, essencialmente, por sua combatividade. Fruto de uma consciência atenta aos problemas político-sociais de Portugal, essa combatividade, assumida pelo romance, evidenciará uma bipolaridade:

1. de modo geral, terá como alvo da crítica, a realidade, o contexto;
2. de modo restrito, terá como alvo da crítica o universo do romance, os mecanismos da ficção.

Em outras palavras, o romance português contemporâneo não só fará o inventário crítico da situação político-econômica portuguesa, como também fará um inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade. (GOMES, 1993, p.84)

Considerando inicialmente as relações mantidas por esse romance com a realidade, podemos constatar uma outra bipolaridade. De acordo com Gomes (1993), se, por várias vezes, o romance contemporâneo “cola-se” ao real exterior, num fingimento de crônica de costumes ou de reconstrução histórica, por outras subverte ou vira do avesso a história. Conforme constata Maria Lúcia Lepecki (1984, p.13), o romance contemporâneo português “ficcionaliza formas de historicidade”, pelo fato de o “discurso romanesco” tentar, “talvez inconscientemente em Portugal, suprir falências do discurso histórico”.

A busca pelo histórico, pela veracidade, pode ser justificada pelo desejo de transformar o romance em uma espécie de documento de uma época de substanciais transformações na sociedade portuguesa. Em pouco tempo, Portugal viveu significativas mudanças – a Revolução dos Cravos, com suas conseqüências

imprevisíveis, imprimiu um dinamismo sem precedentes nas relações sociais e na vida cultural do país. Com a decorrente mudança vertiginosa das ideologias, dos modos de comportamento, dos modos de atuação política, criaram-se descompassos entre os acontecimentos e o olhar que tentava registrá-los.

Enquanto os jornais e revistas – formas estas não-ficcionais de abordar a realidade – se contentam com o registro do efêmero e a conseqüente diluição da notícia dentro do dinamismo da história, o romance, aspirando a uma transcendência, a uma atemporalidade, teve de se servir de outros mecanismos, que não a pretensa objetividade factual, para não sucumbir à avalanche dos acontecimentos e ao desenrolar vertiginoso do tempo:

A saída reside numa atuação fundamentalmente crítica perante os fatos, que resulta dum distanciamento irônico (que se observa na maneira de como, tanto um Almeida Faria, quanto um Saramago, mais do que contam, comentam os acontecimentos) e duma projeção do imaginário sobre o real, de modo a operar um corte na realidade, para melhor desvendá-la ou mesmo para melhor transformá-la (é o caso de se perguntar se o século XVIII, no tempo de D. João IV, é o mesmo depois que Saramago o revisitou em *Memorial do Convento*, ou se a óptica ufanista em relação ao movimento de 74 continua a mesma, após a iconoclasta visita de António Lobo Antunes àquele momento histórico, em *Fado Alexandrino*. (GOMES, 1993, p.84-5)

Desta forma, o romancista acabou assumindo um papel de doutrinador, papel este que lhe coube desempenhar durante o período da Revolução, atuando no real por meio da ficção. Agindo como um mediador entre os acontecimentos do mundo e o público leitor, o autor se transformou em testemunha das mudanças ocorridas, tornando-se não só um intérprete dessas mudanças, mas também um criador de possibilidades, para além daquilo que é realmente fato.

Portanto, o romance culminou por adotar relações ambíguas com a realidade, ora refletindo-a, num espelhamento do histórico, ora subvertendo-a, fazendo dela uma espécie de fonte inspiradora para a criação de um universo de metáforas críticas e fecundas.

É Gomes (1993) quem afirma que, enquanto crônica de costumes, o romance português da atualidade contempla o leitor com uma gama variada de problemas, que podem assim ser sintetizados:

1. a opressão ditatorial;

2. o peso da tradição;
3. a descaracterização de um povo;
4. as gerações sem causas;
5. as castas e hierarquias do Sistema;
6. a condição feminina;
7. a guerra colonial e a tragédia dos retornados;
8. a Revolução dos Cravos.

O romance português contemporâneo, no entanto, exercerá atuação crítica não só no que se refere a sua temática, mas também em relação a seu próprio espaço: os autores têm consciência de que tão importante quanto o objeto a ser analisado é o modo como tal objeto é focalizado, a fim de que não haja descompasso entre a proposta revolucionária dos romances e o instrumental consagrado pela tradição. O romance português contemporâneo torna-se, assim, essencialmente crítico de uma forma romanesca que privilegiava modos de ser e de ver tradicionais, tanto ao nível da macroestrutura quanto ao nível da microestrutura.

De acordo com Gomes (1993), no plano microestrutural, este romance se insurgirá contra um tipo de discurso que a tradição consagrou como modelar. No esforço de resgatar a linguagem, os romancistas optam por eliminar da prosa tudo o que lhe é excrescente ou meramente ornamental, agindo sobre a microestrutura da narrativa em três instâncias:

1. ao comentar a linguagem e seus efeitos sobre o homem;
2. ao fazer com que a prosa assimile em seu corpo a poesia; e
3. ao incorporar discursos considerados não-literários pela tradição.

Partindo-se destas considerações, podemos agora percorrer, ainda que brevemente, o caminho que vem sendo trilhado pelo romance português de hoje, sem nos esquecermos de que, por se tratar do contemporâneo, ou seja, daquilo que está muito próximo de nós e, desta forma, bem mais afetado por nossa percepção de mundo e nossa subjetividade, a ficção portuguesa revela-se como um projeto ainda em vias de materialização.

1.1. Breve panorama do romance contemporâneo português

1.1.1 O ecoar de novas e antigas vozes

De acordo com Maria Alzira Seixo (1986), a ficção contemporânea portuguesa apresenta uma particularidade – ela reúne no seu campo de coextensão o que se pode considerar como três gerações distintas: a que adquiriu maturidade nos anos cinqüenta, a que se foi constituindo pelos anos sessenta, e a que sofreu os abalos relativos ao antes e ao depois da revolução.

Tal fato, diferentemente do que se pode imaginar, não aponta para uma evolução dos procedimentos escriturais, o que faria das novas gerações meras continuadoras mais ou menos habilidosas dos grandes escritores da primeira metade do século XX. Antes aponta para uma revolução fundamental e profunda no romance dos anos cinqüenta que: “se por um lado não encontrou ainda o tempo necessário para desenvolver todas as suas conseqüências, por outro lado teve a fortuna de ser praticada por figuras que por vezes se revelaram com dimensões para a transformação das formas e para o acompanhamento da mudança dos tempos.” (SEIXO, 1986, p.170).

Na primeira destas gerações encontra-se Agustina Bessa Luís, autora do romance *A Sibila* (1954), marco fundamental do novo caminho a ser percorrido pelo romance contemporâneo português, caminho este, aliás, trilhado persistentemente pela própria autora, que escreveu várias obras, sem, contudo, esgotar a novidade de sua formulação romanesca. Dotada de um estilo bastante pessoal e invulgar, Agustina serviu de matriz para o surgimento de novos e igualmente interessantes modos de narrar entre os escritores das gerações mais recentes.

A concepção bergsoniana do tempo – enquanto modulação unificadora e contínua do discurso de um narrador, que em si integra não só as vozes das suas distintas personagens, mas também os acontecimentos que as modelam e sua pormenorizada percepção do mundo circundante – é uma das características marcantes de sua ficção, visível em obras como *Os Meninos de Ouro* (1986) ou ainda *As Pessoas Mais Felizes* (1985).

Agustina Bessa Luís condicionou, assim, o aparecimento de outras duas vozes que, nem por isso, deixam de ser singulares: a de Maria Velho da Costa, com

Maria Mendes (1969) e a de Lúcia Jorge, com *O Dia dos Prodígios* (1980). É Maria Alzira Seixo quem afirma que, enquanto a primeira distingue-se de sua matriz devido a sua “aptidão para a diversidade dos registros narrativos e para a configuração frásica e efabulativa de índole metafórica”, Lúcia Jorge distingue-se pela “forte radicação contextual dos seus romances que não exclui um denso entretecer simbólico” (1986, p. 171). Representantes da segunda e terceira gerações, como proposto inicialmente, estas autoras deram continuidade ao trabalho iniciado por Agustina Bessa Luís: o desenvolvimento do romance marcado por um amplo trabalho sintático, carregado de densidade semântica e conceptual.

Vergílio Ferreira, autor de obras como *Aparição* (1959) e *Estrela Polar* (1962), é outra voz que surge neste contexto e que também vê seu modo de produzir ficção frutificar em novas formas nas gerações seguintes.

Na verdade, os seus condicionamentos temáticos, de inspiração existencialista (confronto do homem com a manifestação exemplar do seu ser, com o absurdo da existência e com a inexorabilidade escandalosa da morte) conjugam-se com uma concepção muito exigente da organização romanesca encarada como expressão de uma voz central e polarizadora, a de uma personagem dominante que em si concentra a problemática e a visão efabulativa das outras figuras do romance. (SEIXO, 1986, p.171)

São obras como *Rápida, a Sombra* (1975) e *Para Sempre* (1975) exemplares do confronto interior que conduz as personagens de Vergílio Ferreira a expandir, de maneira quase expressionista, um discurso ficcional dramático muito trabalhado, seja ao nível da frase, seja ao nível do macrotexto. É ainda o retrato de homem feito por este escritor que servirá de inspiração para romancistas como Almeida Faria e Teolinda Gersão.

Recorrendo à técnica do romance epistolar, Almeida Faria, autor de obras como *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983), por meio de suas diversas personagens e, conseqüentemente, das várias cartas que compõem estes seus dois romances, revela uma grande preocupação: a de relativizar o ponto de vista e a de fragmentá-lo em visões diversificadas, que aspiram, porém, a alcançar uma totalidade não confessada e/ou explicitamente desejada. Teolinda Gersão, ao contrário, opta pelo ponto de vista dominante e único, embora de hesitante definição textual.

Como pode ser observado, as vozes destes autores afastam-se da visão dispersiva e aleatória de Agustina Bessa, para seguir o caminho da reflexão acerca da existência, que se torna, na realidade, o próprio sentido do romance.

Com a obra *Os Pregos na Erva*, Maria Gabriela Llansol é outro nome que aflora, desde 1962, apontando para uma tendência já iniciada por Carlos de Oliveira, autor de *Aprendiz de Feiticeiro* (1971) e *Finisterra* (1978).

A partir da obra *Finisterra* (1978), este autor, segundo Seixo (1986), retoma toda a tradição narrativa (descrição, diálogos, ação, saga-familiar, tempo-espaço em inter-relação diegética), bem como toda a sua temática anterior (a desagregação familiar e social, os conflitos humanos de classe, a perda de espaço do trabalhador em virtude do avanço da técnica, o tema da casa e da terra como símbolos da segurança e estabilidade), construindo um texto no qual

todas estas componentes se aglutinam e se esbatem, questionando-se a sua emergência discursiva, dissolvendo-se os seus contornos sem contudo os fazer desaparecer como partes existentes, mas algo flutuantes do discurso romanesco. Como se dessa questionação e dessa dissolência apenas permanecesse, irreduzível, a materialidade textual: como se essa materialidade hesitasse, porém, em assumir a sua independência em relação aos envoltórios contextuais e às suas determinações subjetivas. (SEIXO, 1986, p.173)

Seguindo esta trajetória, Maria Gabriela Llansol, por sua vez, em obras como *Geografia de Rebeldes, I e II* (1977 e 1982) e *Causa Amante* (1982), sem desprezar os elementos tradicionais da narrativa, produz um discurso romanesco marcado, essencialmente, pela organização e irradiação verbal.

Também Armando Silva Carvalho e Casimiro de Brito, escritores estes marcados por uma produção poética de qualidade exemplar, trazem para a ficção, por meio de obras como *Portuguex* (1977) e *Pátria Sensível* (1982), o cuidado da organização textual, a preocupação dominante da escrita sobre a efabulação e a arquitetura romanesca. Porém, assim como Carlos de Oliveira, estes escritores hesitam entre “a pura construção verbal (uma espécie de forma romanesca reduzida à sua inteira imanência) e o investimento semântico-ideológico que mina as organizações verbais de aparência mais asséptica e que ataca os mais frios e singulares procedimentos de escrita” (SEIXO, 1986, p.174).

Esta concepção do romance enquanto espaço de manifestação de uma materialidade significante, que, no entanto, surge atravessada por fortes incidências

de sentido – seja ele social, psicológico ou político –, aparece, segundo Seixo (1986), ainda em outros dois autores: Nuno Júdice e Rui Nunes. Enquanto a obra deste autor se constrói a partir do embate entre o peso da relação verbal e o das condições de pressão social (ex. *Os Deuses da Antevéspera*); a do outro, jovem poeta que enriqueceu a ficção portuguesa com quatro livros, busca religar “as contradições entre o cotidiano, o poético e o filosófico, como que estabelecendo uma eira de anulação do sentido onde, essencialmente, vale o jogo dessa anulação” (SEIXO, 1986, p.174).

Ainda nesta tendência, dois outros nomes podem ser citados: o de Ivette Centeno que, em obras como *No Jardim das Nogueiras* (1983), realiza o aniquilamento do texto, seja por meio de um trabalho de literal apagamento tipográfico, seja num jogo de identificação praticado sobre a numeração e a escrita dos capítulos; e o de Dinis Machado, que em sua única obra – *O que diz Molero* (1977) - conforme assegura Seixo, produz um espaço ficcional que se caracteriza por sua artificialidade (o discurso romanesco é várias vezes remetido para sujeitos distintos, em um desdobramento de níveis e de personagens que provoca a vertigem de uma leitura construída sempre segunda), mas que, no entanto, tem por base uma radicação social extrema, “acabando por se situar entre o onirismo de pesadelo e a contemplação lírica – espaço esse que se resolve afinal num quase excesso de sentido apesar de a sua base se construir sobre procedimentos muito particulares de escrita” (SEIXO, 1986, p.174).

A partir deste momento, uma nova vertente do romance português contemporâneo pode ser vislumbrada, vertente esta que, se por um lado se caracterizará pelo respeito aos processos formais, por outro, transcenderá em investimentos temáticos, atraindo um grande número de leitores.

1.1.2 Reais rupturas?

A necessidade de repor a história e a exigência de uma comunicação mais efetiva revelam-se crescentemente imperativas para a ficção portuguesa da atualidade. Essa ficção busca resgatar a identidade de um povo que viveu por quase cinquenta anos em ditadura e, hoje, objetivando marcar o passo com os países da Europa, integra-se à Comunidade Econômica Européia. (SIMÕES, 1996, p. 17)

Considerando-se tais fatos, torna-se compreensível porque a ficção, campo privilegiado para a representação da sociedade e para a formulação de reflexões acerca da realidade do homem moderno, se dedique a desenvolvimentos temáticos que ponham em articulação o romance e a época em que estão inseridos.

Fernando Namora e José Gomes Ferreira são dois bons exemplos de escritores dessa ramificação do romance português contemporâneo. Por meio de memórias, crônicas, contos autobiográficos ou romances alegóricos, José Gomes Ferreira registra os acontecimentos, utilizando-se, para isso, de um uso desinibido da palavra lírica – é a ele que se devem, segundo Maria Alzira Seixo (1986), as páginas mais belas sobre o Abril de 1974, em *Revolução Necessária*. Fernando Namora, por sua vez, revela-se um autor mais apegado à corrente tradicional do romance. Recortando a sociedade portuguesa nos componentes convencionalmente definidos pela ficção, componentes estes que evoluem assim como a sociedade e a obra do autor, Fernando Namora opta por manter um espírito de fidelidade ao ficcional puro em seu distanciamento crítico em relação à realidade efetiva que se busca representar, como pode ser observado em obras como *Resposta a Matilde* (1980) e *O Rio Triste* (1982).

Ainda de acordo com Seixo (1986), a fidelidade aos elementos essenciais da ficção pode ser observada também em outros autores importantes da contemporaneidade: de Jorge de Sena a Álvaro Guerra, de José Cardoso Pires a Alexandre Pinheiro Torres, de Faure da Rosa a Nuno Bragança, fidelidade esta que contrasta com uma tendência para a subversão do cânone romanesco, observável em obras como as de Alberto Ferreira, Urbano Tavares Rodrigues, David Mourão-Ferreira, Baptista-Bastos, Augusto Abelaira ou Maria Judite de Carvalho. Tal contraste, talvez apressado, devido a estarmos tratando de um projeto ainda em vias de materialização, pode, no entanto, ser percebido, quando consideramos mais atentamente a obra desses autores e sua posição histórico-literária:

Assim, a inspiração épica e totalizante de Jorge de Sena, que só uma prosa de firmes contornos clássicos e de inteira função expressiva pode comunicar num sentido definitivamente referencial (*Os Grão-Capitães*, 1976, e *Sinais de Fogo*, 1979) diferencia-se nitidamente da óptica parcializante e de psicologismo singular, denunciando uma certa reversão romântica, de Marmelo e Silva (*Sedução*, ed. definitiva em 1960, e *Desnudez Uivante*, 1983); a sobriedade crítica de Cardoso Pires, levada às últimas conseqüências em *Balada da Praia dos Cães*, de 1982 (e já patente na desconstrução romanesca de *O Delfim*, 1968, primoroso ensaio de escrita

sobre a própria natureza ficcional) contrasta com o empenhamento subjectivo de Augusto Abelaira e com o seu gosto de brincar ao romance e com o romance, investindo nesse jogo toda a contradição possível que possa atravessar o gênero, venha ela da relação com o social, da relação com o sujeito da escrita ou até com a própria dimensão artística em geral (de *A Cidade das Flores*, 1959, a *O Triunfo da Morte*, 1981, não esquecendo *Bolor*, de 1968) (...). (SEIXO, 1986, p. 176)

Observa-se que, nestas e em outras obras que poderiam ser citadas, várias são as relações estabelecidas entre os componentes do romance, bem como entre aqueles relativos ao espaço e ao tempo, o que resulta ora em sua inserção significativa no texto, ora em sua dissolução ou anulação, apontando, neste último caso, para o sentido da ausência e da divisão que caracterizam o sujeito contemporâneo.

Os Amantes (1986), de David Mourão-Ferreira, e *Flores ao telefone* (1968), de Maria Judite de Carvalho, constituem exemplos de contos nos quais o tratamento do espaço, no primeiro (e, nele, o da personagem – verdadeiro centro de fascínio de um narrador que não se perde, mas frequentemente revela um olhar caleidoscópico), e do tempo, no segundo, (tempo de uma narrativa lacunar, cindida, na qual o ponto de vista parcelar se revela como o único possível de ser descrito) retratam o panorama literário contemporâneo, “construído a partir de raízes que se não enjeitam, mas cujas construções formam uma superfície de colorido e densidade inteiramente novos” (SEIXO, 1986, p.177).

O mesmo poderá ser dito dos escritores da mais nova geração: Eduarda Dionísio, António Lobo Antunes, Américo Guerreiro de Sousa, dentre outros, autores estes não preocupados especificamente com uma ruptura com o gênero (embora este seja transformado por cada um deles), mas cujas obras (*Histórias, Memórias, Imagens e Mitos de uma Geração Curiosa* (1981), *Fado Alexandrino* (1983), *Onde Cai a Sombra* (1983), respectivamente) apontam “para uma preocupação de insistência no significado textual, aliás fortemente enraizado em circunstâncias ambientais (a revolução e a nova sociedade portuguesa) que remetem para o luxo representativo da novelística tradicional” (SEIXO, 1986, p.178).

1.1.3. Novos rumos

Em Portugal, diferentemente do que ocorreu em países como a França, por exemplo, não há um “novo romance” que se tenha imposto nos últimos anos, pelo menos no tocante a processos técnicos uniformes e à instauração de modelos previamente estabelecidos. No entanto, há formas de narrar que se têm manifestado de forma recorrente, o que faz delas registros privilegiados do romance português da atualidade. É evidente, por exemplo, a atração revelada pelo romance contemporâneo no que respeita aos domínios do fantástico,

não tanto como gênero que se segue mas como componente que se explora num terreno ficcional alheio que tanto pode ser dominado pela estética de tipo naturalista, como pela aspiração experimental; deste modo, a componente fantástica, na medida em que não assume uma dimensão isotópica, torna-se por isso mesmo mais premente na sua significação na medida em que funciona como um elemento de contradição em relação ao restante universo do romance. (SEIXO, 1986, p.178)

Inserem-se nestas condições o romance *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago, autor que envereda pelos caminhos não do fantástico tradicional, ou seja, aquele que visa a fender a segurança do cotidiano, mas pelo caminho de um fantástico que almeja exacerbar a atenção sobre a terra portuguesa, sobre as suas demasias e os seus golpes, ou, ainda, preencher falhas da História, que só a arte apontou e que, pela arte preenchidas, mais acentuam a instabilidade da realidade efetiva. Este é o caso, por exemplo, da obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Outro autor que envereda por este caminho é Mário de Carvalho, autor que “reduz o fantástico, ou mais declaradamente, a fantasia, à manifestação jocosa e gratuita do quotidiano, por vezes até apenas no plano da linguagem” (SEIXO, 1984, p. 180). Por meio do fantástico, o autor de *Navio e Mariana* (1983), abre o texto romanesco para a inserção de registros marginais de escrita, alargando o insólito ao campo mais vasto do próprio entendimento da ficção, conforme assegura Seixo.

Este propósito parece situar-se na confluência de várias práticas do romance contemporâneo que vão no sentido de lhe imprimir uma marca compósita no cruzamento de discursos de diversas proveniências e de diversos registros que sobre ele se praticam. (SEIXO, 1986, p. 180)

De forma geral, pode-se afirmar que o romance português contemporâneo percorre todas as formas conhecidas do gênero, reinventando-as parcialmente, e

colocando em xeque, muitas vezes, sua natureza tradicional. As formas adventícias da escrita ficcional, no entanto, também retornam fortemente: são publicados diários, crônicas, memórias, escritos de circunstância, comentários, ou seja, formas oscilantes entre o fictício e o referencial, não orientadas, no entanto, no sentido de uma filiação mais ou menos rigorosa a um gênero, “compensando-se as formas definidas e muito embora alteradas da novelística com esta marginalidade romanesca com que a escrita em prosa euforiza os seus textos” (SEIXO, 1986, p.181).

Ao contrário do que se tem dito, o romance enquanto gênero não está em vias de acabar, nem está esvaindo-se para outras formas de escrita. O que pode ser observado é um redimensionamento do gênero romanesco tradicional, redimensionamento este que parece apontar para uma das mais ricas fases já vivenciadas pela ficção portuguesa contemporânea.

1.2. A estrutura do romance contemporâneo

Conforme já mencionado no início deste capítulo, o romance contemporâneo português sofrerá mudanças em seu próprio interior ao comentar a linguagem e seus efeitos sobre o homem, ao fazer com que a prosa assimile em seu corpo a poesia e ao incorporar discursos considerados não-literários pela tradição. De forma breve, observemos como tais mudanças surgem em diferentes obras da contemporaneidade.

No que concerne ao emprego da linguagem em sua função metalingüística e seus efeitos sobre o homem, é exemplar a maneira como Teolinda Gersão, em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, representa o esvaziamento da linguagem. Neste romance, evidencia-se que esta deixa de ligar o homem e o mundo, e o discurso ganha autonomia.

Tinha havido o tempo em que as palavras eram as casas das coisas, e quando se transpunha a porta das palavras as coisas estavam lá, sossegadas e familiares, guardadas e disponíveis, prontas para usar de novo. Mas agora as coisas tinham partido de dentro das palavras, e quando ela empurrava a sua porta as palavras eram casas vazias, e ela não saberia

mais coisa alguma. A terra era um espaço deserto e silencioso, de onde todas as coisas se tinham ausentado. (GERSÃO, 1982, p.15)

O vazio desta linguagem traz, como conseqüência, o silêncio. A palavra, que já não tem mais sentido, torna-se, portanto, um mero simulacro do mundo, que ao invés de remeter o homem ao mundo, cria ela mesma uma falsa Natureza.

Ainda nesta mesma obra (e em outras obras contemporâneas), segundo Gomes (1993), podemos constatar que o empobrecimento da linguagem é também resultado de uma intenção consciente do sistema político, que no afã de criar um discurso composto apenas por palavras inofensivas, elimina tudo o que possa representar uma ameaça ao Universo.

À noite os funcionários do O.S. sentavam-se em cadeiras altas, debaixo de lâmpadas acesas, com livros e jornais abertos em cima de mesas ensebadas e um lápis azul em cada mão e começavam a cortar palavras, segundo instruções sempre novas de outros funcionários. Cortem todas as palavras suspeitas, ordenavam. Eles hesitavam, porque tudo lhes parecia suspeito, e não sabiam por onde começar. No início tinham riscado da língua as palavras proibidas, liberdade amor esperança subversão beijo sexo povo (...). (GERSÃO, p.89, 1982)

Essa mutilação da linguagem, por sua vez, acarreta o próprio empobrecimento da realidade, já que é por meio das palavras que podemos nos aproximar do mundo e dos outros. “Essa mutilação leva ao embrutecimento do homem, em vista do fato de que as palavras também representam um modo de modificar o Universo” (GOMES, 1993, p.107).

Isso permite-nos, no contexto do romance, compreender a dificuldade dos funcionários da censura: afinal, tudo parece subversivo. Segundo Gomes (1993), o trabalho com a linguagem permite ao homem criar e ordenar o mundo, dar-lhe um sentido, o que implica, porém, em ter o direito de lançar sua voz em liberdade. Nesse sentido, a censura constitui um sinônimo de silêncio, já que haverá um momento em que um simples balbucio poderá representar subversão.

Assim sendo, o romance de Teolinda Gersão constitui-se numa voz que luta contra este esvaziamento da linguagem e, conseqüentemente, contra a negação da linguagem.

O resultado do esforço dessa voz desesperada em falar é o caráter fragmentário do romance, “povoado de frases que surgem do vazio (que vencem o vazio), criando enunciados suspensos, cujos nexos sintáticos com os discursos

maiores ou foram eliminados ou permanecem como latência, para que as palavras possam cumprir um destino poético de existência” (GOMES, 1993, p.108).

Os flashes do imaginário, que mimetizam o fluxo da consciência, constituem outro exemplo do enunciado solto, sem amarras, presentes não apenas neste romance, mas em grande parte dos romances contemporâneos portugueses.

caíra de repente, a meio da tarde, na rua, a dois passos das pessoas da esplanada e dos guarda-sóis com flores. (GERSÃO, 1982, p.27)

A incorporação da poesia pela prosa revela outro trabalho dos romancistas portugueses contemporâneos sobre a microestrutura do romance.

A assimilação do poético pela prosa tem uma função restitutiva, ou seja, visa a resgatar a linguagem da sua excessiva “prosificação”. Essa “prosificação” seria resultado da redução, em alguns casos, da função poética do discurso, tornando-o essencialmente instrumentalizado. Nesse momento, a palavra atinge o máximo da transparência, é meio para um fim, simples moeda em relações de troca. (GOMES, 1993, p.109)

Ainda com *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, é possível constatar como a prosa assumirá efeitos poéticos. De acordo com Gomes (1993), o uso de frases soltas garantirá um ritmo mais livre ao discurso, uma entonação musical, haja vista que as frases nem sempre estão subordinadas umas às outras.

Atravessar a duna, com os pés enterrados na areia, magoar-se nos gravetos e espinheiros bravos, subir a falésia, pelos caminhos de terra seca, gretada, coberto de vegetação rasteira, chegar ao campo, à urze, à esteva, aos moinhos de vento, reencontrar a terra, as raízes, o milagre da erva, de cada folha de erva. (GERSÃO, 1982, p.61)

As ações, mais do que organizadas por relações de causa e efeito, ordenam-se numa ordem implícita, sem que haja obrigatoriamente a causalidade entre os movimentos da personagem.

Ainda refletindo na integração da poesia pela prosa, é de fundamental importância observar o fenômeno da condensação da linguagem. Isso se dá graças ao uso da metáfora, da qual se extrai o máximo de efeitos. Um dos trechos de *A Paixão*, de Almeida Faria, exemplifica brilhantemente esta afirmação. Nele, a descrição de um incêndio não se resume à enumeração de objetos. De acordo com Gomes (1993), procura-se ampliar os sentidos míticos, os quais garantirão a expressão do valor simbólico do fato no romance.

(...) igual a golpe de machado certo e muito seco, estala um distúrbio ao longe de entre os ramos, um vibrar de asas ao vento ou qualquer coisa de larvar com pêlos germinando; é o fogo; vem sobre seixos respirando redondo ritmo compassado (...). (FARIA, 1988, p.85)

Além das metáforas caracterizadoras do fogo (“machado”, “vibrar de asas”, “qualquer coisa de larvar”), constata-se ainda neste fragmento e em muitos outros do romance, um trabalho com o aspecto sonoro da linguagem. A presença das aliterações e sua fusão com as formas nominais valorizam a imagem visual-sonora do discurso. Tal expediente estilístico, como não poderia deixar de ser, é recurso poético dos mais significativos, porque, “além de chamar a atenção para a mensagem, consagra também espaço para a valorização do meio, que se carrega ao máximo de tensão, chamando o leitor para captar sensivelmente os múltiplos sentidos, as múltiplas tonalidades do texto” (GOMES, 1993, p.110).

O brilhante uso da metáfora está presente também no romance de Lobo Antunes. O poético, em algumas de suas obras, materializa-se no recurso ao grotesco, o que, conseqüentemente, acarreta a deformação da realidade.

Talvez que, palpando-me, me descubra de repente unicórnio, a abrace, e você agite os braços espantados de borboleta cravada em alfinete, pastosa de ternura.

Observaríamos oftalmologicamente a conjuntivite anal dos mandris, cujas pálpebras se inflamam de hemorróidas combustíveis. (ANTUNES, 1979, p.11)

A aproximação inusitada de elementos díspares produz a metáfora surrealista, metáfora esta que cria não apenas um mundo fantasmagórico, de alucinação, mas também a imagem de uma realidade contaminada pelo sonho, pelo onírico.

A óptica deformante, altamente subjetiva, através das metáforas grotescas, introduz propositais dissonâncias, que servem para associar, nas intersecções insólitas, estados de consciência até então dissociados. Assim, a realidade torna-se aquilo que os olhos deformadores vêem, o que implica os diferentes objetos e aspectos que a compõem ganharem nova dinâmica. (GOMES, 1993, p.111)

Tal deformação funciona como uma espécie de contraste com uma realidade “organizada” que o Sistema inventou e ordenou. Assim, o propositalmente feio em

Lobo Antunes, o interesse por aquilo que passaria despercebido aos olhos de um narrador épico constituem uma recusa do discurso oferecido pela tradição.

Ainda no que concerne à estrutura interna do romance, é preciso considerar a valorização dos discursos ditos não-literários pela tradição, tais como a fala coloquial e os idioletos, e sua inclusão no romance contemporâneo português.

Os romancistas contemporâneos conferem, na realidade, continuidade a um projeto iniciado pelos escritores neo-realistas, no entanto, diferentemente destes, não se deixam cair na armadilha de um descompasso visível entre a narração, a descrição e o nível de fala das personagens. Exemplo disto pode ser constatado na fusão de narração, descrição e discurso indireto e direto, tal como ocorre neste fragmento de *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*:

A tendência que ela tinha para o mal, ouviu-o dizer, do outro lado da porta, aquele fundo perverso, inquietante de Hortense, que era preciso neutralizar depressa, antes que fosse demasiado tarde – aproximou-se mais sobre o tapete de lã, cosendo-se com a parede onde estavam pendurados enormes quadros com molduras pretas e um prato de louça com um brasão pintado (...). É preciso controlá-la, ocupar-lhe o tempo, não a quero ver todo o dia desenhando. (GERSÃO, 1982, p. 99-100)

Essa fusão de discursos que, segundo Gomes (1993), dispersa a responsabilidade do olhar, conduz a uma não-hierarquização das falas, impregnadas de coloquialismo tanto no que se refere aos personagens, quanto no que se refere ao narrador, que deixa de ser um indivíduo soberano para se tornar um indivíduo comum. “O que se depreende é que o narrador perde o estatuto de onisciência suprema – ele não passa de uma voz entre vozes, de uma voz que também se contamina angustiadamente do clima de desalento dos romances”(GOMES, 1993, p. 117).

Constata-se, portanto, que na ficção dos autores contemporâneos, embora em graus diferentes, há uma subversão do comportamento tradicional do narrador.

A tentativa de reproduzir o fluxo da consciência – com sua fusão de níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior. Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento do pronome “ele” e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. (ROSENFELD, 1996, p.84)

De acordo com Gomes (1993), em outras circunstâncias, quando a narrativa se distribuía por vários discursos, de forma geral, o narrador detinha o controle de todas as falas, o que garantia a supremacia desse ser abstrato sobre os personagens, seres concretos. Tal supremacia podia ser constatada em sua onisciência, visão distanciada ou ainda manipulação dos discursos.

O narrador contemporâneo, ao invés

de tecer à sua vontade os vários fios, é simplesmente chamado pela narrativa para cumprir essa tarefa, que o acaba colocando no mesmo nível das personagens. Assim como os actantes estão sempre em busca, a voz narrante igualmente está à procura de algo. Por isso mesmo, (...) torna-se um ser que se problematiza, fazendo da linguagem que ata o romance ao mundo, a morada ideal para que sua voz se faça ouvir. (GOMES, 1993, p.117)

Espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são denunciadas no romance contemporâneo como relativas e subjetivas. A consciência, conforme afirma Rosenfeld (1996), parece pôr em dúvida o seu direito de impor às coisas e à própria vida psíquica uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira.

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

O espaço torna-se rarefeito, repleto de uma significação simbólica, metafórica. Mesmo em obras como *Paisagem com Mar e Mulher ao Fundo*, em que Teolinda Gersão preenche a narrativa com a presença dos objetos do cotidiano e com reflexões sobre o espaço, observa-se que estes existem em função dos actantes:

O espaço, assim, é signo, é índice, é extensão dos seres: a casa, a cidade, a Natureza ganham em humanidade, sem perder sua materialidade congênita. Ora, isso resultará na economia de recursos: serão chamados para o universo dos romances os detalhes espaciais que indiciarão um modo de ser, seja como metáfora, seja como metonímia. (GOMES, 1993, p.118)

O mesmo acontecerá com o tempo: não mais linear, seguindo o fluxo de consciência e vozes que constroem os discursos. Em *Fado Alexandrino* (1983), de

Lobo Antunes, passado e presente fundem-se continuamente graças ao deslocamento recorrente das vozes narrativas. Nesta obra, os oficiais portugueses, situados no presente em um encontro festivo, trazem para o romance suas diversas experiências do passado que, recorrentemente, tornam-se presentes aos olhos do leitor, por meio do uso de contínuos contrapontos. “Assim, os planos temporais terminam por se igualar, o que faz que o romance perca o sentido de mera crônica e ganhe o valor de existência continuamente vivida” (GOMES, 1993, p.118).

Na verdade, esta experiência com o tempo não é algo criado pelos contemporâneos. Já antecipada por autores modernos como Proust e Woolf, que procuraram assinalar não só tematicamente e sim na própria estrutura do romance a distinção entre o tempo do relógio e o tempo da mente (termos estes utilizados por Virgínia Woolf), esta experiência foi enriquecida pelos contemporâneos por meio da intensificação dos processos de fluxo de consciência e, principalmente, pelo anacronismo parodístico, fenômeno este que consiste em agir sobre o passado (tornado presente), para modificar o presente (tornado passado).Dentre os diversos romances contemporâneos que se utilizam desses recursos, encontra-se *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes, bem como *O Conquistador* (1980), de Almeida Faria.

A personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional, também se desfaz:

Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu “caráter” que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em seqüência causal, através de um tempo de cronologia coerente. (ROSENFELD, 1996, p. 85)

Constata-se que as personagens, em muitos romances, “perdem a imagem de cópia de seres humanos e ganham o estatuto de possibilidades, de símbolos e mesmo de alegoria do homem. Mas podem se transformar simplesmente em vozes que se encarregam do emergir do discurso” (GOMES, 1993, p.119). É isto o que ocorre, por exemplo, em *Rumor Branco* (1985), também obra de Almeida Faria, cujo personagem Daniel João, burguês/proletário, é despido de seus componentes físicos e psíquicos e tem sua presença no mundo garantida por meio de seu discurso. Este é um exemplo da posição extrema da personagem no romance

português: “a de uma voz que se enuncia e que busca, entre discursos, a sua localização no Universo” (GOMES, 1993, p. 120).

A rarefação dos contornos das personagens implicará, por sua vez, a rarefação do enredo.

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

A narrativa torna-se uma coleção de fragmentos, o que leva a compreendê-la não mais como uma estrutura fechada.

Os romances tornam-se, às vezes, conjuntos de imagens isoladas, anotações soltas, iluminações súbitas, *tranches de vie*, monólogos que aparentemente não levam à parte alguma e que ignoram, de modo proposital, possíveis desfechos, o desfilar de figuras autonomamente concebidas, que provocam no leitor uma comoção diferente daquela provocada pela narrativa tradicional. (GOMES, 1993, p.120)

Como pode ser notado, há uma interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. Conforme assegura Rosenfeld (1996), espaço, tempo e causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas, por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade.

A transformação do romance em uma espécie de “puzzle” alterará ainda a relação autor-leitor. Obrigado a abandonar sua posição de observador dos fatos, o leitor é convidado a tornar-se um co-autor, uma vez que lhe cabe empregar a imaginação e organizar os fatos que lhe são fornecidos de forma aparentemente caótica, de acordo com seu ponto de vista particular.

Oferecendo ao leitor um retrato bruto da alienação ou do vazio que o cerca, os romances tornam-se documentos de um tempo de crise, o que acentua, segundo Gomes (1993), seu exercício da busca. O romance torna-se um palco da procura, sem que se aponte, no entanto, o final dela. Nega-se, ainda, a servir subservientemente a uma ideologia, o que se evidencia pelo emprego de uma linguagem que não serve como instrumento, já que não é clara, transparente:

Ao se libertar da tirania de uma ideologia política, o romance português contemporâneo (em seus exemplos mais extremados, frise-se bem), tem revolucionariamente ressonâncias muito mais amplas, porque é livre para investigar o fenômeno da alienação, da opressão, em diferentes situações (são os casos, por exemplo, de Almeida Faria e Antônio Lobo Antunes, que se tornam críticos não só da ditadura salazarista, como também da Revolução de 1974, quando esta começa a mostrar suas fissuras, e é o caso de Teolinda Gersão, que extrapola sua crítica dos problemas de luta de classe ou de problemas sócio-econômicos). (GOMES, 1993, p.122)

A metáfora da viagem também será uma constante no romance português contemporâneo. Tal metáfora, que pode ser interpretada como imagem da busca (os heróis, afinal, estão sempre em busca de algo), torna-se mais complexa, ao deslocar-se do universo das personagens para o do narrador. Não mais o condutor da narrativa, o narrador torna-se um ser complexo, centro convergente de conflitos, à procura de uma razão para sua existência:

O narrar é a aventura errante, a que as vozes se entregam, no afã de encontrar o próprio lugar no mundo. Com isso, toda a massa do romance ganha intenso dinamismo, pois os elementos estruturais tornam-se mais elásticos, de modo a permitir o livre movimento dessa entidade. (GOMES, 1993, p.123)

Diferentemente dos heróis tradicionais que habitam um universo marcado pela referencialidade, os personagens e narrador contemporâneos são, em sua maioria, meros portadores abstratos – inválidos e mutilados – da palavra, meros suportes precários, “não-figurativos”, da língua. “O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção” (ROSENFELD, 1996, p.86).

O narrador contemporâneo, de acordo com Gomes (1993), tem como referente apenas o universo das palavras, que ganham, assim, em sua poeticidade, a contingência. Nesse sentido, os efeitos poéticos tornam-se necessários, se compreendermos como poético o encontro da palavra original, aquela capaz de criar realidades:

Assim, a voz é obrigada a lutar com as palavras, quando estas se tornam convencionais e estratificam o discurso. A sutura entre o ser e as coisas, que foi agravada pela modernidade, só poderá ser superada no momento em que a linguagem possa vir a ser resgatada de sua condição instrumental, no momento em que ela possa ter autonomia poética, no momento em que ela possa traduzir os sonhos de liberdade e de totalidade do homem (ou melhor ainda: no momento em que ela possa se constituir neste sonho de liberdade e totalidade do homem). (GOMES, 1993, p. 123)

No romance contemporâneo português, o narrador, dotado de uma voz que visa antes a combater os ecos do discurso tradicional, mais do que contar, fala. Nele, é o discurso e não a simples história que orienta o leitor.

E o que representaria essa ânsia de falar, ou ainda conforme questiona Gomes (1993), essa aventura no reino das palavras?

Entre outras coisas, o autor nos aponta que tal busca discursiva representa a resistência ao mundo da opressão, que, “acima de tudo, se traduziu por um esforço sistemático em instaurar uma linguagem convencional, uma linguagem do Sistema, que peca pela univocidade, pela grandiloqüência, pelo esvaziamento das palavras” (GOMES, 1993, p.124).

Não é por acaso, portanto, que talvez a mais importante característica do romance contemporâneo seja o fato de este ser antes um romance do romance, isto é, uma obra que é ao mesmo tempo romance e meditação acerca do romance, de suas possibilidades como forma literária. Nascido não do desejo esnobe de fazer coisa nova e obscura, conforme apontam alguns, o romance contemporâneo é perfeitamente explicável como manifestação literária de nossos dias, constituindo uma espécie de reflexo da cultura contemporânea.

Como sabemos, a ditadura salazarista afetou diretamente a vida cultural de Portugal. Dentre os bens sociais, a linguagem parece ter sido o bem mais vulnerável a esse efeito negativo. Assim, é compreensível a atuação no plano da linguagem nesse romance. Podemos até afirmar que, nos casos mais revolucionários, as vozes surgem para firmar sua independência em relação a um discurso oficial, e instaurar o discurso da procura, que busca resgatar a linguagem e sua magia.

Para finalizarmos, podemos dizer que a grande novidade do romance contemporâneo parece residir no fato de que, reconhecendo o mundo empírico dos sentidos como relativos ou mesmo aparentes, o romance contemporâneo o faz não apenas tematicamente, mas por meio da assimilação desta relatividade à própria estrutura do romance. Isso permite-nos afirmar que, “a visão de uma realidade mais profunda, mais real do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos” (ROSENFELD, 1996, p.81).

CAPÍTULO II

O Escritor de Letras Inquietas

Como vimos no capítulo anterior, a literatura portuguesa, renovada depois da redemocratização do país em 1974, e da perda das colônias africanas posteriormente, revela, nos dias atuais, um país que saiu do atraso político e econômico para integrar a próspera União Européia. De maneira distinta, os escritores que então surgiram refletiram criticamente sobre a nova identidade de Portugal – a sede de um extinto império que não encontrava seu lugar na moderna Europa Ocidental–, bem como acerca do próprio fazer literário. Conforme constatamos, dentre os expoentes desta geração estão autores como Mário de Carvalho, José Saramago, Gonçalo M. Tavares, José Luis Peixoto, Inês Pedrosa e António Lobo Antunes. E é a escritura de António Lobo Antunes, ou seja, o modo como este escritor vive e pratica a língua, que constitui o cerne de nosso interesse.

Nascido em Lisboa, em 1942, António Lobo Antunes, seguindo a tradição familiar, graduou-se em Medicina, especializando-se em Psiquiatria. Contrariando o desejo dos pais, no entanto, a partir da década de 1980, veio a transformar-se em um dos mais importantes escritores da língua portuguesa.

Apaixonado desde cedo pelo ato de escrever, é o próprio autor quem nos revela que uma das recordações mais nítidas de sua infância é aquela do dia em que decidiu ser escritor:

Foi no dia 24 de Dezembro, tinha sete anos, ia num táxi e, de repente, tive como que uma revelação: “Vou ser escritor”, pensei. E quando cheguei a casa, mal cheguei, pus-me imediatamente a escrever. E foi assim, exactamente como lhe conto.

Esse foi o momento da tomada de consciência, o momento em que pensei que o meu desejo podia converter-se num projecto de vida, mas antes disso eu já escrevia há algum tempo. Comecei muito, muito cedo, com quatro ou cinco anos. A minha mãe diz que, desde sempre, se recorda de mim a escrever, não a brincar ou a fazer desporto, só a escrever, porque era ao que dedicava todo o meu tempo.

(...)

O meu pai conserva uns cadernos meus, nos quais, sob o título “Obras completas de António Lobo Antunes, novelas, contos, narrativas, ensaios...” eu enumerava obras até ao ano 2000, com títulos e tudo. Aos treze anos, tinha já umas obras completas muito consideráveis e mostrei-as à minha mãe todo orgulhoso. Como boa mãe, animou-me muito, disse-me: “Isto não

vale nada, estuda e faz-te médico, porque como escritor não vais chegar a nada.” (BLANCO, 2002, p.24)

Atualmente, quando questionado sobre o porquê se escreve, ele responde:

Penso que à pergunta de porque se escreve cada um pode dar quinze ou vinte respostas verdadeiras, embora, seguramente, nenhuma sincera, porque a realidade é que não se sabe porquê. É como se perguntássemos a uma macieira porque dá maçãs. Desconhecemos a razão profunda por que escrevemos; o que sabemos é que a escrita é uma necessidade. Se um dia não escrevo, sinto-me como me tivesse vestido sem ter tomado banho. Se não escrevo, invade-me uma sensação de ausência e de vazio profundo. Se não escrevo, assalta-me um sentimento de enorme culpabilidade que nunca deixei de sentir. (BLANCO, 2002, p.26)

Da busca incessante de preencher esse vazio resultaram, até então, obras de extremo valor literário, obras estas de difícil síntese, em virtude de sua natureza profundamente psicológica e digressiva. Trata-se, como poderemos observar, de narrativas em que os fatos se esgarçam nas farpas da memória e seguem à deriva, oscilando de impressão em impressão.

A primeira delas, *Memória de Elefante*, publicada em 1979, retrata um dia na vida de um psiquiatra deprimido, separado da mulher e das filhas, e regressado da guerra de Angola. Narrado na terceira-pessoa (pelo autor-narrador), mas com freqüentes interferências e inserções da primeira pessoa (falas do médico ou comunicação de seus pensamentos), configura-se como um romance que evidencia a luta contra os valores burgueses, estabelecendo, entre outras, críticas à psiquiatria, assunto este a que retornará em sua terceira obra.

Os *Cus de Judas*, publicado em 1979, é o segundo romance do autor, romance constituído, basicamente, pelo relato de uma noite de conversa, num bar de Lisboa, entre um ex-combatente da guerra colonial em Angola (que assume o papel de narrador) e uma mulher de ocasião (que o escuta sem intervir, ou cujas intervenções emergem apenas por meio da fala do narrador, que as integra no seu discurso). É neste romance que irrompe a temática da guerra colonial, temática esta que se tornará importante eixo de outros romances.

À temática da psiquiatria Lobo Antunes retorna em *Conhecimento do Inferno* (1980), obra na qual um médico psiquiatra viaja de carro, sozinho, durante uma tarde e parte da noite, do Algarve em direção a Lisboa. Durante a viagem, dá conta da paisagem que vai atravessando, e de pensamentos de vária ordem, sobretudo de dois conjuntos de inquietações e lembranças, que se enredam por vezes de forma

inextricável: as relativas a sua atividade clínica no Hospital Miguel Bombarda e àquelas ligadas a sua estadia em África, em zonas de combate. Neste romance, porém, embora o tema central seja a psiquiatria, questionando padrões de normalidade, temas históricos-políticos, como a Revolução de 25 de abril, também se interpõem.

Em 1981, o autor publica *Explicação dos Pássaros*, obra que narra uma história passada em três dias, em que Rui S., um intelectual frustrado, pequeno-burguês, para livrar-se da família, une-se a uma proletária militante. A família despreza-o, o partido rejeita-o, por considerá-lo pequeno-burguês, as mulheres abandonam-no. Trata-se, em síntese, de um romance que retrata as mudanças ocorridas na vida de um homem que é, na realidade, um retrato metonímico do panorama geral político vivenciado em Portugal nos anos 70.

Em *Fado Alexandrino* (1983), Lobo Antunes abordará diretamente a Revolução de 1974, por meio da reunião de integrantes de um batalhão que combateu em Moçambique, durante a guerra colonial, dentre os quais se destacam, assumindo alternadamente a narrativa em primeira pessoa, o comandante, tenente-coronel passado à reserva, um alferes, um oficial de transmissões e um soldado. A obra é dividida em três partes: “Antes da Revolução”, “A Revolução” e “Depois da Revolução”, cada uma delas com a mesma extensão e compostas por doze capítulos.

O mesmo tema será retomado em *Auto dos Danados* (1985), romance no qual o alvo é a elite conservadora do país. Trata-se, de fato, da decadência e desintegração de uma família após a Revolução dos Cravos: “uma família nojenta de cabras e bois mansos a devorarem-se mutuamente no casarão do Guadiana”. Nesta obra, enquanto Diogo, o avô, morre, a família disputa a herança, afinal afundada em dívidas. A família então se desintegra, revelando a dissolução de costumes, manifesta na ganância, na hipocrisia afetiva, na luxúria incestuosa e na prepotência de atitudes.

As Naus só será publicado em 1989. Neste novo romance, conhecidos navegadores portugueses (Pedro Álvares Cabral, Diogo Cão, Vasco da Gama e Manoel de Sousa Sepúlveda), reis contemporâneos (D. Manuel e D. Sebastião), escritores (Camões e Fernão Mendes Pinto) e outras personalidades portuguesas (S. Francisco Xavier e Garcia da Orta), bem como um casal de anônimos fixados em

Guiné, atuam como personagens de uma intriga que tem como centro o regresso de todos à pátria em virtude da Revolução de Abril,

fazendo coincidir circunstâncias imaginárias do período colonial com o Portugal contemporâneo, em sua aliança constante, quer no plano da ficção, quer no plano do discurso, e construindo uma divertida paródia dos descobrimentos que faz avultar a sátira contundente dos dias de hoje e a consideração demorada e atenta dos dramas, oportunismos e vicissitudes dos retornados. (SEIXO, 2002, p. 575)

Em 1990, António Lobo Antunes publica *Tratado das Paixões da Alma*, obra na qual se encena o diálogo entre duas personagens: um Juiz de Instrução e um Homem, acusado de pertencer a uma rede de bombistas e designado em determinado momento de Antunes. Ambos os personagens se confrontam durante um processo em fase de instrução, embora sejam velhos amigos de infância: o Homem descende de uma família beirã radicada numa casa senhorial em Benfica; e o Juiz de Instrução é filho do caseiro e de sua mulher, que ainda trabalham para os parentes do Homem.

A publicação de *A Ordem Natural das Coisas* data de 1992. Neste romance, diferentes personagens, com laços fortes ou vagos a ligá-las, monologam, duas em cada parte do livro, e alternadamente, de acordo com os capítulos. Um escritor, a quem são dadas informações sobre uma família portuguesa, bem como uma senhora que vai morrer, registram a história que se lê, história esta que trata de “amores perdidos, de sonhos irrealizáveis, de casas arruinadas, de ambientes transformados, de existências desfeitas, de infracções morais com penas e expiação e, sobretudo, da insistência em prolongar para a morte a doçura de um projeto acarinhado de viver” (SEIXO, 2002, p. 589).

A morte de Nuno, um jovem drogado hospitalizado em estado de coma, serve de pretexto para o romance *A morte de Carlos Gardel*, obra publicada por Lobo Antunes em 1994. Nesta obra, Nuno, filho de pais divorciados (Álvaro e Claudia), é assistido pelo pai e pela irmã deste, Graça. Os três evocam, separadamente, períodos do passado e outras personagens com quem se relacionam, preenchendo também a “rede de recordações e vivências atuais que constituem o texto, nas quais se incluem o funeral de Nuno, o desaparecimento de Claudia e a partida de Álvaro” (SEIXO, 2002, p.597).

Publicada em 1996, *O Manual dos Inquisidores* revela-se uma obra constituída, na realidade, por relatos que exprimem as transformações sociais, afetivas e econômicas, acontecidas a partir de um núcleo doméstico e em torno da Revolução do 25 de Abril.

O colonialismo servirá ainda de temática para o romance *O Esplendor de Portugal* (1997), obra na qual é narrada a vida de uma família de portugueses nascidos em Angola durante o colonialismo. Nele, a mãe viúva, Isilda, embarca os filhos para Lisboa durante a guerra civil, ficando em Angola para dirigir a plantação, embora acabe progressivamente impossibilitada de continuar seu trabalho devido às vicissitudes da guerra e dos caminhos da independência. A narrativa é conduzida por Carlos, Rui e Clarisse, cujos pontos de vista alternam-se com os da mãe, personagem central do relato até à sua morte, ocorrida no Natal, época em que os filhos planejam reunir-se.

O período imediatamente posterior ao 25 de Abril serve de base para a escritura de *Exortação aos Crocodilos* (1999). Neste romance, quatro mulheres, ligadas entre si pela intriga, e mais ou menos comparsas de bombistas em atividades na época, monologam ou dão conta dos seus pensamentos, situações, atividades, desejos, medos, recordações de infância e fantasias. É interessante constatar que este é o primeiro romance cujas vozes são exclusivamente femininas.

Não entres tão depressa nessa noite escura, publicada em 2000, é uma obra que se desenrola ao sabor do relato de Maria Clara, jovem que expõe suas impressões, sensações e pensamentos decorrentes da doença e do internamento do pai. Descrevendo sua vida familiar, a jovem mistura personagens e acontecimentos reais com outros inventados ou que fazem parte dos seus sonhos, desejos e temores; é o seu diário, percebe-se a certa altura, que estamos lendo, ou é ele que pelo menos ocupa uma parte substancial do texto.

Publicada em 2001, *Que farei quando tudo arde?*, é a décima quarta obra do autor. Tal obra narra, ou melhor, reúne fragmentos da história de Paulo, filho de Carlos e Judite. Contando os problemas, transe e angústias que lhe provocou a existência do pai, um travesti cantor e bailarino, Paulo revela também sua entrega à droga e sua difícil relação com a mãe, entregue ao álcool e à prostituição. À visão de Paulo juntam-se as visões narrativas de outras personagens, que se vão

entrelaçando com a sua, sem, contudo, prejudicar a predominância desta na totalidade do romance.

Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo, romance que conferiu a Lobo Antunes o prestigiado prêmio União Latina para a Literatura, foi publicado em 2003. Nele, Lobo Antunes regressa a Angola, espaço essencial da sua obra romanesca, agora em época de pós-descolonização. Trata-se da história de um Agente dos Serviços que viaja à antiga colônia portuguesa, incumbido de tarefa arriscada. Este, porém, não retorna. Logo, outro o substitui, e depois outro, como na arena os touros se vão seguindo uns aos outros para a lide. E nós, enquanto leitores, embrenhamo-nos na leitura, como se tratasse de uma floresta. É também um livro no qual o autor, assim como nos romances anteriores, questiona a linguagem, o valor da palavra (“Será que remendo isto com palavras ou falo do que aconteceu de facto?”), numa escrita que se vai depurando cada vez mais.

Os encontros às quartas-feiras, durante anos, de um homem e uma mulher, numa pensão de Lisboa, para viver uma paixão renascida após longa interrupção, constituem o pretexto para a escritura de *Eu Hei-de Amar uma Pedra* (2004). Neste romance, em que se cruzam flashes de memória desse amor clandestino, bem como dos dois amantes e daqueles que os rodeiam, mais do que de uma bela história de amor, participamos da revisitação de muitos dos recorrentes espaços de Lobo Antunes, bem como de seu próprio reinventar-se.

O último romance publicado pelo autor, em 2006, é *Ontem Não Te Vi em Babilônia*, obra que relata o fim de uma longa noite de insônia em que quatro personagens tentam adormecer à mesma hora, em lugares diferentes: Lisboa, Évora, Estremoz e Portalegre. As personagens estão sozinhas com suas memórias e inquietações, numa vigília que se vai tornando cada vez mais delirante, por vezes quase demencial, à medida que a madrugada avança. Da meia noite às cinco da manhã, uma mulher que perdeu uma filha, outra mulher que nunca teve filhos, um ex-polícia e um antigo proprietário rural, vão desfiando suas vidas numa seqüência de lembranças que não passam por nenhum filtro. O único fio condutor dessa narrativa – que, afinal, se desdobra em várias histórias fragmentadas–, é feito das imagens e das vozes (dos que já morreram e também dos vivos) que surgem como flashes na desordem da insônia: a memória em sua cadência, em que todos os

tempos se misturam para compor a imagem multifacetada de uma época e de um país.

Além dos romances citados, Lobo Antunes publicou também livros de crônicas: *Crônicas* (1995), *Livro de Crônicas* (1998), *Segundo Livro de Crônicas* (2002) e *Terceiro Livro de Crônicas* (2006). Tais crônicas, surgidas nos anos 90, no jornal *Público*, e que agora podem ser lidas quinzenalmente na revista *Visão*, são de enorme êxito. Nelas, os múltiplos registros, a diversidade das pequenas histórias contadas, o virtuosismo, a arte de levar o leitor à emoção extrema, fazem, por um lado, com que as crônicas sejam lidas com estimulante facilidade e, por outro, com que sejam tema curioso para um instigante exercício: ver até que ponto se distanciam e, por vezes, se aproximam dos romances, já que sua arquitetura é exemplar e são todas povoadas por figuras conhecidas de seus romances.

Dentre as crônicas produzidas por Lobo Antunes, uma delas, um pouco mais extensa, também foi publicada como livro: *A História do Hidroavião* (1994), obra destinada mais especificamente ao público infanto-juvenil (o que à primeira vista pode surpreender àqueles que conhecem a produção romanesca de Lobo Antunes). Nesta crônica, por meio de um texto delicioso, o autor mostra como se pode contar com habilidade a luta contra cruéis obstáculos, resumindo-se a obra a uma síntese implacável da incapacidade humana em adaptar-se (conformar-se) a destinos afastados do coração, à trágica obsessão por nunca desistir, mesmo que tal signifique perder-se no azul, agarrado a um balão de sonho.

Chega-se mesmo a afirmar que é na crônica, pela sua brevidade, concisão e fluidez temática, suportada, no entanto, por uma estrutura acentuadamente elaborada e pensada, que António Lobo Antunes questiona o que de mais profundo conforma a condição humana, além de esclarecer em que consiste seu trabalho de artista.

Considerando que a crônica é um gênero fronteiro, já que busca fundir o não-literário à poesia e à prosa, ou seja, ao veio da história se agrega o lírico e o épico, o papel exercido por Lobo Antunes cronista parece ser de importância para a compreensão de uma outra questão apontada em toda a obra romanesca do autor: a reflexão sobre os gêneros literários. Conforme poderemos constatar a seguir, em seus romances, Lobo Antunes tende a uma fusão de formas ou mesmo de gêneros literários, fusão esta denunciada no próprio título ou subtítulo de seus romances:

Auto dos Danados, *O Manual dos Inquisidores*, *Exortação aos Crocodilos*, dentre outros. A tendência à criação do híbrido, traço este que parece ser da própria personalidade de Lobo Antunes, poderá auxiliar-nos na compreensão da constante busca antuniana de romper com as fronteiras do tradicionalmente imposto.

Toda a obra de António Lobo Antunes, devido a sua contemporaneidade, apresenta, no entanto, um número ainda reduzido de estudos, estudos estes que, de maneira bastante simplificada, podem ser agrupados em duas tendências. A primeira preocupa-se em empreender uma leitura de suas obras relacionando-as com a História de Portugal, buscando demonstrar como a obra antuniana pode constituir o desvelamento de uma denúncia, de uma crítica do presente por meio da retomada do passado português.

É o caso de *Nos calabouços da inquisição de Lobo Antunes*, de Elizabeth Maria Azevedo Bilange, dissertação de mestrado na qual se almeja demonstrar o diálogo entre o romance de Lobo Antunes e os manuais inquisitoriais da Idade Média, diálogo este denunciado já no próprio título do romance *O Manual dos Inquisidores*. Neste estudo, demonstra-se como a mescla do histórico e do fictício, no *Manual* de Antunes, revela semelhanças entre as cenas explícitas de tortura e os suplícios do Tribunal do Santo Ofício, entre a trajetória de alguns personagens e a saga dos judeus em terras lusitanas, entre presente, passado recente e passado remoto de Portugal. Verifica-se, ainda, que a representação gráfica da estrutura do romance apresenta coincidências com os manuais da Inquisição da Idade Média: a disposição física, a exposição pública dos acusados, a circularidade dos desfiles e a execução nos autos-de-fé.

Os Cus de Judas e Mayombe: da imposição da dor à superação do vazio constitui um outro exemplo dessa vertente. Nessa dissertação de mestrado, defendida por Maria Alzira de Souza Santos, os romances *Os Cus de Judas* (1979), de António Lobo Antunes, e *Mayombe* (1980), de Pepetela, são comparados, permitindo-nos conhecer os motivos de ordem política e psicossocial presentes nas obras em questão, envolvidos com dados memorialísticos de atores que participaram da guerra colonial em Angola.

Outro estudo que merece ser citado, ainda na mesma vertente, é a tese de doutorado *Conflito de identidades em A Geração da Utopia e O Esplendor de Portugal*, defendida por Maria de Nazaré Ordoñez de Souza Ablas. Comparando os

romances *O Esplendor de Portugal*, de Lobo Antunes, e *A Geração da Utopia*, de Pepetela – obras que captam o clima de tensão que perdurou durante o processo de colonização–, o estudo procura flagrar os sentimentos de identidade que surgiram, tanto por parte dos angolanos, quanto por parte dos portugueses, fundamentados na emergência de uma nação juntamente com a crise e decadência de outra.

A segunda vertente detém-se, mais especificamente, na escritura de Lobo Antunes, considerando o aspecto estético de sua obra, sua linguagem em freqüente reconstrução e o significado da inovação proposta por sua escrita no domínio da ficção contemporânea portuguesa.

A dissertação *As Naus: análise estilística de um romance dialógico*, de José Francisco Rodrigues de Carvalho, constitui exemplo desta vertente. Tendo por corpus o romance *As Naus*, processos estilísticos são analisados: a descrição, a adjetivação, o grotesco, o narrador múltiplo, o anacronismo. Partindo das idéias de Bakhtin, o estudioso realiza ainda uma abordagem sócio-ideológica do romance, valendo-se também do conceito de pós-modernismo como auxiliar da interpretação que desenvolve, demonstrando como o diálogo com as diversas linguagens, no âmbito de um romance pluriestilístico, possibilita o diálogo entre diferentes imagens.

A tese de doutorado *O grotesco em Lobo Antunes e Nelson Rodrigues: o histórico e o paródico – um estudo da desagregação familiar*, apresentada por Dulcília de Oliveira Silva, também pode ser aqui citada. Nela, analisa-se o romance *O Esplendor de Portugal*, apresentando o grotesco como recurso de linguagem para revelar a desconstrução de princípios conservadores característicos da família tradicional. Alguns textos selecionados de Nelson Rodrigues são também analisados, visando-se a demonstrar como este autor, tendo a paródia como instrumento de trabalho, destrói estereótipos caros à sociedade burguesa, atualizando mitos gregos e o próprio conceito de tragédia, com a finalidade de estabelecer o caos e, a partir dele, abrir caminho para o advento de uma nova vida.

Em *O púcaro búlgaro, de Campos de Carvalho, e As Naus, de António Lobo Antunes: romances surrealistas?*, dissertação de mestrado apresentada por Nelson Luis Garcia de Oliveira, desenvolve-se a análise das relações problemáticas que os mencionados romances mantêm com a escola surrealista e as vanguardas literárias do século XX. Com seu estudo, o pesquisador almeja demonstrar como certas propostas ideológicas seqüestradas de seu contexto e forçadas a se desenvolver

longe do berço, de maneira quase esquizofrênica, podem dar origem a obras bastante consistentes. Partindo da compreensão do painel fragmentado do romance pós-moderno, principalmente do romance de vanguarda, o estudo tenta caracterizar os cacos e estilhaços que, depois do esfacelamento da escola surrealista por volta do final dos anos 1930, espalharam-se pela superfície da literatura ocidental.

Tendo por base o estudo crítico já realizado acerca do autor, sugerimos neste estudo a existência de uma terceira vertente: uma vertente que concilie as duas anteriormente citadas e que se volte tanto para o estudo da escrita antuniana, como para a denúncia do contexto contemporâneo português veiculada nos romances do autor.

Textos exemplificadores de tais vertentes podem também ser encontrados na obra *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*, organizada por Eunice Cabral, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach, que reúne as Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes, realizado na Universidade de Évora. Abordando temas como: a obra antuniana e a renovação na escrita do romance; a crítica ideológica e a crítica da arte a partir da intersemiotividade e perspectiva pós-colonial; bem como questões de tradutologia com relação à complexa escritura antuniana, esta obra reúne textos de académicos, investigadores e escritores notáveis, devotados ao estudo, hermenêutica e compreensão da obra de Lobo Antunes, constituindo uma das poucas obras que compõem ainda a fortuna crítica do autor.

Conversas com António Lobo Antunes, de María Luisa Blanco, é outro texto de grande importância para o estudo do autor. Nesta entrevista, pouco dado a confidências, António Lobo Antunes fala pela primeira vez, abertamente, da sua vida e de seus romances. Fá-lo sem se proteger, sem se esconder por trás da linguagem críptica e hermética que caracteriza sua prosa, permitindo-nos compreender muito de sua obra.

Cabe, porém, a *Os romances de Lobo Antunes*, de Maria Alzira Seixo, o título de mais brilhante estudo crítico realizado até então, acerca da escritura de Lobo Antunes. Neste trabalho, consta o estudo de toda a obra de ficção publicada até o ano de 2001 pelo escritor. Nele, a autora, além de apontar as principais linhas temáticas e simbólicas dos romances antunianos, procede à problematização literária de elementos nos quais o discurso de Lobo Antunes se detém com particular sentido estético. Ainda neste brilhante trabalho, nos são fornecidos documentos

auxiliares (resumos, guias de leitura) que facilitam o acesso à quase totalidade dos textos romanescos do autor, permitindo-nos aprofundar a compreensão de sua especificidade estilístico-estrutural.

Considerando os estudos feitos até então acerca da obra de Lobo Antunes, constata-se que a questão da autobiografia é também algo bastante marcante. Seus primeiros romances são caracterizados como autobiografias, no sentido de que a personagem é um indivíduo que se desnuda frente ao leitor e no sentido também de que é dominante a presença do escritor, como narrador e personagem, no corpo da narrativa. Em *Memória de Elefante*, *Conhecimento do Inferno* e *Os Cus de Judas*, é evidente que as experiências do autor e de seus personagens coincidem: todos são psiquiatras e participaram da guerra de Angola. Aliás, podemos afirmar que, não só em suas primeiras obras, mas em grande parte de seus romances, há sempre um substrato autobiográfico.

Memória de Elefante é a história da separação da sua primeira mulher; *O Manual dos Inquisidores*, uma imersão sarcástica na ditadura de Oliveira Salazar e um olhar sem esperança sobre a Revolução dos Cravos; *O Esplendor de Portugal* chama a atenção, a partir de seu irônico título para a pretensa glória de Portugal colonial e descreve um universo de degradação e ruína moral... Toda a obra do escritor está edificada sobre a memória e as vivências pessoais. A tal ponto que, quando lhe fazemos uma pergunta sobre um livro, responde apelando à sua biografia, e quando interrogamos sobre a biografia, lamenta as enormes dificuldades que enfrenta ao elaborar sua prosa. (BLANCO, 2002, p.63)

O próprio autor reconhece o caráter autobiográfico de seus primeiros romances:

Quanto ao aspecto biográfico, quando a gente começa, é evidente que há um envolvimento autobiográfico. Se as pessoas pensarem: isso aconteceu ao tipo, então é que o livro está bem-feito, porque, no fundo, a gente tenta imitar a vida. Há uma verossimilhança muito maior. Depois, a partir daí, o enfoque alterou-se. Passou a me interessar mais como personagem principal o Portugal, mesmo que apareça em filigrana ou silhueta a personagem principal das histórias que tenho tentado escrever. Mas existia desde o primeiro livro a preocupação em tentar descobrir uma nova maneira de dizer. E o que a gente vai procurando, essa maneira diferente de dizer, é sobretudo um desvio da pessoa do narrador, da personagem principal para a personagem principal do livro. (GOMES, 1993, p. 139)

Porém, tendo em vista que ainda muito pouco foi publicado a respeito do autor, e que muitas vezes apenas considerações sintéticas se fazem em antologias

ou em breves artigos de jornal, é preciso reconsiderar alguns apontamentos apressados e redutores, feitos a respeito do caráter autobiográfico de seus textos.

Considere-se, por exemplo, o ensaio de Antonio Quadros, acerca de *Fado Alexandrino*, no qual o crítico se utiliza da questão autobiográfica para apontar falhas na obra do romancista, criticando o excesso de sordidez, mediocridade, corrupção, amoralidade e deformação grotesca: “Fazer literatura de cisão sem transcendência acaba por ser um mero exercício, quando não uma projeção de fantasmas pessoais, refletindo o perfil psicológico do autor, mas sem aquela força de objectividade necessária que é a essência de toda a arte verdadeira” (QUADROS, 1989, p.208-209).

Não nos cabe aqui aprofundar esta questão, basta-nos apenas citar que o próprio Lobo Antunes, em entrevista, esclarece-nos sutilmente sobre algumas complexas questões de teoria literária: “Nos meus livros falta, talvez, uma dimensão – que eu tenho – de prazer, de alegria, de gostar de viver, de estar com os amigos. Isso não aparece, dá-me idéia, nos meus livros, ou se aparece é sob uma forma de sarcasmo, de ironia” (ANTUNES, 1982).

Reduzir sua obra a um texto essencialmente autobiográfico é ignorar o fato de que

A verossimilhança propriamente dita, — que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção *igual* a vida) —, acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil (...) Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. (CÂNDIDO, 2002, p.75).

Além disso, sabemos que

mais do que compor um simples relato autobiográfico, o autor acaba por inventar o mundo imagetivamente, de modo que o confessionalismo e o implacável realismo sirvam como elementos retóricos, para que se processe de imediato simpatia entre o leitor e as suas personagens. (GOMES, 1993, p. 56)

Há, sem dúvida alguma, um abismo entre o Lobo Antunes escritor e o Lobo Antunes personagem, abismo este criado pela deformação do real e por um distanciamento irônico que possibilita a invenção de seu universo ficcional. A atenção para com as técnicas formais empregadas na escritura de seus romances

serve-nos também para descartar a tese de mero registro autobiográfico, freqüentemente apontada e defendida por estudiosos de seus textos.

Parece ser ainda pouco observado que, nas obras do autor não são propriamente importantes as histórias que conta, mas sobretudo as sensações, os estados de ânimo que provoca no leitor, os catalisadores da beleza e da densidade de sua prosa, elementos estes conseguidos graças a um intenso e sensível trabalho com a linguagem.

Aliás, a preocupação formal do autor é uma constante. O exercício *com* e *na* linguagem parece tornar-se cada vez mais intenso à medida que novos trabalhos são publicados. O próprio autor, analisando sua obra, afirma haver diferenças fundamentais entre seus primeiros romances e os atuais:

Há muita diferença entre o que poderíamos chamar um primeiro ciclo, que iria até *Tratado das Paixões da Alma*, e os seguintes. Nos primeiros havia maior carga autobiográfica e, obviamente, não tinham a maturidade literária dos posteriores, mas, de qualquer modo, penso que nesses primeiros romances havia coisas muito nobres. (BLANCO, 2002, p.104)

É ainda ele quem afirma que, sua preocupação com a linguagem, só foi adquirida posteriormente:

Mas o sentimento da importância do texto, a preocupação com as palavras, compreender que o importante era a maneira de escrever e não a história que se contava, isso chegou mais tarde, a mim, concretamente, chegou-me muito, muito, muito tarde. (BLANCO, 2002, p.28)

Evidencia-se, no autor de *Os Cus de Judas*, uma linha de resistência ao programático, ao tradicional, na medida em que se observa uma pluralização de formas e atitudes estéticas, valendo-se de recursos e processos distintos, que escapam à unidade de um modelo pela via da multiplicação, da heterogeneidade, com o objetivo de dialogar com a tradição portuguesa, colocando em xeque as diversas correntes, normas e escolas literárias do contexto português contemporâneo.

Mordaz, irreverente e ao mesmo tempo lírico, António Lobo Antunes é o responsável por uma escrita antiacadêmica e antiburguesa. Suas obras, marcadas pelo excesso metafórico, pela agressividade e mesmo por certa carga erótica (assim as vê a crítica de seu próprio país), provocam nos leitores os mais diversos

sentimentos, exceto um, a indiferença, sendo esta uma estratégia de sobrevivência do texto frente à modernidade.

Os heróis criados pelo autor já não são mais os heróis modelares, exemplos a serem seguidos pela coletividade, mas heróis problemáticos, ensimesmados, centros convergentes de conflitos. Heróis inautênticos, insatisfeitos, cuja marca registrada é a crise, fruto de uma ausência de objetivos.

Mergulhando profundamente na sordidez do cotidiano e nos abismos interiores, o autor cria, na realidade, verdadeiros anti-heróis, que procuram escapar de suas medíocres vidas, lançando-se em débeis revoltas:

Os romances deste escritor tratam de consciências que perambulam num cenário que lhes é hostil, tentando compreender-se e, ao mesmo tempo, compreender os outros. Para tanto, como num exercício de análise, põem-se a desenrolar um fio confuso de recordações, de conteúdos reprimidos da infância de volições. (GOMES, 1993, p. 54)

Conscientes do fato de serem indivíduos falhados, suas personagens não conseguem resolver seus próprios impasses, sejam eles afetivos, pessoais ou profissionais. De acordo com Gomes (1993), trata-se de personagens que digerem um Édipo mal resolvido, o que lhes dificulta atingir sua maioridade. Tal fato explicaria a nostalgia de uma infância nunca vivida intensamente e a necessidade do mergulho interior como forma de refugiar-se da existência que lhes cabe assumir a contragosto:

Assim, os romances de Lobo Antunes transformam-se em autênticas estações no inferno. Mas esse inferno sempre tem duas faces: a dos outros, que procuram condicionar os que deles dependem a um rígido código de honra e de valores, e o de si mesmo, o espelho onde o Narciso degradado se contempla para buscar em vão a imagem ideal. (GOMES, 1993, p.54)

Os romances de Lobo Antunes são constituídos por fragmentos, por retalhos de vida, já que relatam poucas horas da vida das personagens.

Quanto ao tempo, costumo trabalhar com espaços temporários bem curtos. O meu primeiro livro dura 24 horas, o segundo uma noite, o terceiro, o tempo de uma viagem em questão de horas, o *Fado Alexandrino*, uma noite também, *Auto dos Danados*, cinco dias, *As Naus*, não sei. A limitação do tempo funciona como uma segurança para você estar a contar. É mais fácil fazer um livro com um espaço de tempo limitado do que andar com a narrativa para a frente e para trás, presente e passado. Para mim é muito mais fácil trabalhar com essa baliza. (GOMES, 1993, p.140)

Tais fragmentos, por sua vez, são apresentados de forma dinâmica, graças à técnica narrativa empregada, técnica esta que vem sendo aperfeiçoada em cada uma de suas obras. Trabalhando habilmente com o tempo, o autor de *Fado Alexandrino* faz com que seus personagens, embora vivenciem suas experiências durante curto intervalo temporal, perambularem interiormente por domínios atemporais, desconexos e sem limites.

Jogando com o passado e o presente, o autor monta um impressionante mosaico de situações, com recuos, adiantamentos, nos quais os *streams of consciousness* se sucedem em ondas vertiginosas, dando ao leitor a sensação de um grande delírio controlado (assim Lobo Antunes define o ato de escrever), que afinal se evidencia na complexidade e rigor estruturais de seus romances.

Isto é intensificado graças ao jogo das livres associações, da aproximação de elementos díspares, do uso intencionalmente abusivo da metáfora, símiles, comparações que permitem que o autor diminua a distância entre o “eu” do discurso e o mundo circundante, criando um mundo de pesadelos, de representações, um mundo de espelhos, em que narcisos degradados fazem do real uma extensão de si próprios. (GOMES, 1993, p.55)

Suas obras, na verdade, apresentam uma rarefação da história, constatando-se uma valorização da enunciação em detrimento do enunciado, ou seja, o mais importante não é o que se narra, mas a forma como se narra. Assim sendo, nelas se subordina a ação à descrição e a dissertação. Especialmente nos momentos em que o narrador recorre à memória, as orações descritivas nos dão a sensação de paralisia da história, como se nos convidassem a um momento de reflexão, ao mesmo tempo em que nos possibilitam saborear a ação, senti-la quase que palatalmente.

Considerando-se que o texto narrativo não é apenas uma *fôrma* e, que, portanto, o que acontece não se limita ao plano lingüístico, pode-se observar que a rarefação da história nos remete para a quase ausência de ação do homem contemporâneo – um ser humano sem história, porque não pode narrar aquilo que não fez e ao qual cabe, muitas vezes, apenas (re)criar histórias como tentativa de sobreviver.

A apropriação dos elementos do espaço exterior é também uma marca do texto de Lobo Antunes. Tal aproximação assume ora uma função crítica, quando, por

exemplo, incorpora ao seu discurso a escritura manuelina de certos momentos, o *kitsch* das decorações familiares; ora uma função lírica, quando incorpora ao seu texto discursos e alusões a poetas e compositores, como: Fernando Pessoa, Dylan Thomas, Paul Simon e outros.

Assim sendo, o texto de Lobo Antunes, ainda quando nele emerge uma única voz, é, na realidade, resultante de uma multiplicidade de textos e referências, que configuram a consciência do autor, conforme propõe Gomes (1993), transformando-a numa espécie de filtro para onde convergem os fragmentos de um mundo que perdeu de vez sua unidade.

As características apresentadas até aqui não têm por objetivo, evidentemente, esgotar os diversos recursos empregados por Lobo Antunes na escritura de seus romances. Antes, almejam demonstrar um fato bastante importante na literatura contemporânea, fato este recorrentemente apontado pelo próprio autor. Citando Dumas, que afirmava que em seus livros a intriga era o prego onde se pendura o quadro, Lobo Antunes afirma: “o escritor trabalha com a linguagem e esta é, naturalmente, o mais importante, mas há que estruturar essa linguagem, ela tem de estar ao serviço do que se quer contar” (BLANCO, 2002, p.28).

Narrando sua experiência ao ler o *Ulisses*, de Joyce, cuja obra considera fantástica do ponto de vista da sua riqueza verbal, Lobo Antunes relata-nos, no entanto, a sua frustração:

aborrecia-me um pouco porque não sabia a serviço de quê está esse extraordinário alarde verbal. A pirueta pela pirueta, o mostruário fantástico de uma imensa capacidade de invenção verbal, fica um pouco no vazio, porque não ajuda a história no sentido da eficácia da narrativa. Por um lado, é importante dominar a linguagem, as palavras, mas a mim inquietar-me-ia muito ficar só nisso porque, no final, percebe-se que não é isso o importante. O importante é que o livro se faça sozinho, que tenha existência própria e que valha por si mesmo, e não que alguém o tenha feito.(BLANCO, 2002, p.29)

Para encerrar, mais uma vez, reforçemos que é sempre por meio de um sofisticado trabalho com a linguagem, que Lobo Antunes procura conquistar seu principal propósito:

O que pretendo é transformar a arte do romance, a história é o menos importante, é um veículo de que me sirvo, o importante é transformar essa arte, e há mil maneiras de o fazer, mas cada um tem de encontrar a sua.

A intriga não me interessa, o que queria não é tanto que me lessem mas que vivessem o livro. As emoções são anteriores às palavras e o repto é traduzir essas emoções, tentar que as palavras <<signifiquem>> essas emoções. É um desafio impossível e aquele que creio que se deve tentar. (BLANCO, 2002, p.125)

CAPÍTULO III

Uma leitura de *Não entres tão depressa nessa noite escura*

“A realidades diferentes correspondem formas de narrativas diferentes” (BUTOR, 1974, p.11). Ora, está claro que o mundo contemporâneo se transforma com grande rapidez. Conseqüentemente, as técnicas tradicionais da narrativa são incapazes de integrar todas as relações sobrevividas. Disso, conforme assegura Michel Butor, resulta um mal-estar perpétuo: “é-nos impossível ordenar em nossa consciência todas as informações que a assaltam, porque nos faltam as ferramentas adequadas” (BUTOR, 1974, p.11).

António Lobo Antunes, por meio de um projeto que se desenvolve desde o início de sua produção literária e em consonância com o contexto contemporâneo, sugere-nos a procura dessas ferramentas, experimentando, em cada um de seus romances, inovações na forma de narrar.

Dentre as obras antunianas, *Não entres tão depressa nessa noite escura* foi escolhida como corpus para o presente estudo. Publicada em 2000, e já em sua quinta edição, a décima quarta obra do autor está dividida em 35 capítulos, com sete seqüências ordenadas conforme os dias da criação do mundo, sendo cada uma delas introduzida por meio da citação de um trecho do Gênesis.

A história é aparentemente bastante simples, mas, ao mesmo tempo, de difícil síntese. Trata-se da história de Maria Clara, moça ingênua, que nada sabe sobre a vida: inveja a irmã Ana Maria, lamenta a distância do pai Luís Filipe e observa sua família despedaçada, inventando-lhe um e vários passados, na tentativa de lhe descobrir os segredos guardados em um sótão escuro e coberto de pó.

De mãos dadas com ela, somos convidados a entrar na casa do Estoril com as fotografias empoeiradas do senhor general e do Presidente Krüger nas prateleiras, e a partilhar de suas fantasias, de suas invenções, de sua inocência na forma de diário. Com ela, conhecemos a avó de boininha ridícula, que aposta a fortuna da família no cassino; a empregada Adelaide, que a escolta por todo canto; os pretos e os árabes que invadem os corredores da casa; o distante pai Luís Filipe, que agoniza na clínica onde seu coração desenha adeuses no ecrã da máquina. Com Maria Clara, conhecemos Leopoldina e o andar em Alcoitão, as camionetas do

Murtal, os últimos dias do avô cego. E, em meio a tudo isto, a protagonista descobre ainda seu corpo, suas formas, a observar-se estática diante do espelho. Maria Clara descobre-se e nós nos descobrimos também, assistindo ao desmoronar de uma família na qual as pessoas desconhecem umas às outras.

Considerando a distinção feita por Todorov (apud REIS, 1988) entre história e discurso, distinção segundo a qual a história corresponderia à realidade evocada pelo texto narrativo (acontecimentos e personagens), e o discurso ao modo como o narrador dá a conhecer ao leitor essa realidade, podemos afirmar que, nesta obra, o discurso narrativo compõe-se da reunião de um conjunto de vozes que se cruzam, entrecortadas, em fragmentos de diálogos, monólogos incompletos e frases inacabadas, sendo a voz de Maria Clara, no entanto, a que mais se evidencia na polifonia de vozes que percorrem a narrativa. Sem nenhuma ordem aparente, é a memória que se impõe como o único fio condutor da história.

Manifestando uma escrita inteiramente original em relação aos romances anteriores do autor, embora deles procedendo indiscutivelmente, dado apresentar o mesmo tipo de organização efabulativa – a polifonia e um trabalho similar na produção gráfica e enunciativa do discurso –, este romance surpreende-nos, desde seu início, por apresentar como subtítulo o termo *poema*, subtítulo este afixado pelo próprio autor.

Buscando novas formas romanescas, o autor, por meio da afixação deste subtítulo, aponta e contribui para uma tendência da literatura contemporânea – a confluência dos gêneros.

Em romances como *Auto dos Danados*, *Tratado das Paixões da Alma*, *O Manual dos Inquisidores*, ou mesmo em *Exortação aos Crocodilos*, esta tendência já pode ser evidenciada, já que os próprios títulos das obras revelam a aproximação de diferentes formas literárias. No romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, Lobo Antunes confere continuidade a seu projeto, propondo, por meio do subtítulo conferido ao romance, a aproximação do gênero lírico e do gênero épico.

Os vínculos deste romance com a poesia, no entanto, não se esgotam no subtítulo – há outros ainda bastante evidentes. O próprio título do romance constitui uma apropriação do verso de Dylan Thomas, “*Do not go gently into that good night*”; além de a obra ser aberta por um poema de Eugênio de Andrade.

É evidente que tais aproximações intertextuais não são pueris e que, por meio delas, Lobo Antunes assinala, primeiramente, a crise dos gêneros na contemporaneidade. Conforme afirma Leyla Perrone-Moisés (2005, p.196), “o fato é que ninguém mais, hoje em dia, está preocupado em classificar as obras segundo os gêneros tradicionais, e que os novos ficcionistas, após o título de seus livros, ou não indicam nenhum gênero, ou colocam romance, denominação que se mostrará posteriormente irônica ou duvidosa”.

A presença deste subtítulo confere-nos algumas possíveis pré-interpretações: Lobo Antunes, por meio dele, pode estar tentando libertar sua obra do espartilho dos gêneros, ou ainda, pode estar revelando um traço de sua própria personalidade, já que, conforme pudemos constatar no capítulo anterior, em seu trabalho como cronista (gênero fronteiro entre o literário e o não-literário), o autor já nos aponta para uma tendência – a fusão dos gêneros.

Mais do que evidenciar a crise dos gêneros que afeta a literatura contemporânea, o autor parece também nos preparar para a poeticidade de seu romance. E para que possamos compreender de que forma o poético se manifesta em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, torna-se essencial conhecer certas marcas limítrofes dos dois gêneros, que se evidenciam no espaço do romance antuniano, recorrendo, inicialmente, aos elementos caracterizadores da lírica e da épica.

Em linhas gerais, o romance apresenta, como elementos caracterizadores da sua estrutura, a narratividade e a heroicidade. Construída em torno de um indivíduo (ou mesmo de um grupo de indivíduos) – o herói –, observa-se, no desenrolar da narrativa romanesca, o desvelar das qualidades atributivas do protagonista por meio da intriga. Em contrapartida, o poema, em termos bastante genéricos, não apresenta índole narrativa e está vinculado à voz de um eu-lírico, a um discurso monocórdio.

Ora, as características da épica estão presentes no objeto desta pesquisa. Por meio de uma narrativa, ainda que bastante diluída e fragmentada, *Não entres tão depressa nessa noite escura* narra a doença de Luís Filipe, pai de Maria Clara, e o desencadear de reflexões que evidenciam a insatisfação da protagonista (e também dos outros personagens que a circundam), bem como o sentimento de

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

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

Assim, inicialmente, poder-se-ia questionar: o que nos possibilita afirmar a existência de traços líricos no espaço narrativo do romance?

Para responder a tal questionamento, poderíamos considerar, a princípio, o que nos propõe Lotman, acerca do caráter estrutural do gênero poético, assim definido: “Uma estrutura artística complexificada, elaborada a partir do material da linguagem, permitindo transmitir um conjunto de informações cuja transmissão é impossível pelos meios de uma estrutura elementar propriamente lingüística” (LOTMAN apud PERRONE-MOISÉS, 2005, p.43). Por meio desta consideração, Lotman atenta para um aspecto de suma importância: a função assumida pela linguagem na construção da mensagem.

Ora, na poesia, a função da linguagem que se apresenta dominante é a função poética. Recorrendo à concepção de Jakobson, que atribuiu como característica fundamental da linguagem poética o seu “caráter intransitivo, sua inseparabilidade em termos de forma e conteúdo, a ênfase posta pela mensagem em si mesma, sua auto-designação, sua auto-referência, em suma, seu caráter reflexivo” (JAKOBSON, 1983, p.120), traços estes que são igualmente os da escritura proposta por Roland Barthes, podemos afirmar que os traços líricos neste romance vinculam-se a um trabalho com a linguagem.

O poeta utiliza-se de um discurso de invenção, operando ludicamente com as palavras no interior de certas formas, esforçando-se por organizá-las segundo necessidades sonoras ou visuais, buscando assim reencontrar seu sentido oculto, desnudando-os e revivificando-os. É o que faz Lobo Antunes, na esteira de outros autores contemporâneos.

Alargando o sentido da palavra estilo, o que se impõe a partir da experiência do romance moderno, generalizando esse sentido, tomando-o em todos os níveis, é fácil mostrar que utilizando estruturas suficientemente fortes, comparáveis às do verso, comparáveis às estruturas geométricas ou musicais, fazendo com que os elementos joguem sistematicamente uns com os outros até chegarem àquela revelação que o poeta espera da prosódia, pode-se integrar em sua totalidade, no interior de uma descrição partindo da mais rasteira banalidade, os poderes da poesia. (BUTOR, 2005, p.16)

Por meio de um trabalho com o significante, o autor liberta o romance de seu pecado original, “o de narrar a vida de todos os dias, na linguagem de todos os dias”. E o resultado deste árduo trabalho pode ser evidenciado em trechos, presentes no romance, de indubitável qualidade lírica, que revelam uma linguagem marcada pelo desenvolvimento de processos frequentemente utilizados na poesia, tais como: a repetição, a parataxe, a musicalidade.

(...) uma nuvem, duas nuvens e a seguir às nuvens um motor de camioneta na sebe que se aproximava devagarinho, estacou, vibrou um momento e em lugar de calar-se continuou a vibrar à medida que as magnólias desciam uma a uma no poço e eu sentada no rebordo a olhá-las, toda a tarde sentada no rebordo a olhá-las
filhinha

disse filhinha

disse filhinha reparaste disse filhinha

a sorrir para ti. (ANTUNES, 2000, p.548)

Leitor dos poetas da geração de 27 e dos místicos espanhóis, de Quevedo a Dylan Thomas, ou de Cavafis a Camões, a poesia sempre foi a paixão do escritor

português. Por meio dela, descobriu o valor das palavras, a ela deve os seus primeiros escritos, além de ter sido ela o escudo com que em Angola se protegeu do sem-sentido da experiência da guerra. É o próprio autor quem confessa:

Mas continuando com a poesia, não compreendo porque os poetas querem escrever romances. Se eu fosse poeta, estaria tão contente que nunca escreveria um romance. O que eu gostava era de ser poeta. Era essa minha ilusão. (BLANCO, 2002, p. 152)

Comparando os poetas com os escritores de romances, Lobo Antunes afirma:

Com os poetas aprende-se muito porque são gasosos, etéreos, mas ao mesmo tempo têm carne, está tudo ali. Em troca, como escritor podemos demorar dois anos para chegar ao mesmo resultado. (BLANCO, 2002, 123)

O autor compara, ainda, a construção da poesia e do romance:

(...) admiro a poesia. Com quinze anos fazia poemas... E, por vezes, pergunto-me para quê escrever 500 páginas se há quem consiga um resultado tão comovedor numa frase. O problema é como estruturar as emoções, um poema é como um orgasmo, mas é impossível que um leitor tenha um orgasmo durante 400 páginas, porque o orgasmo a partir de certo momento começa a ser doloroso e o prazer perde-se. Num romance temos de deixar que o leitor respire e o escritor é que tem de lhe proporcionar este oxigênio. Há um poeta português que dizia: "Ser espontâneo custa-me muito trabalho". E é certo, essa naturalidade é o que custa mais, mas o leitor não pode sentir esse esforço, tem de ignorar absolutamente o que custa ao escritor chegar a esse resultado.

Amo a poesia, mas não quero ser injusto com os livros, ver nascer um romance converte o trabalho numa aventura fascinante. (BLANCO, 2002, p.69)

O seu fazer poético, como veremos adiante, escapa, no entanto, aos limites do poético tradicional. Exemplo disso é a extensão do discurso antuniano, um discurso prolixo quando comparado ao discurso conciso, característico do poético. A respeito disso, Lobo Antunes afirma:

Preciso de espaço. As minhas crônicas, os meus pequenos textos são coisinhas sem nenhuma pretensão. E tenho a impressão de que é um público diferente que lê essas coisinhas. Para mim são muito fáceis de fazer e quando as coisas me saem tão rápidas eu desconfio delas, não sei, não creio que sejam muito boas. (BLANCO, 2003, p.113)

Lobo Antunes, parte de uma leitura atenta e intensa do romance ocidental e da prosa de clássicos modernos, mas seu processo escritural é diferente daquele que atualmente se nos oferece, pela maneira como constrói e organiza seu discurso. Por meio de uma linguagem poética, que acarreta o esgarçamento do relato, o autor realiza a des-programação, a transgressão da representação verbal, à medida que o canal de informação utilizado – a linguagem verbal –, implica forçosamente representações conceptuais e circunstanciais, difíceis de dissolver no plano do conteúdo. É o modo singular de combinar o código que nos põe frente a frente com o novo, o original, causando-nos a surpresa do estranhamento.

Não entres tão depressa nessa noite escura configura-se, conforme a concepção de Roland Barthes, como um texto de gozo. Ou seja, um texto que, em oposição ao de prazer, “coloca um estado de perda, que desconforta (...), faz vacilar os alicerces históricos, culturais, psicológicos do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores, de suas lembranças, põe em crise sua relação com a linguagem”(BARTHES, 2002, p.26).

A linguagem por ele empregada é uma linguagem que não transmite apenas uma informação, mas uma linguagem que informa e se informa na própria mensagem, mensagem esta que não poderia igualmente existir sem a existência da linguagem que a incorpora.

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

palavras estão voltadas para si próprias, mas o texto como um todo é reflexo do trabalho com a linguagem.

Observado desta perspectiva e considerando os pressupostos teóricos desenvolvidos por Linda Hutcheon em *Narcissistic Narrative*, podemos afirmar que *Não entres tão depressa nessa noite escura* é uma metaficção, dado que, segundo Hutcheon: “ ‘Metafiction’, as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (HUTCHEON, 1984, p.1).¹

Tendo como focos principais as estruturas lingüísticas e narrativas, bem como o papel do leitor, a metaficção, também denominada de narrativa narcisista é, portanto, o processo do narrar tornado visível.

Desnudando o fazer literário por meio de sua linguagem, António Lobo Antunes, na obra em estudo, aponta-nos para o que seria o âmago da metaficção:

in all fictions, language is representational, but of a fictional other world, a complete and coherent “heterocosm” created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participates, that he engages himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text’s own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader. (HUTCHEON, 1984, p.7)²

Neste tipo de romance, o escritor chama a atenção do leitor para a atividade escritural como um evento dentro do próprio romance, um evento de mesmo peso significativo quanto os eventos da história que conta. Exibindo seus sistemas ficcional e lingüístico ao leitor, o que a narrativa narcisista faz é transformar o processo de fazer, de *poiesis*, em parte do prazer compartilhado de leitura e construção.

¹ Metaficção, como é agora nomeada, é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui dentro de si própria um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade lingüística. (tradução minha)

² em toda ficção, a linguagem é representacional, mas de um outro mundo ficcional, um completo e coerente “heterocosmo” criado pelos referentes fictícios dos signos. Na metaficção, entretanto, este fato torna-se explícito e, enquanto lê, o leitor vive em um mundo que é forçado a considerar como ficcional. Porém, paradoxalmente, o texto também exige que ele participe, que ele se envolva intelectualmente, imaginativamente, e afetivamente em sua co-criação. Esta força de atração bilateral é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é que ele é narcisicamente auto-reflexivo e no entanto focado no exterior, orientado ao leitor. (tradução minha)

Por meio da metaficção, o autor nos desperta para algo evidenciado pelos formalistas russos em relação ao significante: a necessidade de desfamiliarização do mesmo. Na mesma linha de raciocínio, a exposição de mecanismos na metaficção atrai a atenção do leitor para aqueles elementos que, por meio da excessiva “superfamiliarização”, têm se tornado inconscientes. Assim sendo, por meio do reconhecimento do material originário, novas exigências para a atenção e ativo envolvimento são trazidos para o ato de leitura.

Linda Hutcheon considera a existência de dois tipos de metaficção: *overtly narcissistic* e *covertly narcissistic*, denominações estas que poderiam ser traduzidas por “explicitamente narcisista” e “implicitamente narcisista”, respectivamente, mas que, neste estudo, serão mantidas em inglês.

De acordo com a autora, em sua forma *overtly narcissistic*, os textos revelam sua autoconsciência em explícitas tematizações ou alegorias de sua diegese ou de sua identidade lingüística. Em sua forma *covertly*, por sua vez, este processo é internalizado, efetivado, colocado em prática por meio da linguagem, sendo auto-reflexivo, porém não necessariamente autoconsciente.

É importante, no entanto, ressaltar que a metaficção não é algo novo, nem é de alguma forma mais desenvolvida ou esteticamente melhor do que as outras formas de ficção. Ao contrário, ela é parte de uma tradição romanesca, cuja progressão está certamente conectada, conforme sugere Michel Foucault, com uma mudança no conceito de linguagem. Reflete ainda uma tentativa de encontrar um modo estético de lidar com as novas experiências de vida do homem moderno, experiências estas que se revelam desordenadas por um poder comunal ou transcendente, a que apenas a arte, de forma não problemática, pode conferir uma certa ordem “consoladora”.

A narrativa de Lobo Antunes, porém, ultrapassa tais classificações. Diferentemente de autores como Ítalo Calvino ou Osman Lins, que, em obras como *Se um viajante numa noite de inverno* (1979) e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), respectivamente, se permitem exibir e nos permitem conhecer de imediato o processo de escritura do romance, Lobo Antunes deixa-nos conhecer *Não entres tão depressa nessa noite escura* como um romance sobre o romance somente após a leitura de alguns de seus capítulos.

Além disso, conforme poderemos constatar, tal informação não nos será claramente revelada: cabe a nós leitores unir as peças do puzzle para que possamos detectar a existência do diário que estamos a ler, e do qual tomamos consciência realmente só no capítulo 12, quando, ainda implicitamente, Maria Clara queixa-se de que estão a ler o seu diário sem que ela o saiba:

o pânico das árvores, quer dizer esqueletos de mil braços azuis, dedos de galhos brandidos pela chuva e um relâmpago que me matava a estilhaçar a janela, se ficasse muito quietinha, de cara na almofada e revólveres dos indicadores nos ouvidos os guardas do meu pai não tinham coragem de levar-me, talvez permanecessem um instante por ali a remexer o cesto das estrelas-do-mar ou a inspeccionarem o meu diário que previne em maiúsculas na capa
Não Ler (p.174)³

Porém, outras peças do puzzle nos são fornecidas anterior e posteriormente a este capítulo, sempre de forma discreta, possibilitando-nos, por meio de uma leitura mais atenta, verificar como Lobo Antunes vai tecendo cada um dos fios da narrativa, que só ao final desnudará seu fazer ficcional.

motores ao longo da vedação no sentido do Murtal e quando os motores acabarem esperar um bocadinho, esfregar o ombro, coçar-me, soltar-me em gestos de caramelo dos lençóis, da almofada com o meu nariz impresso, dar com o cesto das estrelas-do-mar aberto e páginas do meu diário arrancadas

(há livros que dizem assim mesmo, O Meu Diário, com uma rapariga inclinada a escrever
em posição ortopédica correcta
e fechadura e cadeado)
- Não pode ser
tudo lido uma segunda vez de desgosto em desgosto (p.175)

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

³ A partir deste capítulo, as referências à obra em estudo serão indicadas apenas pelos números das páginas correspondentes.

Neste romance, os elementos do fazer literário, tais como: personagens, enredo, foco narrativo, dentre outros, tornam-se matéria-prima para a escritura. Como pode ser observado, Maria Clara, assim como Lobo Antunes, vai criando a cada página do seu diário (na realidade, romance) seus próprios personagens, bem como fatos que não ocorreram, explorando as múltiplas faces do possível. Assim como Hutcheon (1984) constata em outras metaficcões de cunho *overtly narcissistic*:

Overtly diegetic narcissistic texts (...) are explicitly aware of their status as literary artifacts, of their narrative and world-creating processes, and of the necessary presence of the reader.
(...) other texts, on the other hand, thematize the overwhelming power and potency of words, their ability to create a world more real than the empirical one of our experience. (HUTCHEON, 1984, p.28-29)⁴

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura* afirma-se o poder que o ato de contar tem na criação de outras realidades:

(...) o professor a consultar a úlcera, a neta a desenhar riscos no chão com a biqueira
Lucinda Lourdes Judite?
A fotografia num porta-moedas do sótão no qual se adivinha haver alguém ao seu lado por uma sombra na cara
Elvira Ernestina Violante Dulce?
(a neta Leontina, julgo que Leontina a lápis, Leontina ou Leopoldina, aproximar do candeeiro
qualquer dia uso óculos
quase de certeza Leopoldina em carvão apagado) (p.98)

Só uma leitura cuidadosa é que nos mostra que os diversos nomes citados por Maria Clara constituem uma tentativa de escolha de um nome para sua personagem, uma possível parente de seu pai.

Que estamos a ler um texto sobre o próprio ato de escrever torna-se claro quando Maria Clara confere a Ana Maria a possibilidade de escrever, em seu diário, com um ponto de vista distinto do seu:

A Ana já não pode lamentar-se e protestar pelos cantos que a não deixei falar: chamei-a ao meu quarto, apontei-lhe a secretária, emprestei-lhe o diário. (p.433)

⁴ Textos narcisistas explicitamente diegéticos (...) são explicitamente conscientes de sua condição de artefatos literários, dos processos de sua narrativa e criação do mundo, e da presença necessária do leitor.
(...) outros textos, por outro lado, tematizam o poder subjogado e a potência das palavras, sua capacidade de criar um mundo mais real do que o empírico de nossa experiência. (tradução minha)

A Ana que não conseguia ouvi-la sentada no meu quarto a escrever no meu diário, o mindinho a dobrar um caracol na terra à medida digo eu que ia inventando mentiras a meu respeito, o desgosto dos meus pais (p.436)

Em capítulos anteriores, Maria Clara, no entanto, já nos fornece dicas acerca deste fato. Ela questiona o que escreve, recorrendo à opinião de sua irmã (que a questiona) e, assim como um escritor que está a redigir sua obra, pede a Ana Maria que não a interrompa.

a cumprimentar o meu avô cego na cadeira do jardim, quase não me lembro do avô, lembras-te do avô, lembras-te do avô, lembro-me da morte dele ou seja da nossa mãe de luto sem pintura a vir beijar-nos à cama e do beijo trazer consigo não diria desgosto dirias desgosto Ana? (p. 187)

em que ponto eu ia, em que ponto tu e eu íamos, Ana?
portanto o meu pai a chegar ao Estoril com os seus cravos no rojo no graveto e as peúgas de risquinhas, a hesitar entre a argola de bronze a porta mais pequena (p.188)

Na ópera
o meu pai sempre sozinho
- Porquê sempre sozinho Maria Clara? (p.195)

portanto
não me interrompas agora
portanto o meu pai a mirar a cortina (p.188)

Como que sentada a observar o pai a escrever sua história, Maria Clara também faz interferências:

não sumo, uma substância demorada, a camioneta que se arrancou da areia com o auxílio de tábuas, o que pareciam sucessivos fragmentos de lua cortados à navalha pelo que parecia uma sucessão de ondas ou de franjas menos escuras
mais claras
de acordo filha, franjas mais claras de espuma (...) (p.209)

O mesmo ocorre quando a voz de sua mãe parece estar no controle da narrativa:

as camionetas partiam do Murtal na direção do Algarve, do Minho, do Faliza onde numa baía entre penhascos o navio à espera, guardas a correrem patinhando na areia agora que nós íamos acostumando à idéia da morte, ao guarda-fato onde se escolhia o desgosto sob a forma de luto, uma blusa, um cachecol

- Um cachecol não antes uma écharpe mãe (p.245)

Maria Clara e Ana Maria, escrevendo o diário alternadamente, discutem o enredo da narrativa:

o pai não pensou isso de certeza, és tu quem pensa isso, risca (p.191)

as mesmas dos trezes anos, tão antigas
para dormir no inverno e portanto
portanto portanto
pára com isso Ana
os gonzos que rodavam e madeiras girando independentes dos
pregos, o capacho com uma palavra desbotada difícil de ler
Benvindo
não, em espanhol
Bienvenido
uma palavra desbotada difícil de ler, uma dessas aquarelas de
natureza morta (p.192)

obrigando-me
obrigando o pai
obrigando o meu pai a reparar melhor, nenhuma diferença de Alcoitão
ou do quarto que alugou em Lisboa, três andares de tectos altos e sujos, a
fresta para o sótão vizinho, de tempos a tempos um pombo no algeroz,
nunca os dois olhos, uma única pupila irada, a direita, a esquerda, a
lâmpada cuja base era um babuíno de terracota ou assim o meu pai para a
minha mãe, envergonhado dos pisos sem elevador e dos rasgões da
coberta (p.193)

Divergem, ainda, na reconstituição dos fatos:

- Maria Clara
espera, não aconteceu assim, eu digo como foi
como será
como foi uma vez que já foi (p.260)

dentro de dois ou três dias de regresso da clínica o pai a procurar a
chave nos papéis da gaveta, a encontrá-la numa posição diferente, a olhar
para nós, a subir as escadas, a deter-se no segundo degrau
tal como eu contei
não, espera, a deter-se no segundo degrau e a olhar-nos de novo
numa cara parecida com a tua agora, a abrir a porta do sótão, uma volta na
fechadura, duas voltas, três voltas
não, duas voltas apenas. (p.260)

As personagens criadas por Maria Clara têm, assim, vida própria, dialogam com ela e, tal como sua “progenitora”, são ainda capazes de criar outras personagens, bem como outros destinos para si mesmas; e tudo isto é feito por meio da linguagem:

-Chega aqui Leopoldina

não se sente na poltrona de vime, não me peça licor, não me pergunte nada, não me faça companhia, não me diga quem é, não me mostre o retratinho com uma sombra de gente, o seu pai que durante anos e anos cessou de visitar-me nunca existiu na fotografia ao dividi-la ao meio, receou estar ali

a possibilidade da sua mãe compreende, dos seus avós compreende, o filho de uma criada e de um vagabundo qualquer, que parvoíce Maria Clara, que idéia mais louca, o teu pai não tem família, nunca teve família (p.125)

onde os empregados a encostarem a porta, a colocarem as cadeiras sobre as mesas, tenho de ir embora menina, repare no atraso, não estou a mentir, fecham a pastelaria e a

como disse?

a Raquel

a Raquel no passeio com todos aqueles operários por ali, inventei-lhe um padraço, uma profissão, uma casa conforme a menina inventou a mim a partir da fotografia de não sei que rapariga encontrada no sótão, quem lhe jura que tudo isto é verdade e ando no jardim consigo, quem lhe garante, por exemplo, que não faleci em nova em São Domingos de Rana (p.144)

- Leopoldina

nem Rosa nem Alice, Leopoldina, se eu tivesse sido Alice casava-me e morava em Leiria com flores na varanda, era do meu pai que a minha avó gostava, não de mim, fitava-me e vinha-lhe à memória uma mala nas escadas de um barco para o Canadá (...)

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

(foi assim Leopoldina não foi, altera se compreendi mal, corrige-me se me enganei, confessa que papéis me faltam ver nas arcas, que revistas, que jornais, a menos que a minha mãe

custa-me crer

a menos que nada disto seja verdade e a minha mãe no sótão numa surpresa que crescia, a pergunta a juntar-se aos grãos de poeira que giravam na luz (p.129)

e antes que lhe digam não tire a minha metade de retrato do porta-moedas, não a mostre na mercearia e no talho, esqueça-me na poltrona de vime não olhando para nada, não pensando em nada, a confundir-me com a mobília que resta sentindo os morcegos ao redor dos candeeiros, as árvores e os prédios crescerem numa única sombra em que a menina, o seu pai e eu não somos verdadeiros como não é verdadeiro o sótão nem o cavalo de pau nem a cadeira de baloiço que ele me levou há anos, verdadeira é a manhã do dia em que a minha avó faleceu quando escutei (p.138)

É interessante observar como a própria personagem lê o que está sendo escrito por sua própria autora/criatura:

(...) a menina a seguir-nos a vida nos álbuns, desenhos, amores-perfeitos, imagens desfocadas, a encontrar um postal que me chegou de Leiria com conversas e propostas mas nunca mais o cigarro à minha espera nem um brinco perdido na almofada, a maçaneta a agitar-se

- Cinco minutos

a menina em busca de mais postais nos armários, fotografias em que eu fosse envelhecendo ao comprido dos anos, vestidos de meia-idade, as feições alteradas, deu com o meu namorado nas páginas do herbário, eu e ele na pedreira, continuou a ver-me nos blocos, nos livros, seguindo as frases com a unha, nunca devia ter consentindo que o pai dela (p. 123)

A personagem criada por Maria Clara parece narrar o momento de sua própria criação, chegando mesmo a lamentar-se disto:

se me conduzisse ao comboio e me deixasse partir, abandonar Alcoitão e ao abandonar Alcoitão libertar-me para sempre do sótão do Estoril onde não passo de um retratinho cortado com uma lâmina de quem estava ao meu lado, se não revolvesse caixotes até me descobrir no fundo, diluída, minúscula, sem importância alguma

acredite que não tenho importância, não se incomode comigo, largue-me, esqueça-me

consoante me descobre

me descobriu, é tão fácil descobrir-me

neste prédio de dois andares logo adiante da coelheira onde dúzias de focinhos nos vão roendo ao roerem o tempo, não se incomode comigo, largue-me, esqueça-me

eu disse nos vão roendo ao roerem o tempo, roendo a que não desiste de procurar, de ler (p.124-5)

Mas as personagens de Maria Clara a rodeiam:

Se a minha mãe e a minha irmã chegarem mais tarde do hospital na esperança de que o meu pai acorde podemos ficar as duas a conversar no sótão Leopoldina ou então mostro-te o meu quarto, o escritório, a sala, a admiração das criadas ao verem-me falar sozinha (p.141)

E seu marido, um de seus personagens que representa a todos nós seus leitores, curiosamente lê o diário da esposa como se de um romance se tratasse:

o meu marido a respigar o diário, esta página, aquela página, um período inteiro com a minha mãe a sorrir, aproximava o livro da lâmpada com medo que alguém morresse, eu na cozinha (p.477)

- Que letra é esta Clara?

Ele que não estava connosco nem vivia connosco nem sabia de nós pedindo-me que lhe respondesse e com medo que lhe respondesse

- Não me digas que letra é esta Clara e quais são as outras letras não me responda (p.479)

- Que letra é esta Clara?
cuidando decifrar qualquer coisa que o ajudasse a perceber quem sou (p.479)

a mostrar-me o diário de uma maneira tão aflita coitado como se lesse as palavras que não sei (...) (p.483)

Neste aspecto, Maria Clara assemelha-se muito a Lobo Antunes, que nos revela ser perseguido por seus próprios personagens:

Mesmo assim, durmo ligado ao livro, acordo a dar volta às palavras, por outro lado, os personagens perseguem-me e adquirem uma realidade tão estranha que é como se vivesse com eles, como se vivesse rodeado de fantasmas que ganham corpo na minha vida quotidiana, parecendo que são mais uma parte dela. (BLANCO, 2002, p.66)

Talvez por isso Lobo Antunes afirme: “É um livro muito autobiográfico. Talvez o mais autobiográfico”, já que nele o autor revela como se processa o ato que ocupa grande parte de sua vida: o fazer literário.

É Maria Clara, confessando-se a criadora de suas personagens, a responsável pela morte das mesmas:

“(...) aceitas-me conforme a cozinheira e o chofer me aceitam, tenho sempre razão mando em ti, sou tua dona, inventei-te, trazes os biscoitos que a inválida oferecia ao meu pai sem dares fé dos guardas nas traseiras do prédio (...)

no patamar à espera, o apartamento de Alcoitão erguido nos próprios ossos a tentar respirar, desculpa matar-te assim

vou tentar que não sofras

mas depois de amanhã o sótão tem de estar vago porque o meu pai no Estoril, a Leopoldina a concordar (p.339-340)

Interessante é ainda observar como a própria personagem aceita sua desconstrução:

(...) O que se há-de fazer, o oficial da polícia a solucionar-nos os receios, Criaturas inventadas apagam-se num instante, compreendemo-la perfeitamente, tranqüilize-se que os seus pais não dão por nada, descanse Clarinha, a Leopoldina a soprar as formigas do cálice, a trazer a garrafa de água-pé com a etiqueta

Azeite (p.343)

E Maria Clara chega a lamentar ter criado sua personagem com tal personalidade:

(...) desordenados, patetas, e voltando em seguida, que problema tudo isto Leopoldina, que asneira a minha ter-te criado assim, que chatice, desculpa, os pinheiros calados (...) (p.344)

Sua personagem, que tem vida própria, no entanto, reconhece o carinho que Maria Clara tem por suas criações:

(...) a menina incomodada por me dar trabalho, uma estima, um carinho, uma precaução comigo e eu
- Que chatice porquê? (p.344)

Neste aspecto, Maria Clara também se assemelha a Lobo Antunes, que afirma conviver com suas personagens e lamenta perdê-las ao final da obra:

Tenho pena de os perder, mas acabam por ser substituídos pelos seguintes. Quando começo um novo livro, são os novos personagens que vão se apropriando do espaço. Com *O Esplendor de Portugal* sucedeu-me uma coisa curiosa: pela primeira vez, apaixonei-me por um dos meus personagens, por Clarisse, a filha, e não queria terminar o livro por ela; aconteceu-me pela primeira vez, mas adorei essa rapariga. (BLANCO, 2002, p.70)

Consciente do poder que a palavra possui, a protagonista altera várias vezes a reescrita da ficção, transformando-a e transformando, conseqüentemente, os rumos assumidos pela própria vida/ficção:

não, abril não, os dias mais longos, suponhamos que maio, suponhamos que camélias bravas no muro, suponhamos que a tarde quieta quando é o tempo que pára, suponhamos que a amiga e ela de narizes unidos a mirarem a chave, suponhamos que a disfarçou no vestido conforme no lar de Belas, tantos anos depois, disfarçava o dinheiro, eu quase a dar um braço na esperança que não fosse verdade e a Adelaide contente
- Menina
se o meu pai me emprestasse a borracha, se esfregasse com força e pudesse apagá-la
- Menina
nunca exististe percebes, nunca acontece o que quer que seja percebes, nunca houve arcas nem armários nem o meu pai diante do cavalo de pau e agora suponhamos
não mais que suponhamos que no domingo de folga (...) (p.69)

escrevo uma linha ou duas, apago, torno a escrever a não foi assim, não foi assim, um traço mais carregado por cima das palavras, como as

palavras continuam legíveis um segundo traço demorado, muitos traços rápidos em xis e agora que a frase se não entende tentar decifrá-la porque afinal era assim, refazê-la na cabeça e perdi-a, procurar a ideia que deu origem à ideia e não consigo, apenas vagos rostos informes, a minha mãe se calhar, o meu pai certamente, guardar o diário no canto da roupa interior antes que a chave na porta (...) (p. 467)

O simples apagar de uma frase ou palavra escrita é também capaz de transformar a realidade:

(...) tanta caneta sem tinta e sobras de borracha na secretária que não consenti que mudassem, riscada a canivete com os nomes dos namorados que não tive e de que me lembro mal (p.351)

uma folhinha a soltar-se, nem sequer batia, o coração uma folhinha velha e o jardineiro a lançá-lo num balde juntamente com dezenas de corações de outras meninas infelizes, apanhei uma borracha e gastei horas a apagar o nome apagado até romper o papel, rolinhos cinzentos que a gente sopra com força e ao espalharem-se adeus Leugim, o que se chamava Pedro
Ordep (p.489)

Ainda no que concerne ao poder da palavra, vale ressaltar a importância assumida pelos nomes:

e dei-me conta que não tinha nome, não o teve nunca e por não ter tido nunca não existia, inventei-o, existia a noite há três meses no automóvel, não ele, o osso do ombro a apertar-me (...) (p.423)

se o médico e a enfermeira me ajudassem a lembrar-me, apontar o que cuidam ser o jornal e é a arranhadela na perna e perguntar-lhes, informar que preciso de saber o nome, que a minha vida depende de saber o nome (p.211)

um nome que se assemelha ao que sou enquanto Germano não (...) (p.225)

Tudo serve de matéria-prima para a criação de Maria Clara: nomes de remédios e índices hematológicos transformam-se também em personagens:

prima Hemoglobina, prima Glicemia
medicamentos preparados na farmácia em frasquinhos escuros, enteroviofórmio para os incómodos digestivos, argirol para a inflamação das pálpebras
primo Enteroviofórmio, primo Argirol, fardados de brigadeiro nas batalhas em França (...) (p.176)

Mais do que uma “fada a brincar no rebordo do lago”, a protagonista apresenta-se como um Deus que, assim como o Criador do Mundo, é capaz de criar realidades, valendo-se apenas de palavras e não de ações. Não é em vão, aliás, que as partes do livro sejam precedidas por uma citação do Gênesis. Porém, a esta temática voltaremos um pouco mais adiante.

fingindo ocupar-se do tricot enquanto transportavam o cordeiro embrulhado em lençóis salpicados de óleo que não era óleo ou podia ser óleo e para além do óleo o que não ousou dizer, se dissesse acontecia (p.267)

na buganvília da latada, um fósforo que se acende e apaga, palavras que a imagem não revela e no entanto nítidas, audíveis, como escritas uma a uma ao comprido da cal (...) (p.283)

- A culpa é tua Maria Clara que escreveste no diário (p.531)

É válido ainda observar que, os objetos utilizados para escrever, mais especificamente a caneta, verdadeira varinha de condão de Maria Clara, está recorrentemente presente na narrativa:

entre gorduras, cascas de ovo, repugnâncias indistintas e amanhã de manhã o camião camarário, adicionar-lhe a caneta que comprei de propósito no espírito de quem compra um revólver (p.297)

(...) porque não usa a caneta que lhe ofereci há anos após contar e recontar a mesada no balcão da loja e vacilar eternidades no aparo e na marca, experimentando a tinta, a verificar a leveza, imaginar o modo de se ajustar aos seus dedos e afinal encontro-a no pote a imitar antigo das esferográficas de plástico de que existem milhares sem identidade e nem valor em milhares de algibeiras, dispensáveis e iguais, jogadas fora mal o azul termina enquanto a que lhe dei traz consigo um estojozinho de cargas (...) (p. 312)

O próprio movimento da escrita é retratado:

e junto ao bloco o médico a decifrar análises, nós numa tremura de pingos baloiçando uma pergunta que engrossava, alongava, parecia tombar e se retraía para tornar a engrossar, o médico à beira de um discurso final, o discurso também pingos que engrossavam, se alongavam, caíam e no momento de caírem desencantar entre exames recentes um papelito antigo, demorar o lápis em bicadas reflexivas, encarar-nos, abandonar-nos, confrontar o papelito bicando e bicando ora de leve ora com força num ruídozinho de carvão e madeira. (p.291)

É importante observar como são distintas as escrituras das diferentes personagens. Enquanto a escrita de Ana Maria, escrita feminina, é mais descritiva,

repleta de detalhes; a de Maria Clara, escrita com marcas masculinas, coerentemente com o fato de, no decorrer da narrativa, ser considerada o homem da casa, é mais objetiva:

um pombo no algeroz, o olho direito primeiro, o olho esquerdo
depois
um macho ou uma fêmea?
para quê tantos detalhes, um macho pronto, um macho azul se
quiseres, tanto faz (p.194)

*- Não escrevas por favor não escrevas não é a tua mãe quem está a
falar a tua mãe não podia falar assim és tu (p.542)*

E não é apenas Maria Clara que se utiliza da palavra na criação de outras realidades. Assim também o faz o psicólogo:

a cair não aqui, em Alcoitão à saída da loja, pela primeira vez o
bloco suspenso e a caneta à minha frente girando nos dedos a riscar
tracinhos, colocando a tampa e retirando a tampa onde sinais de dentes e o
verniz quebrado, a escrever o que eu não disse nunca
não diria nunca
que por exemplo em nossa casa cadáv (p.277)

A concepção da palavra como detentora de poder estará presente, conforme afirma Hutcheon (1984), nas ficções de tipo *overtly*. Paralelamente a tal concepção, porém, encontramos também tematizados os limites da linguagem ficcional.

Many texts thematize, through the characters and plot, the inadequacy of language in conveying feeling, in communicating thought, or even fact. Often this theme is introduced as an allegory of the frustration of the writer when faced with the need to present, only through language, a world of his making that must be actualized through the act of reading. (HUTCHEON, 1984, p.29)⁵

Como que contestando a demiurgia narrativa, Maria Clara detém a consciência e dá-nos a conhecer a impotência da linguagem. Ela e as demais personagens, apesar de conhecerem o código lingüístico, permanecem em silêncio. As palavras que conhecem são incapazes de expressar o caos interior por elas vivenciado:

⁵ Muitos textos tematizam, por meio das personagens e do enredo, a inadequação da linguagem ao veicular sentimento, em comunicar pensamento, ou mesmo fato. Normalmente este tema é introduzido como uma alegoria da frustração do autor quando defrontado com a necessidade de apresentar, apenas por meio da linguagem, um mundo que ele próprio cria e que deve ser atualizado por meio do ato de leitura. (tradução minha)

(...) e uma vez que deve acabar assim, uma vez que estou seguro que acabará assim, comigo no quarto do primeiro andar sem responder às perguntas porque não as oiça mas porque as palavras não significam nada ou significam outra coisa que mais ninguém entende e por isso digo adeus quase sem força para uma espécie de gesto (p.208)

(...) continua a concordar sem palavras nenhuma dado que as palavras o cansam, um pestanejar que o cansa também mas de maneira diferente (...) (p.202)

como se eu fosse falar murmurando palavras que terminavam quase sempre numa interrogação vaga, a Maria Clara ainda me segurou a mão, ainda chamou (p.213)

Assim como Lobo Antunes, que vê o ato da escrita como uma necessidade:

Desconhecemos a razão profunda por que escrevemos; o que sabemos é que a escrita é uma necessidade.

Se um dia não escrevo, sinto-me como se me tivesse vestido sem ter tomado banho. Se não escrevo, invade-me uma sensação de ausência e de vazio profundo. Se não escrevo, assalta-me um sentimento de forte culpabilidade que nunca deixa de sentir. (BLANCO, 2002, p.26)

Maria Clara escreve compulsivamente, como se deste ato dependesse a sua sobrevivência:

- Clara
A furtar-me o diário, a tentar furtar-me o diário e não chegando a furtar-lo

- Pára com isso Clara
sabendo que eu não podia parar, sabendo perfeitamente que mesmo que quisesse

e queria, e gostava, e teria preferido
não podia parar, sou uma fada com uma varinha de cana e uma estrela de papel de seda com um dos ângulos dobrado, pinte os olhos e a boca no toucador da minha mãe e mais fada ainda, a brilhar, embora uma criança que não era eu nos limos do lago, uma estranha que não vira nunca, o tal homem da casa de que a minha mãe falava com centopeias e joaninhas e escaravelhos no bolso a caminhar no escuro apavorada com o escuro, a adormecer de luz acesa (p.546)

(...) não me ordenes que pare, os olhos do meu marido, as pálpebras muito abertas, o medo, continuar a escrever até o fim da página, desta última página, dez minutos no máximo, meia dúzia de palavras se tanto, mais quatro ou cinco frases e completo o diário, acabo o jantar, ponho a mesa e pronto, fico contigo descansa (p.547)

A escrita é ainda vista pela personagem como forma de fuga da realidade:

e a suicida a gotejar no reposteiro, logo à noite mal entrasse no Estoril e Deus sabe o que me apetecia entrar no Estoril escrever frases umas sobre as outras na esperança que ninguém compreendesse o que sinto, se mais tarde me procurassem ali não encontravam senão gatafunhos e riscos a ocultarem a Ana (...) (p.442-443)

É no capítulo vigésimo oitavo, o qual se inicia com a escrita do discurso de Ana Maria no diário, escrita esta que depois se fundirá com a de Maria Clara, que observamos o ato de escrever como um ato solitário:

A Maria Clara fala de mim e não sabe nada de mim, fala dos meus pais e não sabe nada dos meus pais, é uma egoísta ora trancada no quarto a escrever no diário
(se tenho de chamá-la, se digo)
- Mana
um reboiço de papéis, a gaveta que se fecha, a porta escancarada e a minha irmã
- O que foi?
sem gostar de ninguém sem se preocupar com ninguém, pronta a meter no livrinho, mal eu vá embora, a carregar tanto nas letras que se percebe pelos vincos na página a seguir (p.417)

Mais uma vez, a semelhança com Lobo Antunes pode ser constatada:

Na realidade estamos todos sozinhos. Mas isso não é mau é também divertido. Eu não me aborreço e como tenho uma vida muito austera, isso herdei-o dos meus pais, não preciso de nada. Não preciso de ninguém. Às vezes, preciso de alguma ajuda para coisas da vida corrente que não sei fazer, como ir ao supermercado, senão compro sempre o mais caro e o pior. É difícil de admitir, mas é verdade, sou um solitário. (BLANCO, 2002, p. 240)

São estas várias semelhanças com Lobo Antunes, que nos permitem compreender sua afirmação em relação à Maria Clara:

A minha vida não tem nada a ver com a dessa rapariga, mas enquanto escrevia tinha a impressão de que estava a mostrar as minhas tripas. É um romance muito complicado e longo. (BLANCO, 2002, p.187)

Personagens e enredos são em *Não entres tão depressa nessa noite escura* desconstruídos, distinguindo-se assim dos romances aos quais estamos habituados a ler.

É a própria narradora/protagonista quem questiona se, de fato, tudo o que foi por ela narrado, de fato aconteceu:

o pai está doente Clarinha, o pai está tão doente, o que vamos fazer, uma invenção percebe, um exagero percebe, o meu pai talvez um bocadito mais fraco mas já capaz de sentar-se, capaz de comer, as pessoas a olharem-nos numa piedade que me dá ganas de as espantar aos gritos
o coitada das órfãs, o tão novas pobrezinhas
A Ana sem pudor algum
- Tão doente
mentira, o meu pai está ótimo, a escolher doces, a interessar-se, a ler (p.366)

Posteriormente, vai desconstruindo a sua narrativa:

em que ainda hoje orquídeas porque tudo como sempre foi, não saí do Estoril, não encontrei o meu marido e por consequência não tinha de pôr a mesa nem me esqueci do jantar (p.535)

(...) façamos de conta que o meu pai mãe e mantê-los assim enquanto as navalhas ou as facas em Sagres, o meu marido a tentar roubar-me o lápis sem se aperceber que tudo como sempre foi e que nem sequer nos conhecíamos, não havíamos de conhecer-nos porque o meu relato está a chegar ao fim (p.544)

(...) sonhei que passaram dez anos, sonhei que me casei, não me casei, a única coisa que me intriga é esta tosse não sei onde na cave, no sótão, atrás do guarda-fato mas qual guarda-fato, no compartimento com porta para escada mas qual escada (p.527)

não foi dessa maneira Maria Clara, não aconteceu nada dessa maneira, é falso (p.359)

Maria Clara assim define seu diário:

refeita sem cessar porque se enganava nas medidas, a sacudir as três páginas da minha obra-prima de falsária (...) (p.294)

As situações nucleares do texto (encontros, nascimento, morte são uma espécie de encruzilhadas de delineamento da existência) são descritas em *Não entres tão depressa nessa noite escura* por meio de segmentos narrativos avulsos, comunicando seu estatuto nuclear por meio da insistência com que a sua menção, mediante rodeios e desvios, se faz, justificando, desta maneira, a narração repetitiva, que insiste em rerepresentar constantemente frases ou fragmentos da narrativa.

Conforme até então constatado, Lobo Antunes transforma as propriedades formais da ficção em conteúdo. O fato de *Não entres tão depressa nessa noite escura* ser um romance sobre o romance é evidenciado pelo próprio autor:

O livro está dividido nos setes dias da criação, começa no primeiro dia, quando o pai entra numa clínica para ser operado ao coração, e acaba no

sétimo, quando lhe dão alta. Quem fala é sempre uma rapariga de dezoito anos que, depois, se compreende que não tem dezoito anos mas vinte oito, que é casada, que tem um filho... E é construído e desconstruído constantemente, a sua mãe, o seu pai, a sua avó, a sua tia, as suas amigas, ela própria ... É um livro muito autobiográfico. E é também um romance sobre o romance. Era um desafio muito grande, é como dar carne, sangue, espessura, a personagens que depois vou destruir dizendo isto não é verdade, existem mas de outra maneira. Mas também foi um desafio muito interessante, não sei se o terei conseguido, talvez seja tão obscuro e difícil como os Crocodilos, não sei. (BLANCO, 2002, p.129 -130)

No entanto, diferentemente dos autores contemporâneos de metaficção, ele não o faz de forma explícita, evidente. O desnudar do fazer literário é-nos apresentado lentamente, conforme sugere o próprio título do romance e a cada página.

A linguagem em *Não entres tão depressa nessa noite escura* está presente tanto no plano da história quanto no plano do discurso. Um árduo trabalho com a mesma, faz do texto antuniano um texto que, linguisticamente, assim como Narciso, contempla sua própria imagem, refletida agora na folha de papel. A experiência e sensibilidade humanas tornam-se aqui experimentação cuidada da efabulação romanesca e, principalmente da sua escrita, na medida em que intervenção, relatividade, fragmentação e vertigem não se exprimem apenas, mas também experienciam-se na escritura e na leitura.

medo que falem de mim
- A Maria Clara percebem?
às camionetas de Espanha
vontade de me esconder na cama a tapar as orelhas como durante
as trovoadas da infância, sempre que erguia as sobrancelhas (p.174)

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

uma caligrafia que não encontra ainda
O meu pai de dois meses antes de
Exactamente assim
O meu pai de dois meses antes de (p.47)

Tal fato transfere-se para o plano temático:

como se quem escreveu achasse supérfluo terminar a frase limitando-se a juntar-lhe uma página de jornal com a participação de morte que não referia parentes, só o apelido igual ao meu (p.47)

A organização paratática, no entanto, não se reduz apenas ao nível da frase, estendendo-se também às situações enunciadas, às falas das personagens, bem como à estruturação dos capítulos. Tal descontinuidade pode ser relacionada com as formas de expressão escolhidas pelo autor nesta obra – as visitas ao psicólogo empreendidas por Maria Clara e a escritura de seu diário. Em ambos os casos, há uma recorrência à memória, que se impõe como o único fio condutor da história e que, como sabemos, não obedece a uma ordem seqüencial e cronológica dos fatos. Este apelo à memória condiz com a proposta do autor: “A verdadeira aventura que proponho é aquela em que o narrador e o leitor fazem em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana.”

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

(a Ana a repetir as maiúsculas azuis surpreendida com a surpresa e a minha mãe
- Não tarda nada ponho-te pimenta na língua) (p. 60)

um homem da minha idade, um colega, um sócio, *as ondas de sudoeste inferiores a 1 metro* nas quais não atentara, um dos meus pés esmagou uma alforreca ou talvez fosse a peúga que o cachorro ensopava
não eu mãe, não eu
não sei se me apetece que o meu pai volte para casa amanhã e nos mate
não te entendo Clarinha
disse que não sei se me apetece que o pai volte para casa amanhã e nos mate
que frase mais ridícula Clarinha

não era só a ameixa que possuía luz eram as uvas também, películas transparentes, esferas suaves que ardiam. (p.410)

(Dia 04 de outubro: céu pouco nublado. Vento de noroeste fraco a moderado, 10 a 30 km/h. Descida da temperatura mínima. Neblina ou nevoeiro matinal. Estado do mar: costa ocidental: ondas de noroeste de 3 metros, diminuindo para 2 metros. Costa sul: ondas de sudoeste inferiores a 1 metro.) (p.399)

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

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

O conjunto desses “vultos itálicos”, em contraste com os planos em redondo, conforme propõe Seixo (2002), pode ser considerado também como um complemento da metáfora parcial, ou sua componente derivada, dessa “noite escura” indecível, que a análise se esforça por apreender.

A insatisfação com o momento presente, a solidão e o ensimesmamento são as afinidades que se percebem entre as personagens do romance. Os diálogos fragmentados mostram que apenas assuntos superficiais e pequenos problemas imediatos são discutidos entre os familiares. As personagens sentem-se angustiadas porque não conseguem se expor abertamente:

se eu pudesse conversar com alguém e podendo conversar com alguém se conseguisse falar (...) (p.388)

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

Encontramos, ainda, em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, trechos de inegável qualidade lírica, obtidos graças ao cuidadoso trabalho realizado por Lobo Antunes:

a trabalhar-me a memória, não se ralava com os vômitos e as dores, ralava-se com a loja, que estranhos os camponeses Adelaide, que mortes tão esquisitas, que obnóxios vocês, não te acontece, nos velórios, sentir que os defuntos mudam de expressão, que por baixo dos lenços as pupilas nos seguem, pássaros a bicarem os crepes, os parentes, a muralha do Tejo (...)
(p.373)

enquanto o mar me falava dúzia de pontinhos incandescentes à superfície da água, a claridade negra que persiste na ausência da luz e nos torna as feições mais cavadas, mais tristes, apercebendo-me dele, um joelho no volante, um joelho na janela, algo que derrapava e falhava e Espera aí que eu consigo, os vidros embaciados, uma aspereza de tacão
(p.423)

num silêncio tão alto que assustou as cortinas (p.459)

os guardas a tomarem conta deles como tomam conta do senhor doutor aqui, ouvimos-lhes os passos no cascalho e nas folhas, fragmentos de conversas estilhaçadas pela água do lago, a minha avó (p.482)

De acordo com Seixo (2002), as próprias cadências capitulares têm um sentido incisivo, às vezes vagamente aforístico, mas predominantemente de tipo elegíaco, marcando uma certa emergência episódica do gênero lírico.

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

penteados não se notava tanto
o pescoço que de ontem para hoje
sem que eu entendesse como
ganhou rugas que o lustre de seis lâmpadas acentuava do tecto (...)
(p.96)

Algumas destas frases, em virtude da freqüência com que estão presentes no texto, tornam-se, ainda, verdadeiros refrões ou estribilhos, dispersos ao longo dos capítulos:

(quantas vezes, à noite, me acontece escutar alguém que se aproxima e se afasta nos goivos e não me atrevo a chegar à janela por receio dos mortos, sempre que uma pessoa se finava cobriam os espelhos para que a má sorte não pudesse encontrar-nos) (p. 131)

Lobo Antunes constrói também uma imagística incapaz de ser convertida a meras significações efetivas, surpreendendo-nos, causando-nos a sensação de estranhamento, valendo-se para isso de metáforas e comparações:

(...) não tenho certeza se somos nós que crescemos ou o mundo que encolhe, tudo deixa de nos servir e não apenas a roupa mas os sentimentos, as casas, o médico conosco até à porta do hospital onde os ciganos da ambulância e da maca choravam a cantar (p. 50)

Esta tarde levaram o meu pai para o quarto. Ao chegarmos aos Cuidados Intenivos nenhum doente na sala, os ecrãs apagados e as agulhas paradas na ameaça das coisas que se mexem ao deixarem de mexer-se dando a impressão que tornando a agitar-se a nossa vida termina, nenhum coração a repetir o seu autógrafo numa fita de papel, uma empregada a limpar sobras de agonia nos azulejos do chão, acabaram-se as maleitas, acabou-se a morte (p.249)

a comida deslizava no interior da garganta como uma pessoa se espreguiça debaixo do lençol (p.383)

O grotesco, comum na escrita antuniana, também pode ser constatado:

o que fazer com os caroços, os ossinhos, as peles, se na palma da mão, se no rebordo do prato, se na faca, se engolir, se entre a gengiva e o lábio até que a conversa se amontoe noutra sítio, ninguém repare em mim e sepulte a minha carga debaixo do alface no instante em que se aproximam de novo ao longo de namoros e doenças de cães encontrando-me a aperfeiçoar a campa dos ossinhos com um resto de puré (...) (p.362-363)

(...) o médico a comprimir-me a barriga, tem de vomitar tudo, vomitou, vomitou, a apertar-me as costelas, a verificar-me as pupilas com uma luzinha, a introduzir uma espátula que me obrigava a tossir e com a tosse um musgo de pântano, uma crosta de pão, vomitar o resto, vomita o resto Clarinha (...) (p.389)

O erótico também está presente nesta obra:

o meu marido no escritório, a convocar os guardas preocupado comigo enquanto eu desaparecia na Boca do Inferno acompanhada por

acordes de piano e agora só ondas que iam e vinham, julgo que uma lancha, julgo que um pacote mas não tenho a certeza atenta como estava aos seixos e aos detritos na areia e sobretudo às mãos que se estendiam para mim do outro lado do mar (p.247)

De acordo com Seixo (2002), a aceitação de cruzamentos eróticos (“desaparecer na Boca do Inferno”/ “acordes de piano”= “ondas que iam e vinham”; “atenta ao seixos e aos detritos” / “as mãos que se estendiam”) processa-se em termos sonoros e visuais, aglutinando a emergência positiva de umas mãos que surgem do seu encontro com a marca negativa de ser tragada pela Boca do Inferno.

Ao predomínio do sensorial e, sobretudo, da visão, presentes nesta narrativa, junta-se um veio musical que se evidencia tanto no nível frásico, por meio da recorrência a assonâncias e aliterações, quanto no plano temático (expresso pelas aulas de piano, a corda desafinada e a música espanhola), podendo-se estabelecer uma íntima relação entre a música e o desenrolar da narrativa:

(...) dormitava no pátio esses sonos remexidos dos bichos, roçava-lhe no ombro e um turbilhão de galinha onde esvoaçavam poeiras, uma garrazita apressada a rebuscar o avental cuidando que moedas, uma cautela de penhor, qualquer coisa que só ela e a minha sogra viam, habitantes de um passado defunto onde um piano desafinava episódios e vozes (p.407)

(...) num entalhe da flauta de cinco buraquinhos que babava perdigotos juntamente com as notas, a flauta sempre adiante da orquestra e enganada na música (...) (p.298)

Escrevendo um diário, onde confessadamente simula e inventa (“a menos que nada disso seja verdade”), Maria Clara, assim como um verdadeiro escritor, confessa que trabalha cuidadosamente a palavra:

no caixote da cozinha capaz de estrangular a minha mãe pela sua cegueira, horas e horas de trabalho a calibrar palavras de forma a torturá-la, a indigná-la (p.297)

Além do poder da linguagem, Maria Clara aponta também para a sua materialidade: “a experimentar com o aparo o paladar das letras” (p.55). Suas palavras, capazes de alterar realidades:

no estado civil do professor o funcionário
Casado
e depois uma rasura e a seguir
Viúvo

e não foi o funcionário quem emendou
Viúvo
a palavra mais veloz, a tinta mais recente, a caneta do meu pai
Viúvo

(...) o meu pai a apagar a mãe dele do livro e mais adiante, entre duas páginas não escritas, uma segunda folha com uma cruz no topo, uma certidão de baptismo em que se adivinhava um tinteiro com um resto de lama, o sacristão de pontinha da língua sobrando dos lábios a enterrar o aparo no pântano do frasco, algumas frases substituídas por dedadas confusas, por exemplo, a data e o nome da igreja, por exemplo o pai que faltava, quer dizer um risco sobre o apelido e a correcção

Incógnito

o professor se calhar preocupado com a esposa a emendar o sacristão com uma gorjeta discreta

- Ponha incógnito (p.66-67)

revelam-se ainda como matérias-primas, como blocos que podem ser manuseados e intercalados:

e assim que a minha mãe
e assim
e assim que a minha mãe
- Luís Filipe
Síul Epilif
Lupuíspis Fipilipepe (p.502)

-Luís Filipe
-Lupuíspis Fipilipepe (p.497)

(...) um par de colheres de plástico nos xaropes da inválida com círculos na concha, meia dose

$\frac{1}{2}$

uma dose

1 (p.346-347)

Miguel

em todos os livros da escola, maiúsculas, minúsculas, a direito, ao contrário

Leugim

eu

Airam Aralc

nós dois Leugim Airam Aralc (p.488)

Maria Clara brinca com as palavras, invertendo-as, escrevendo sistematicamente os nomes das pessoas ao contrário ou na “língua dos pêis”, apontando assim para mais um traço da metaficção de tipo *covertly*:

The models here [covertly linguistic variety] are less easily discussed in generalized non-textual terms. One, however, would be the riddle or the joke, a form which directs the reader's attention to the language itself, to its potential for semantic duplicity. Language can both convey and conceal

meaning. Other generative models are the pun and the anagram.(HUTCHEON, 1984, p.34)⁶

As palavras, no romance de Lobo Antunes, são ainda entrecortadas, ou mesmo eliminadas do discurso. Este discurso lacunar, no qual a ausência nominal significa, reflete o que as personagens vêem: um mundo imperfeito, incompleto.

- Tome tento senhora
a afastar o chofer em gestozinhos nervosos, vontade de me rir ou
de bat
coitada (p.282)

a Maria Clara é o da casa (p.205)

Ao mesmo tempo, por meio de tais lacunas, invoca-se uma voz leitora que colabore na organização, na superação do caos interior, no desvendar dessa noite escura, na qual vamos vagorosamente adentrando:

- Faz favor faz favor
que a perspectiva da traz consigo (p.250)

à entrada da garagem, à entrada da sala com uma chave de fendas e no cabo da chave de fendas um cóagulo de óleo e não era óleo era , a fluidez do , aquele vermelho escuro e contudo nós não sentindo, não vendo, a minha mãe a escolher um pêssego, a Ana a encetar o arroz doce em ademanos de princesa (p.271)

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

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

(...) In overtly narcissistic texts, the emphasis is upon bringing both this liberty and this duty to the reader's attention. In the covert form,

⁶ Os modelos aqui (variedade implicitamente lingüística) são menos facilmente discutidos em termos generalizados não-textuais. Um, entretanto, poderia ser o enigma ou o chiste, uma forma que direciona a atenção do leitor para a própria linguagem, para sua potencial duplicidade semântica. A linguagem pode transmitir e ocultar o significado. Outros modelos produtivos são o trocadilho e o anagrama. (tradução minha)

however, it is assumed that he knows his duty and will respond accordingly. The stress alters subtly from the teaching of the thematized reader to the actualized act of reading in progress. (HUTCHEON, 1984, p.30)⁷

Assim sendo, o leitor de Lobo Antunes atualiza o ato de leitura, à medida que aceita a “chave” do texto e acompanha o narrador no seu ímpeto de dizer a memória. É como se o leitor se tornasse leitor de si mesmo e o exercício da memória fosse a própria literatura.

É ainda Hutcheon (1984) quem afirma que a narrativa *covertly* normalmente apresenta, em seus modelos mais recorrentes, histórias de detetive, fantásticas, de jogo ou erotismo. Ora, não podemos esquecer que Maria Clara, embora implicitamente, é uma espécie de detetive, já que investiga o passado de seu pai como uma forma de descobrir a identidade dele, e, conseqüentemente, a dela também. No entanto, diferentemente dos detetives, ela não se utiliza de provas para comprovar fatos. Enquanto representante do homem contemporâneo, homem não mais detentor de identidade e, ainda pior, consciente de tal fato, Maria Clara utiliza os dados encontrados para criar possíveis histórias, possíveis identidades, apenas descritas em seu diário, como se a escrita pudesse preencher as lacunas de sua vida.

Uma outra característica da narrativa contemporânea pode ser notada no texto antuniano: discursos de jornais, revistas e propagandas fundem-se ao discurso narrativo:

(...) os árabes no escritório, as camionetas do Murtal ou de Beja, a geada nas piteiras, essa espécie de fumo que sobe da terra e humedece os gestos e na semana seguinte
ou na seguinte, ou na seguinte ainda
uma aldeia destruída em Caxemira ou um bombardeamento no Líbano

⁷ O que sempre foi um clichê da ficção, apesar de raramente tornado consciente, torna-se importante nos textos modernos: a criação de mundos fictícios e o funcionamento construtivo e criativo da própria linguagem são agora auto-conscientemente compartilhados pelo autor e leitor. O último não é meramente solicitado a reconhecer que os objetos ficcionais são “reais”, ele é convidado a participar na criação de mundos e de significado por meio da linguagem. Ele não pode evitar essa chamada para a ação porque ele é pego naquela posição paradoxal de ser forçado pelo texto a reconhecer a ficcionalidade do mundo que ele também está criando, porém, toda a sua participação o envolve intelectualmente, criativamente, e talvez mesmo afetivamente em um ato humano que é real, isto é, que é, na verdade, um tipo de metáfora de seus esforços rotineiros para “dar sentido” à experiência. (tradução minha)

(...)Nos textos narcisicamente explícitos, a ênfase é colocada no atrair a atenção do leitor tanto para a liberdade quanto para o dever. Na forma implícita, entretanto, assume-se que ele conhece seu dever e irá responder de acordo com ele. A tensão desloca-se do ensino do leitor transformado em tema para a atualização do próprio ato de leitura em progresso.(tradução minha)

estou a fingir é claro, a dar-lhe um motivo para se ocupar do bloco e não morder a caneta (p.277) (grifos meus)

tudo isso o meu pai, a moradia que definha, o amor entre mulheres normalidade ou doença, o jardineiro a desleixar-se (...) (p.282) (grifos meus)

(...) ampolas de combater a calvície, a fotografia de um careca competindo com a fotografia de um hirsuto, o colarinho do careca oblíquo, o colarinho do hirsuto impecável, *aplique uma massagem suave durante quinze minutos antes de se deitar e devolver-lhe-emos o seu dinheiro se ao fim de três meses*, ao fim de três meses o meu pai, todo ampolas durante quinze minutos em massagem suave, um cheiro de medicamento que agoniava a vivenda (...) (p. 337) (grifos meus)

Elementos não-literários fundem-se ao literário, confirmando o objetivo a que se propõe Lobo Antunes: a confluência dos gêneros.

Como se constatou até então, Lobo Antunes, temática e estruturalmente, insurge-se contra a tradição, ou seja, contra formas que, um dia inovadoras, acabaram se incorporando ao sistema e passaram a ser sentidas como “esgotadas” em sua capacidade de chocar, surpreender, interessar.

Diferente de autores como José Saramago, por exemplo, que apenas sugere ou esboça o questionamento dos padrões existentes, atendo-se, no entanto, a um romance linear, com princípio, meio e fim, em que a construção psicológica das personagens, prende-se ainda a uma concepção de literatura como mimese da realidade, António Lobo Antunes realiza em seu texto tal questionamento. Em outras palavras, o autor de *Memória de Elefante* não exemplifica meramente a existência de limites estéticos, mas utiliza-se artisticamente destes mesmos limites.

Lobo Antunes tende efetivamente para a contestação e a diluição da trama e da personagem tal como tradicionalmente concebidas. Forma e conteúdo caminham juntos, vistos ao mesmo tempo como indissolúveis e como sementes de ruptura. Num esforço de ruptura formal, cria uma linguagem fragmentada, multiplica as vozes narrativas, instaurando uma verdadeira “guerra” entre enunciado e enunciação.

O apego à palavra, fonte geradora de reflexões e desdobramento contínuos, faz do seu discurso literário uma forma de intervenção, porém “de dentro para fora”, como se o processo de criação pudesse construir as forças necessárias para fazer eclodir uma consciência atuante e transformadora.

O fluxo de consciência, a presença de instantes imobilizados, a fusão de dimensões temporais, a simultaneidade dos pontos de vista, a circulação de significados inacabados, as analogias desconcertantes, o mergulho no poético e as

metamorfoses – tudo isso é marca de uma dicção que testemunha a crise da própria linguagem ficcional, obrigando-a à renovação de seus elementos estruturais.

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, a escritura de Lobo Antunes, consciente e sistematicamente, chama a atenção para seu status de artefato, levantando questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao promover a crítica de seus próprios métodos de construção, esse tipo de escritura não apenas examina as estruturas fundamentais da narrativa de ficção, como também explora a possível ficcionalidade do mundo exterior, fora do texto de ficção literária.

É ainda este atentar para o seu próprio processo de construção que nos permite considerar a narrativa antuniana em estudo como narcisista. Nela, o mito de Narciso pode ser revivido, a princípio, no plano da história.

Enquanto Narciso busca a fonte, Maria Clara mira o próprio rosto no cristal do espelho:

devolveram-me ao chão onde pingos de cera, os castiçais não eram
nossos eram dos donos da agência, os espelhos tapados ia a jurar que a
verem-me, ao ver-me neles quem me vê não sou eu, eu não me olho assim
(p.38)

a debruçar-se e a empinar-se, quando alcancei o puxador do
armário de espelhos, quando o espelho rodou até cessar de me ver e
(tudo velho, nojento, empilhado ao acaso) (p.31)

Talvez, para além do dinheiro da gaveta, levasse comigo o soldado
de cachimbo na mão ou o capítulo em que um ferido pede no hospital de
campanha que tapem os espelhos. Ir-me embora é como tapar os espelhos
todos sobre mim (p.550)

Imagens como a do poço e do lago são também bastante recorrentes na narrativa:

o reflexo do lago agitava na parede manchas de mármore falso
misturadas com ramos, o mármore saltou para o tecto onde os veios
dançavam em redor do candeeiro até que o candeeiro de mármore também
e com a chegada da tarde o lago a reduzir-se ao lago ou seja um rectângulo
negro onde a minha imagem não cabia (p.528)

estendia as mãos abertas para as manchas de luz ou empoleirava-
me no rebordo do lago a observar o reflexo que se franzia e acalmava
consoante as folhas na água a mostrar todos os segundos uma pessoa
diferente (...) (p.59)

O meu pai nunca me deixou entrar aqui. Devia sentar-se na cadeira de baloiço e olhar do postigo o jardim lá em baixo, o portão, a rua, eu pequena a brincar às fadas no rebordo do lago. (p.15)

(...) estacou, vibrou um momento e em lugar de calar-se continuou a vibrar à medida que as magnólias desciam uma a uma no poço e eu sentada no rebordo a olhá-las toda a tarde sentada no rebordo a olhá-las (...) (p.548)

A atitude de Narciso buscando sua imagem e a impossibilidade do gesto assemelha-se à constante indagação de Maria Clara acerca de sua identidade:

(...) uma das paredes da casa rectangular e pálida, as outras três paredes sumidas nas árvores, o espaço entre mim e mim enorme e a serra de Sintra ao alcance do braço (...) (p.514)

- Quem sou eu avô?
não a perguntar-me a mim, a perguntar-se a si mesma. (p.391)

O mito de Narciso parece, no entanto, mais evidente na construção do texto como um todo.

A imagem de Narciso a contemplar-se na água permite-nos a construção de uma imagem metafórica: Narciso poderia ser visto como o plano da história e sua imagem refletida na água, como o plano do discurso. Ao lançar-se em busca de si, de seu processo de composição, a história dilui-se. Narciso sabe que a fusão entre ele e seu reflexo, entre o ser profundo e a aparência efêmera, jamais será possível. A noite desce, a morte está próxima, o beijo dado na imagem a despedaça; Narciso deve desaparecer também. O mesmo ocorrerá com o texto antuniano: o desvendar de sua composição, de sua essência, traz como consequência a sua perda, punição esta que poderia ser compreendida como resultante da negação dos modelos tradicionais.

Tal como o belo jovem debruçado sobre a fonte, o texto, autocêntrico e essencialmente estético, debruça sobre si mesmo, inclinando-se sobre a mancha tipográfica, em busca da sua essência. Assim como Narciso, que tem diante das águas a revelação de sua identidade e dualidade, o texto de Lobo Antunes toma ciência de seu estatuto lingüístico e estrutural.

Ainda como Narciso, que se metamorfoseia em flor, o texto antuniano também se transforma – porém, em algo indecível, que cabe aos leitores tentar decodificar. No entanto, assim como são renegadas as Ninfas no mito em questão, também são renegados os leitores por parte do texto de Lobo Antunes. Se por um

lado seu texto exige a participação do leitor para sua concretização, por outro o seleciona muito bem ou chega mesmo a desprezá-lo, ao não lhe fazer concessões. Os leitores exigidos pelo texto antuniano permanecem às margens do texto, contemplando-o, sem, no entanto, poderem dele se apossar.

Condenado ao mesmo castigo que Narciso, “Que também possa ele amar e jamais possuir o objeto de seu amor!”, o autor está subjugado a jamais chegar ao romance ideal. Sobre isso, alerta-nos Lobo Antunes:

Nunca conseguirei o romance que quero fazer porque, primeiro, se o fizer, para quê continuar a escrever?, depois, porque é uma luta constante com as palavras, com a resistências das emoções, mas esse é precisamente o encanto do meu trabalho. (BLANCO, 2002, p.18)

De forma bastante geral, podemos afirmar que, no texto, a atitude narcisista, “o desdobrar-se sobre si mesmo” do fazer poético, aponta para um fazer poético enquanto construção autoconsciente. Por esta forma, a linguagem se apresenta enquanto arte da estranheza e do assombro, em um mundo estranho, no qual o homem dividido se vê frente a situações de incerteza e questionamento, sempre em busca de si mesmo.

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

Linda Hutcheon propõe-nos os conceitos de *mimese do produto* e *mimese do processo* para se referir aos dois tipos de convenção dominantes na narrativa do século XIX e XX, respectivamente. Para ela, enquanto a base teórica do realismo naturalista consiste em levar o leitor a identificar os *produtos* que são imitados: personagens, ações, ambientações; e a reconhecer a similaridade dos mesmos com seus correspondentes na realidade empírica, a fim de comprovar sua validade literária; o romance de natureza auto-reflexiva, desnudando as convenções, explicita os códigos, para que possam ser devidamente reconhecidos pelo receptor. O *processo* de escrever torna-se, portanto, o objeto da imitação:

Since product mimesis alone does not suffice to account for the new functions of the reader as they are thematized in the texts themselves, a mimesis of process must perhaps be postulated. The novel no longer seeks just to provide an order and meaning to be recognized by the reader. It now demands that he be conscious of the work, the actual construction, that he

too is undertaking, for it is the reader, who in Ingarden's terms, "concretizes" the work of art and gives it life.

The act of reading, then, is itself, like the act of writing, the creative function to which the text draws attention. That this process is now the object of imitation does not alter the essential nature of the novel as a mimetic genre. Metafiction is still fiction, despite the shift in focus of narration from the product it presents to the process it is. Auto-representation is still representation. (HUTCHEON, 1984, p. 39)⁸

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

Assim como Borges e muitos ficcionistas têm também assegurado a seus leitores, Lobo Antunes, por meio de Maria Clara, implicitamente, mostra-nos como as criações ficcionais são tão reais, válidas e "verdadeiras" quanto os objetos empíricos do nosso mundo físico, ou ainda, o contrário: que o mundo que denominamos "físico" não passa de uma grande ilusão. Isto porque, conforme assegura Hutcheon (1984), a essência da linguagem literária assenta-se não em sua conformidade com afirmações comumente encontradas em relatos factuais, mas em sua habilidade para criar algo novo – um heterocosmo coerente, motivado, enfim, um outro mundo:

Mimetic literature has always created illusions, not literal truths; it has always utilized conventions, no matter what it might choose to imitate – that is, to create. The familiar image of the mimetic mirror suggests too passive a process; the use of micro-macro allegorical mirroring and *mises en abyme* in metafiction contests that very image of passivity, making the mirror productive as the genetic core of the work. In such fiction the reader is made aware of the fact that literature is less a verbal object carrying some

⁸ Já que a mimese do produto sozinha não é suficiente para as novas funções do leitor tal como são tematizadas nos próprios textos, a mimese do processo deva talvez ser postulada. O romance não mais busca apenas fornecer uma ordem e significado a ser reconhecido pelo leitor. É agora exigido que ele esteja consciente da obra, de sua real construção, a que ele também está sujeito, por ser o leitor quem, nos termos de Ingarden, "concretiza" a obra de arte e dá a ela vida.

O ato de leitura, então, é, ele próprio, como o ato de escrita, a criativa função para a qual o texto direciona a atenção. Que este processo seja agora o objeto da imitação não altera a natureza essencial do romance como gênero mimético. Metaficção é ainda ficção, apesar da substituição do foco da narração do produto que ela apresenta para o processo que ela é. Auto-representação é ainda representação. (tradução minha)

meaning, than it is his own experience of building, from the language, a coherent autonomous whole of form and content. (HUTCHEON, 1984, p.42)⁹

São os processos de seleção e ordenamento que tornam a arte válida como arte:

The decentralizing of the traditional realistic interest of fiction, away from the story told to the story telling, to the functioning of language and of larger diegetic structures, is important to the nouveau roman. Language becomes material with which to work, the object of certain transforming operations which give it meaning. There is a self-conscious recognition of the multiple contextual significances yielded by textual selection and organization. As such, this “new new novel” can remain within the novel genre, since these are the very operations or processes that form the link between reading and writing – that is, between life and art, reality and fiction – that seems to be a minimal requirement for a mimetic genre. (HUTCHEON, 1984, p.35)¹⁰

Mimese é transmutação, não reprodução, seja ela mimese do produto ou do processo. “Diegesis is a part of mimesis, as Aristotle perceived, and so ought to be taken into account in definitions of what constitutes novelist ‘realism’¹¹” (HUTCHEON, 1984, p.43). É ainda a mesma autora que afirma:

What exponents of “traditional realism” ignored, when they turned to classical mimetic theory for support, was that the instinct to imitate is complemented, in the *Poetics*, by an equally strong impulse toward ordering (7:2 and 4). Aesthetic imitation involves the completed and harmonized integration of parts into an organic whole (8:4), even if such parts should involve the irrational (24:10) or the impossible (25:5). Mimesis is never limited to a naïve copying at the level of product alone. (HUTCHEON, 1984, p.41)¹²

⁹ A literatura mimética sempre criou ilusões, não verdades literais, sempre fez uso de convenções, não importando o que poderia ter escolhido para imitar – isto é, criar. A imagem familiar do espelho mimético propõe um processo acentuadamente passivo; o uso do espelhamento micro-macroalégorico e dos “mise en abyme” na metaficção contesta toda imagem de passividade, fazendo do espelhamento produtivo o centro genético da obra. Nesse tipo de ficção, o leitor torna-se consciente do fato de que a literatura é menos um objeto verbal que transmite sentido, do que sua própria experiência construtiva a partir da linguagem, uma totalidade autônoma e coerente da forma e conteúdo.

¹⁰ A descentralização do interesse da ficção realista tradicional da história contada para o contar da história, para o funcionamento da linguagem e para mais amplas estruturas diegéticas, é importante para o novo novo romance. A linguagem torna-se o material com o qual se trabalha, o objeto de algumas operações transformacionais, as quais lhe garantem significado. Há um reconhecimento auto-consciente das múltiplas significâncias contextuais produzidas pela seleção e organização textual. Assim sendo, este “novo novo romance” pode permanecer dentro do gênero romance, já que todas estas operações ou processos são o fator determinante da ligação entre escrita e leitura - isto é, entre vida e arte, realidade e ficção -, ligação esta que parece ser o requisito mínimo para um gênero mimético. (tradução minha)

¹¹ Diegese é parte da mimese, como percebeu Aristóteles, e então deve ser levada em consideração nas definições daquilo que constitui o “realismo” romanesco. (tradução minha)

¹² O que os expoentes do “realismo tradicional” ignoraram, quando eles recorreram à teoria mimética clássica para suporte, foi que o instinto para imitar é complementado, na Poética, por um impulso igualmente forte em relação à ordem (7: 2 e 4). Imitação estética envolve a completa e harmônica integração das partes em um todo

Assim sendo, o próprio fazer poético, ou seja, a *poiesis*, torna-se um elemento adicional necessário do código mimético romanesco, como um processo a ser compartilhado pelo autor e leitor.

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

Poderíamos dizer, ainda que de forma bastante simples, que, enquanto o romance realista tenta reproduzir o mundo que *parece ser* e o romance modernista o mundo que *poderia ser*, o romance pós-modernista dedica-se a criar mundos que *não poderiam ser*, ou seja, mundos que admitem contradições internas e que asseguram muitas vezes um estatuto ontológico a objetos que existem apenas na imaginação. Grande parte do sentido destas obras, dentre as quais o romance em estudo constitui um excelente exemplo, consiste em promover a aprendizagem do código.

John Barth, em seu artigo *The Literature of the Replenishment* (1984), afirma que o romance pós-moderno ideal deveria superar as fronteiras entre realismo e irrealismo, formalismo e conteudismo, literatura pura e engajada, narrativa de elite e narrativa de massa, o que parece evidenciar-se no romance de Lobo Antunes. É ainda Barth quem faz uma bela analogia entre a leitura de um texto literário contemporâneo e a audição de uma obra musical clássica: ouvindo-a várias vezes e analisando a partitura, descobrimos muitas coisas que não foram notadas na primeira vez, mas essa primeira vez deve ser capaz de prender-nos a ponto de desejar ouvir outras vezes, e isso vale tanto para os especialistas como para os não especialistas. Façamos, no entanto, uma ressalva – isto não é plenamente válido em se tratando de Lobo Antunes. Como anteriormente mencionado, o leitor exigido por Lobo Antunes é um leitor selecionado, já que os demais são definitivamente desprezados pelo texto antuniano.

orgânico (8:4), mesmo se tais partes envolverem o irracional (24:10) ou o impossível (25:5). A mimese não está, jamais, limitada a uma ingênua cópia ao nível do produto (tradução minha).

Esta analogia, no entanto, aplica-se à leitura de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, obra cuja primeira leitura nos incita a outras sucessivas leituras, para podermos desvendar a “noite escura” na qual alguém desconhecido tenta impedir nossa brusca entrada.

Aliás, o título deste romance é bastante inquietante. Afinal, o que seria essa “noite escura”?

Se considerarmos *Não entres tão depressa nessa noite escura* como um texto narcisista, espelho de si mesmo, a noite escura pode ser entendida como o próprio texto em processo, como corpo verbal, como verdadeira noite escura, em virtude de sua difícil, intrincada e dolorosa urdidura.

Partindo-se da leitura até então feita deste romance, é possível afirmar que o texto é, na verdade, o personagem principal da obra, ou melhor, o próprio herói da narrativa, já que, conforme demonstrado, o romance contemporâneo monta-se em torno de um herói que encarna o homem moderno – indivíduo problemático, voltado para si mesmo. O texto é esse herói conflitivo, porque é justamente a encarnação da própria indecidibilidade que pretende exprimir/exibir. Um texto que, enfim, não é um palco ficcional, mas a própria personagem.

Seguindo esta idéia, poderíamos afirmar que o nome dado à protagonista – Maria Clara – também não é arbitrário: revela justamente o desejo de desvendar tal “noite”, ainda que esta apenas vagarosamente se deixe desnudar.

Considerando o texto antuniano como auto-reflexivo, ou conforme já se disse, como um Narciso a contemplar sua imagem refletida nas águas do lago, sua divisão em sete partes também merece atenção. Cada uma de tais partes apresenta, como epígrafe, transcrições na íntegra de capítulos do Gênesis – Parte I – 1,1-5, Parte II – 1, 6-8, Parte III – 1, 9-13, Parte IV – 1, 14-19, Parte V – 1, 20-23, Parte VI – 1, 24-31 e Parte VII – 2, 1-4 – denotando, assim, uma analogia entre a criação do romance e a criação do mundo.

Assim como o Deus Criador bíblico, que cria o mundo valendo-se da palavra (quando, na realidade, poderia ter utilizado qualquer outra forma de criação): “Então Deus disse ‘Exista a luz’ e assim se cumpriu” , a autora/narradora de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, por meio da palavra, também cria um outro universo.

À semelhança do texto bíblico, o texto antuniano revela-se também narcisista. A exemplo do Deus criador que contempla as suas criações: “Deus viu que a luz era boa”, o texto de António Lobo Antunes contempla sua própria poiesis.

Considerando a concepção de mito, segundo a qual:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento corrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (ELIADE, 1978, p.11)

podemos afirmar que, ao “devorar” citações do Gênesis, texto mítico que é épico e lírico simultaneamente, Lobo Antunes revela seu desejo de apresentar também a origem de algo: a da criação literária. Utilizando-se da palavra que, segundo Cassirer (1985) assume, em todas as cosmogonias míticas, um caráter de arquipotência, sobrepondo-se ao poder dos próprios deuses ou confundindo-se com eles, Lobo Antunes, diferentemente do texto bíblico que, sendo mítico mostra a passagem do caos à ordem, revela a oscilação entre caos e ordem, entre o discurso e sua dissolução.

Considerando ainda o subtítulo atribuído ao romance, bem como as suas epígrafes, outra constatação poderia ser feita: poema nos remete a poeisa, a *poiesis*, que por sua vez conduz-nos à criação e, conseqüentemente, ao Gênesis. Considerando que a prosa tem suas origens na poesia, e que em *Não entres tão depressa nessa noite escura* Lobo Antunes aproxima o gênero narrativo do lírico, a citação do texto bíblico poderia ainda ser interpretada como o desejo de retorno à gênese de toda a criação literária. No entanto, é válido ressaltar que tal retorno à origem constituiria uma tentativa não de recuperação do passado, mas de um possível renascimento, de uma (re)criação.

Porém, enquanto o texto bíblico conta-nos a criação pelo produto (embora trate indiretamente do processo, o que é realmente enfatizado é o produto), o texto de Lobo Antunes, que confere à palavra um poder mágico, exhibe a criação enquanto processo. Por meio de uma escritura que emula o movimento criador, que se revela como metáfora cósmica, Lobo Antunes “cria”, à semelhança do Criador, um mundo do qual nos deixa entrever os mistérios processuais.

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

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

Com o fim do regime ditatorial salazarista, uma parte da população viu seus privilégios, bem como sua estabilidade econômica, abalados. A decadência obrigou os portugueses a modificar sensivelmente seu estilo de vida para poderem sobreviver com as novas limitações financeiras. Conforme afirma Joaquim Vieira (2000, p.163): “A elite dirigente do antigo regime, a sua oligarquia econômica e a classe média alta são, na realidade, as vítimas da revolução”.

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

nesta casa esvaziada de tudo excepto de reposteiros que envelhecem e lembranças de grandeza, a minha mulher obrigada a vender pratas, tremós, a mandar embora o chofer, a descuidar os canteiros, o jardim transformado num matagal de ervas ruins açucaradas pelas corolas que sobram, o escritório sempre aberto a livrá-las do relento dos árabes e dos pretos que enjoava a minha sogra antes de depender da Adelaide a propósito da qual a Maria Clara
e não apenas a Maria Clara, a
imaginavam que
o escritório aberto a livrá-las do relento dos árabes e dos pretos incrustado nos estofos dos móveis, o dinheiro deles a permitir à minha mulher que o chofer e os canteiros, que a modista, que as compras, (...)
(p.207)

Apesar das rápidas mudanças suscitadas pela Revolução, esta parece não ter conseguido eliminar os preconceitos de uma sociedade extremamente estratificada como era (e ainda é) a sociedade portuguesa. Os preconceitos raciais, assim como os de classe social, são nítidos na narrativa: a história do pai de Maria Clara, homem de possível origem humilde, deve ser esquecida, apagada: “o teu pai não tem família” (p.42); “e eu danada com as generosidades do meu pai (...) os cuidados dele com os pobres, nunca diante de nós, às ocultas, como se pertencesse à mesma raça e era óbvio que não pertencia apesar das peúgas de risquinhas e do modo de pegar nos talheres” (p.264).

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

(...) não sei defini-lo mas farejo-o à légua
que vocês, sem dar por isso, nos pegam, é a
miséria que cheira, não são os corpos nem a roupa,
a miséria que cheira como a vida cheira, qualquer coisa
desagradável que
carregam convosco (p.143)

A invasão de propriedades foi outra consequência que se pôde notar após ao 25 de Abril. Como nos lembra Joaquim Vieira:

Descobre-se a ocupação como uma eficaz arma de contestação à posse ou orientação tradicionais do que é ocupado. Ocupam-se palacetes, quintas, terras, matas, fábricas e outras empresas, residências, restaurantes, escolas, clubes, órgãos de informação, câmaras municipais, juntas de freguesia, casas do povo, ministério e até hospitais. A ocupação torna-se uma actividade rotineira em 1975, quase sempre com o beneplácito e proteção dos militares. (VIEIRA, 2000, p.165)

No romance, esta situação é evidenciada:

Os motoristas, os carregadores, os operários
A baterem a sola no chão como se enxotassem um bicho
-Vá-se embora senhora
Donos da gente como sempre que os pobres
Quando foi da revolução ocuparam-nos as casas (p.237)

Envoltas em um emaranhado de crises, as personagens nos mostram a profunda transformação da realidade portuguesa. Sejam elas fruto da imaginação de Maria Clara ou não, mostram a dificuldade de uma grande parcela da população em

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

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

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

O contacto com a sociedade dá-se através de uma janela virada para o Tejo, numa casa que tem pouco mais do que o indispensável. Aquele é o ponto de observação do “psiquiatra social”. E o que observa ele? Um mundo doente, demente, vazio, desesperado, apático, sem sinais de esperança – uma catástrofe. Mas de tanto olhar através do vidro de uma janela, acabou por colher o seu reflexo. António Lobo Antunes transformou-se numa personagem do microcosmo lusitano, digna de um dos seus romances. (HALPERN, 2000).

Conforme veremos no capítulo seguinte, talvez Lobo Antunes esteja a nos apontar para a transformação da própria concepção de literatura contemporânea, que conforme afirma Butor (p.14, 1974), “começa a aparecer não mais como um simples desfastio ou luxo, mas em seu papel essencial no interior do funcionamento social, e como experiência metódica”.

CAPÍTULO IV

Uma leitura do contexto contemporâneo

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

O que se lê em suas narrativas são pedaços, estilhaços, desencontros, dúvidas, cacos, que só aos poucos vão formando uma história. Como a própria vida, feita de planos tortos e fragmentados, que só ilusoriamente compõem uma sucessão linear.

Devemos atentar, no entanto, para o fato de que a escolha por uma quebra da linearidade, por uma linguagem fragmentada, por uma personagem que deixa de

ter configuração acabada, ou outras escolhas a partir das quais se constrói a narrativa, não é nem meramente opcional, nem sequer superior a outros procedimentos utilizados na construção de romances anteriores ao romance contemporâneo. A arte não se reduz a um ludismo sem finalidade, não se trata apenas de um trabalho genialmente planejado, ou de um jogo jogado por técnicos hábeis. Quanto a isto, já nos alerta Lobo Antunes:

O importante é que o livro se faça sozinho, que tenha consciência própria e que valha por si mesmo, e não que alguém o tenha feito. Com Joyce, estamos sempre a sentir a sua habilidade, a sua perícia como escritor é-nos imposta e estamos todo o tempo a notar que é ele, o próprio Joyce, que está por detrás de tudo. Isso recorda-me quando falo com alguns franceses. Tenho sempre a impressão de que me estão a dizer: “Olha como sou inteligente.”
Não és tu que tens de ser inteligente; é o livro que tem de o ser. (BLANCO, 2002, p.29)

A obra de arte está vinculada a seu contexto, está relacionada com as respostas dadas pelo homem em diferentes momentos da história. Desta forma, é natural que a literatura contemporânea reflita a crise que hoje vivemos, crise esta presente não só em termos de temática, mas também no plano estrutural, já que a literatura não é apenas um conjunto de temas, mas, antes, uma linguagem que tem algo a dizer, segundo um modo distinto de dizer – um modo indisciplinador, inquietante.

Lobo Antunes, escritor que tem consciência dessa função estranhadora e libertadora da literatura, projeta suas angústias e tensões não só em relação a seu país, mas em relação ao próprio homem. Seu objetivo não é contar histórias, mas auxiliar-nos na renovação de nossos valores ou mesmo na mudança de nossas idéias, para que possamos nos transformar e nos preparar para a busca de um novo revolucionário e revelador.

Apesar de Portugal também tornar-se personagem, a mensagem de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, como em todas as outras obras do autor, não se reduz ao político ou ao sócio-econômico, como o fazem algumas das obras contemporâneas. Homem sensível a seu tempo, o escritor, no caso, assiste ao desmoronamento da civilização e propõe-nos a construção de um novo homem e de um novo tempo, que requer de nós muito mais do que a introspecção e a apatia a que estamos acomodados no mundo atual.

Reflexos do homem contemporâneo, as personagens deste romance estão a todo tempo mergulhadas em seu interior, mergulho este habilmente representado pela metáfora da noite escura, metáfora esta que representa também o próprio texto, como vimos no capítulo anterior.

(...) uma nódoa, o jornal, na véspera de morrer em que comecei a apoquentar-me com as horas que não existiam já, existiam os ponteiros e todavia qual a razão dos ponteiros mentirem visto ser noite sempre (p.208)

(...) mais travões a jogarem as rodas contra chorões e moitas, o balão a soltar-se e a baloiçar junto ao tecto, o relógio indeciso nas horas mas sempre noite, sempre noite, tão sempre noite que mal vos reparo nas caras (...) (p.209)

as feições reduzidas a buracos num clarão de calcário, os buracos dos olhos, os buracos do nariz, o buraco da boca a aumentar um grito e em lugar do grito uma escuridão repentina na escuridão a janela (...) (p.289)

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, constata-se uma valorização da enunciação em detrimento do enunciado, ou seja, uma rarefação da história. Subordinando-se a ação à descrição e à dissertação, as orações descritivas nos dão a sensação de paralisia da história, como que solicitando de nós um momento de reflexão.

Considerando que a narrativa não é apenas uma forma e que, portanto, o que acontece não se limita ao plano lingüístico, pode-se observar que essa rarefação da história remete-nos para a ausência de ação do homem contemporâneo, um ser sem história, porque não pode narrar aquilo que não fez nem faz. Por meio de Maria Clara, Lobo Antunes representa todos nós, seres perdidos em meio a um mar de pequenas ações que não geram histórias, seres em meio a um labirinto, em busca de uma história que perderam ou não têm, e aos quais cabe talvez inventar, como faz a protagonista do romance, uma existência ilusória tida como real.

Não é insignificante, portanto, que toda a narrativa seja marcada pelo silêncio:

prefiro não imaginar o que quer que seja na cadeira do sótão, não conheci o pai nem a mãe dele, a minha mãe argumentava a calar-nos que não tinha família e no entanto naquelas caixas talvez cartas, fotografias, postais, nunca me encorajei a perguntar-lhe, nunca conversou comigo, uma ocasião ou duas, só nós em casa, qualquer coisa pareceu mover-se dentro dele, deu-me a idéia que ia falar e nada, os olhos de objecto em objecto a tornarem-se ocos, nunca o ouvi dizer Maria Clara (...) (p.30)

a conversar com ele palavras que deslizam para o silêncio sem terminarem a frase (...) (p.200)

sem óculos nasais, sem cansaço, sem adeuses, as palavras que a tosse baralha e se perdem no que seria silêncio não sendo silêncio, um ruído de garganta, um atrito de dentes (p.203)

e eu calado na poltrona entre o sofá e a lareira à espera que me chamassem para o jantar e deixasse de ouvi-las, simplesmente os freixos e as corolas dos goivos, o silêncio que desde há anos me persegue com o seu rumor de estátua (p.205)

a boca que não se abre, não fala, insinua (p.310)

Muitas vezes, é o próprio excesso de palavras que gera o silêncio:

(...) a sentir o mar em baixo e a farejar envergonhada, infeliz e feliz, demasiado cheia de palavras para conseguir exprimi-las (...) (p.279)

uma palavra a procurar caminho no interior da garganta e a perder-se antes dos lábios (p.318)

Silêncio que, entretanto, não inquieta, não instiga, não é fecundo. Trata-se, ao contrário, de um silêncio estéril, que aponta apenas para a ausência de qualquer coisa digna de ser dita; silêncio perigoso, já que nada que se faça ou diga parece ser digno de menção.

Esse silêncio, tema recorrente na narrativa, como não poderia deixar de ser, materializa-se no texto antuniano. Suas personagens não dialogam, a não ser para tratar de questões superficiais, banais; e a própria estrutura do romance, como já vimos, sugere a incomunicabilidade entre elas.

Maria Clara, enquanto representante do mundo contemporâneo, alerta-nos para o silêncio e deseja que o rompam:

o silêncio deles somando-se ao silêncio da música, por amor de Deus falem e em lugar de por amor de Deus falem e cuidado que pedia por amor de Deus falem. (p.319)

Muitos dos sintagmas oracionais, utilizados pelas personagens em seus raros diálogos, são, ainda, em sua maioria, imperativos, impositivos de um silêncio inútil, que recusa ou tema qualquer tipo de sentido:

tubos de pastilhas vazios, rodela de napperons já não beges, cinzentas, o advogado que não cheirava a pobre a agachar-se por seu turno, o meu pai à altura dos tornozelos dele
- Quietos (p.162)

- Por que não despede a Adelaide mãe?

a roupa deixou de pular, a cabeça recuou da vidraça e a minha mãe
- Cala-te (p.162)

Se tivesses ficado no Estoril, se não voltasse a Alcoitão, a Adelaide guardou
o cofrezito no avental sem agradecer ao meu pai que
- Saíam daqui (p.163)

Além do título da obra ser fático, no romance as orações imperativas são extremamente recorrentes, estando em sua maioria na forma negativa, enfatizando sempre um corte brusco da relação comunicativa:

o cheiro do tomilho a impedir-me de esclarecê-la, de pedir
- Não me toquem (p.101)

a cantoria dos ciganos acompanhou-me de Lisboa ao Estoril sem me lembrar do rio, solene e triste no interior de mim, a minha mãe procurou o rosário na bolsa, olhou para o chofer e tornou a guardá-lo, ao observar-me no espelho da maquilhagem, embaciado de pó-de-arroz, tornava-me mais adulta, se calhar era do pó.
- Não mexas nisso Maria Clara (p.50)

Em meio ao caos interior em que se encontram, os indivíduos não conseguem comunicar-se. Falta-lhes uma palavra libertadora, uma palavra que efetivamente possibilite a relação do eu com o outro.

a pedir à Ana
a pedir-lhe
- Diga, diga
mas tão difícil transformar o que pensamos em sons que se entendam (...)
(p.96)

Deus é testemunha que tentei lutar contra, fazer que prosseguíssemos vivos, preveni-lo num suspiro que a garganta estrangulou.
- A cinza
(que estranho não sermos capazes de falar, em quantas ocasiões, durante os sonhos, quero exprimir-me e não consigo) (p.54)

(...) os meus pais não assim como agora, ainda não furiosos, quietos, de bocas a aumentarem e nada por baixo das bocas excepto dedos moles, uma palavra a procurar caminho no interior da garganta e a perder-se antes dos lábios (...) (p.318)

Essa ausência de diálogo aponta para a incomunicabilidade no mundo contemporâneo, mundo no qual se acentua, cada vez mais, a tendência à individualidade, à introspecção e a uma constante solidão.

(...) as coisas comunicam comigo mas as pessoas não (p.433)

uma vertigem parecida com a das fotografias nos armários, nas arcas, em quantas ocasiões, durante os sonhos, quero exprimir-me e não consigo, e a minha mãe a Ana passam por mim sem me verem consoante o meu pai não via a cozinheira, apesar de irmãos, a menos que lhe arrumasse a secretária (p.54)

Destituída de traços individuais ou sociais que a caracterizem exteriormente, despojada de marcas identitárias, bem como definida por seus questionamentos interiores, Maria Clara empenha-se na busca do auto-conhecimento, embora conheça seu esfacelamento, mera falácia daquilo que diz ser sua identidade. Ela é o reflexo do homem e do mundo contemporâneo – um homem em estilhaços, um puzzle, sem unidade, fragmentado.

(...) deixá-la cair aliviado não completando o gesto uma vez que estou bem à parte esta fraqueza, à parte isto no peito, uma dor que não é dor, um incómodo, uma insignificância de que não vale a pena falar (...) (p.210)

Hoje estava capaz de me ir embora: as paredes da casa apertam-me, tudo me parece tão pequeno, tão inútil, tão estranho. (p.550)

Um ser em cacos, sem completude, que, assim como a narrativa, precisa ser reconstruído para que possamos tentar compreendê-lo.

Bastava tocarem-me de leve, roçarem-me com um simples dedo para que os pedacinhos de que me sentia feita se espalhassem no chão, bastava que dissessem o meu nome para quedar morta ali mesmo, uma folha, um insecto que qualquer sopro de janela arrastaria consigo (...) (p.291)

os pedaços de loiça visto não imaginar que pudessem ser tantos, se os juntassem dava um chinês do meu tamanho ou maior do que eu, dois braços gigantescos, uma gaivota enorme capaz de transportar-me (p.318)

estilhaços miúdos como dentro do peito os estilhaços da asma (p.289)

O fato de Maria Clara conhecer sua falta de identidade é que a conduz a uma situação ainda mais desconsoladora:

- Sentes-te mal Maria Clara?

a avaliar-me por cima da travessa a palidez, as olheiras, eu doente de desilusão como os freixos e os goivos mãe, como a casa que a pintura não disfarça e os móveis não alegam, a compota às escondidas que aumentava o desgosto, fechar-me entre rótulos de florinhas. (p.313)

- Quem sou eu? (p.395)

tão assustado que o meu nome se lhe transformava em pergunta, fui desde o início uma pergunta para ti não fui (...) (p.512)

o mais natural é achar-se vazio durante o enterro um espaço imenso entre mim e o resto (...) (p.336)

É no desejo de suprir sua própria ausência, que Maria Clara escreve, inventa. E por trás dela está Lobo Antunes, autor de um estilo personalíssimo, que revela, conforme observamos no capítulo anterior, acentuado lirismo em seu processo compositivo, o que confere a seu texto a dimensão de uma prosa poética de grande apelo emocional. Recorrendo com freqüência a imagens inusitadas, construídas a partir de símiles e metáforas originais, de substantivos persistentemente adjetivados e do uso singular de advérbios, sua narrativa propõe-nos não o reconhecimento, mas uma visão deformada e ao mesmo tempo comprometida com a observação e a decodificação do mundo.

Inovadora, capaz de suscitar-nos o estranhamento, a linguagem literária de Lobo Antunes choca-nos:

demorando-se a farejar, especado, inútil, amparado ao umbral, a boca trêmula de palavras mudas, as pálpebras defuntas a piscarem angústias, não existia um retrato dele fardado, uma medalha na vitrine, comia depois de nós, sozinho na sala de jantar, de guardanapo ao pescoço, para que não o víssemos sujar-se, entornar arroz e pedaços de carne, no caso de pressentir que o espiávamos esquecia a colher, girava a cabeça no sentido errado (p.24)

É esta linguagem brusca, áspera e, ao mesmo tempo, de teor lírico-nostálgico, que, habilmente ordenada, nos revela o caos interior vivido por Maria Clara. No entanto, o apelo a tal linguagem não se limita ao plano lingüístico.

Trata-se de uma linguagem que denuncia aquilo que não queremos ver, que nos incomoda, porque atenta para uma nova condição de homem, que insistimos em não aceitar, devido a nossa visão, ainda muito linear, da vida e da própria sociedade.

Podemos dizer que *Não entres tão depressa nessa noite escura* é uma espécie de caixa de ecos narrativos, que não se encaixam em momento algum. Trata-se de uma narrativa que evoca, que aponta para diversas promessas de histórias, mas que, no entanto, jamais se concretizam, trazendo como resultado apenas um amontoado de retratos despedaçados. Retratos despedaçados que apontam para um ser que vive em um mundo envolvido por diferentes impulsos, exigências, deveres, sentimentos e sensações, e que, atravessado por estes

elementos, enquanto ponto de confluência e de dispersão de aspectos como memórias, estímulos, desestímulos, sensações e lembranças, revela-se como um ser definitivamente pulverizado.

A ausência de narrativa, haja vista que o que temos é apenas uma promessa, aponta-nos para o fato de que talvez o homem seja isso, que a vida seja apenas isso: um monte, um amontoado de cacos, que nunca se atualiza de fato.

É este homem estimulado a olhar o mundo sem estabelecer nexos lógicos, é este indivíduo sem projeto, sem nenhuma força lógica a conduzi-lo, é este ser sem Deus, sem transcendência, solitário e órfão de ideologias e projetos, que Lobo Antunes retrata. Inserido em um mundo que já não tem sentido, o herói procura em vão, em meio aos cacos discursivos e temáticos, um sentido que, porém, nunca se realiza. O discurso torna-se, então, essa errância. A linguagem errante, por sua vez, que “cria” um aparente caos, talvez seja a única via para um sentido: buscar retratar o homem abissal.

Um parágrafo feito somente da palavra “ou”; outro de “não sei”; outro de “imagino que disse”, frases que terminam sem ponto, parênteses que não fecham, discursos interpolados, tempos que se misturam, vozes narrativas que se escondem, são marcas desse discurso que imita e que aponta persistentemente para a ausência de sentido do ser e da própria existência.

E por que esta é a forma utilizada por Lobo Antunes? Talvez porque algum sentido só possa nascer da percepção de que o sentido é a única coisa que nos faz falta no mundo. Ou porque o esgarçamento da linguagem, que Lobo Antunes exhibe, seja o único sentido com o qual ainda se possa tecer algum outro fio ainda por alinhavar.

A única solução possível parece ser aquela a que recorre Maria Clara: a escrita. Utilizando-se da literatura, que é uma forma de conhecimento marcada não pela apreensão de verdades absolutas, mas pela constante busca do conhecer, Lobo Antunes convida-nos a refletir, a reconhecermo-nos, a caminhar em busca do que ainda nos falta, em busca de algo capaz de preencher os seres lacunares que somos.

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 e o meu pai me doem por dentro, a minha irmã me dói por dentro, eu me dôo por dentro e por me doer por dentro invento sem parar esperando

que imagine que invento e desde que imagine que invento e não acredite em mim torno-me capaz de ser sincera consigo, é certo que de tempos a tempos, para o caso de me supor honesta, lhe ofereço uma nuvem amarela ou uma nuvem castanha e uma mão-cheia de pardais em lugar da verdade, a verdade por exemplo da Ana a abraçar-me à entrada da clínica e eu a empurrar-lhe as mãos, o pai está doente Maria Clara (p.365)

4.1 Um projeto ainda mais amplo

Considerando o que foi dito neste capítulo, poderíamos ser conduzidos a concluir que a obra de Lobo Antunes reduz-se, ao final, a um exercício com fins pragmáticos. Isto é definitivamente um engano. A obra antuniana, apesar de refletir o mundo contemporâneo, vai além disso.

Não entres tão depressa nessa noite escura, conforme foi possível constatar, é uma obra incômoda, inquietante, que rompe com os padrões tradicionais do gênero romanesco. Sua leitura nos desperta, inicialmente, o habitual desejo de rotulá-la, de encaixá-la dentro das conhecidas denominações ou teorias literárias existentes. No entanto, esta é a grande dificuldade que este romance nos oferece. Colocando-nos em contato com pólos ditos opostos do ponto de vista da teoria literária, o romance leva-nos a indagar: seria este romance, que ora tende para a ordem, ora para o caos, um romance moderno ou pós-moderno? O estranhamento por ele suscitado é resultado de um trabalho no plano micro (metáforas, metonímias, parataxe, etc.) ou no plano macroestrutural (personagem, narrador, tempo, etc.)?

A estes e outros questionamentos, estamos habituados, comumente, a responder optando por uma das alternativas, assumida como única e verdadeira. A leitura de *Não entres tão depressa nessa noite escura* parece, no entanto, não nos fornecer tal possibilidade, já que o desvendar da obra revela-nos um novo questionamento: caberia realmente ao crítico, diante de obra tão complexa, buscar uma solução apaziguadora? A resposta mais plausível é não. Fazer isso significa negar a própria natureza plural da literatura, espaço marcado pela ambigüidade e não por certezas incontestáveis.

Assim sendo, na obra em estudo, parece necessário assumir justamente a oscilação que ela propõe e simultaneamente representa, oscilação esta que é o elemento novo, aquilo que causa e sustenta seu estranhamento.

Assumindo essa pendularidade da obra, podemos afirmar que ela é, ao mesmo tempo, moderna e pós-moderna. Isto porque, o romance, em termos microestruturais, aponta para o caos e, portanto, para o pós-moderno. No entanto, visto em conjunto, em termos macroestruturais, o romance aponta para uma nova ordem, ou seja, para o moderno.

Esse movimento pendular envolve ainda a micro e macroestrutura do romance, já que elementos do nível micro, tais como a ausência de vírgulas, as frases fragmentadas e entrecortadas, as palavras incompletas, ou mesmo a recorrente presença das reticências, constituem-se em elementos potenciais que, ao serem atualizados, interferem de forma inegável na construção da estrutura maior do romance.

Considerando que o que constatamos nesta obra é o desvelar de uma narrativa em processo, na qual o herói texto tem como grande aventura o próprio processo de narrar, observa-se que o que se apresenta ao leitor não é a opção pela ordem ou desordem. Ao contrário, o que é colocado diante do leitor é justamente o intervalo entre ordem-desordem, uma espécie de modelo processual que se constrói na exibição do processo de narrar. Destarte, ordem e desordem são reveladas apenas como potencialidades, possibilidades, já que o que se atualiza, de fato, não são estes elementos, mas justamente o processo.

Partindo-se destas considerações, que a princípio podem parecer uma forma de escapar da inútil responsabilidade de classificar as obras segundo padrões pré-existentes, *Não entres tão depressa nessa noite escura* revela-se ainda mais interessante, dado que parece obrigar a crítica a expandir-se, a relativizar a idéia de conceitos opostos ou rígidas classificações.

Buscando lidar com os gêneros lírico e épico, gêneros estes que são, muitas vezes, concebidos como opostos, Lobo Antunes parece desejar concretizar a oscilação, ou mesmo a relatividade dos conceitos tradicionais. Inserido em um mundo marcado não pela fusão, mas pela constante escolha de um dos pólos e a conseqüente exclusão do outro, o autor evidencia-nos a possibilidade do híbrido. Por meio de uma narrativa na qual um diário que vai sendo montado e mostrado, mas

que, no entanto, fica apenas em sua promessa de construção, Lobo Antunes, exibindo o processo narrativo, materializa a indecidibilidade que o romance encena.

Parece ter ficado evidente, ao longo deste estudo, que o poético, considerado em sua tradicional concepção, revela-se nitidamente no plano da microestrutura do romance, onde metáforas, metonímias, assonâncias, aliteraões, dentre outros elementos, abundam. Porém, como também foi apresentado, sua poeticidade não se resume ao nível microestrutural, haja vista que os elementos do plano micro constituem-se em potências que se atualizam no plano macro, promovendo uma reformulação do discurso romanesco como um todo. No entanto, o conceito tradicional de poeticidade parece não ser suficiente para explicar uma aparente contradição presente na obra: a extensão do discurso antuniano. Como sabemos, o discurso lírico é condensado; em oposição, o discurso de Lobo Antunes é prolixo, extenso, inquietante.

Para explicar tal contradição, a oscilação assumida pelo romance surge-nos como algo bastante útil para compreender a real poeticidade deste romance.

Valendo-se dos conceitos de mimese e diegese desenvolvido pelos gregos, conceitos estes, vale ressaltar, não opostos, poderíamos afirmar, de forma bastante geral, que enquanto a poesia tende mais à encenação, à performance, ou seja, à mimese, a épica, por sua vez, tende mais ao relato, ou seja, à diegese. Considerando que o lírico tem uma índole encenadora e que aquilo que observamos em *Não entres tão depressa nessa noite escura* é justamente a encenação do processo de narrar, podemos afirmar que o elemento lírico e, portanto, narcísio deste texto está intimamente ligado ao aspecto teatral assumido por esse romance, um romance que é visivelmente uma cena – a cena do processo.

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

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

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

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

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

Não entres tão depressa nessa noite escura é um texto poético, portanto, devido sua auto-referencialidade, sua auto-reflexividade que, em termos jakobsonianos, tende para materialização da mensagem: a mensagem, no caso, é a da autofagia textual criadora do texto pelo próprio texto para culminar na produção de um romance verbo-voco-visual, que exhibe o romanesco e a narrativa, e nunca a narrativa ou o romance.

Talvez, com a criação de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, Lobo Antunes, assim como intencionava Mallarmé, busque criar um livro que seja a metáfora do Cosmos, universo dinâmico que se assenta numa tensão, ou melhor, num equilíbrio instável. Uma obra que materialize a instabilidade e que, de forma bastante complexa, tente evidenciar a ineficácia ou mesmo a falácia das polaridades e das classificações rígidas, apontando para a ilusão realista das linguagens assertivas e poderosas, que fingem poder dizer para mascarar e esconder do leitor sua impotência radical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a literatura portuguesa sofreu uma renovação após 1974, com o fim de uma ditadura longa e anacrônica, a produção literária de Lobo Antunes desempenhou papel importante nesse esforço renovador.

Sua produção literária, conforme vimos ao longo deste estudo, procura afastar-se do conceito clássico mediante o desencadear de gradativo e percuciente esforço de desconstrução e desmontagem da narrativa em relação ao cânone literário. Tal tendência de revolução/renovação dos gêneros literários pode ser compreendida como o reflexo de uma contingência histórico-cultural e ideológica possibilitada pelo Portugal do século XX, o Portugal contemporâneo de Lobo

Antunes, o Portugal pós-revolucionário, abatido por um profundo mal-estar social e civilizacional e, por isso mesmo, redimensionado pelo olhar subversivo do escritor, que, desde 1979, quando dá início efetivo a sua atividade de escritor, tem procurado lidar com a aflição de um mundo sem sentido, de fronteiras sócio-políticas e culturais desumanizadas.

Mais do que refletir/captar realística e denunciadoramente sobre este Portugal, Lobo Antunes alerta-nos para o surgimento de uma nova concepção de homem: um ser em estilhaços, um puzzle a ser montado, mas no qual permanecem ainda espaços lacunares, impossíveis de ser preenchidos, em virtude do desconhecimento de sua real essência.

Com o homem dirigindo sua atenção a seu próprio mundo interior, o tema central da literatura de hoje parece não ser mais a aventura do homem em busca da conquista do mundo externo, mas em sua nova aventura ousada e arriscada, dedica-se agora a explorar os abismos da própria alma.

Para tanto, utiliza-se de uma linguagem estranha, mas eficaz, contraditória, mas renovadora. Uma linguagem que transforma e substitui as palavras e as expressões desgastadas – e que, por estarem gastas, tornam-se psicologicamente inoperantes–, por maneiras novas e atraentes de dizer e narrar, por combinações inusitadas que despertam a atenção do leitor graças a seu conteúdo inesperado e libertador.

A missão dessa linguagem, conforme assegura Sábato (2003), não é comunicar verdades abstratas e indiscutíveis, mas as verdades falíveis e cambiantes da existência, vinculadas à fé ou à ilusão, à esperança ou aos terrores, às angústias ou às convicções apaixonadas.

Lobo Antunes, teimosa e persistentemente, procura reforçar a ação renovadora e revivificadora que a vida exerce sobre a linguagem, por meio da imaginação e da contínua mobilidade da escritura. Assim como os poetas, que se esforçam por criar uma linguagem em estado nascente, Lobo Antunes, ciente da condição da linguagem como instrumento de comunicação (e, portanto, dos limites de sua natural arbitrariedade e convencionalismo), utiliza-se, na construção de seu texto, de uma escritura que se desenvolve em uma dialética permanente entre o habitual (que tende ao desgaste limitador) e o inabitual (que tende ao deslimite libertador).

Este movimento oscilante é, aliás, a base de toda a construção de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, texto que, conforme pudemos constatar, configura-se como uma espécie de metáfora cósmica, por materializar, no seu plano microcósmico a instabilidade, o equilíbrio instável, sobre o qual também está assentada a própria dinâmica processual do Cosmo. Assim como este, o romance antuniano é inacabado, um romance em potencial, aberto, em ação e à deriva.

Desnudando o processo do narrar, que conforme observamos constitui-se ao final como a grande aventura vivida e traçada pelo herói texto, Lobo Antunes desenvolve uma narrativa que, tal como Narciso, olha e aponta para si própria. Quando muito próximos dele, este texto parece impossível de ser desvendado: constitui-se de fragmentos, de estilhaços desarticulados e sem sentido. Porém, da mesma forma que ocorre com nossa imagem especular, a qual, quando nos distanciamos do espelho, melhor se define, o texto antuniano, quando nele “não entramos tão depressa”, também se nos dá a conhecer. Por outro lado, evidencia e mesmo põe em xeque algumas das rígidas classificações da teoria literária, como é o caso dos gêneros, por exemplo.

Construindo um texto autofágico, intervalar, que parece não se enquadrar completamente em nenhuma das categorias conhecidas, o autor de *Não entres tão depressa nessa noite escura* desenvolve um texto que, em termos jakobsonianos, materializa a mensagem, seja em nível macro ou microtextual, refletindo o contexto labiríntico e também autofágico de nossa cultura, ao mesmo tempo em que aponta para a necessidade de novas posturas e caminhos críticos, já que grande parte dos leitores de hoje parecem ignorar a inata relatividade dos fenômenos literários.

Com a construção deste romance, Lobo Antunes compartilha com a idéia de Ernesto Sábato (2003, p.13), para quem “a literatura não é um passatempo, nem uma evasão, mas uma maneira – talvez a mais complexa e profunda – de examinar a condição humana”.

Isso talvez explique a atitude de recusa e até rejeição que produz a leitura do romance antuniano. A exploração das profundezas do coração é angustiante, e o desassossego suscitado por esse tipo de ficção não nos dá prazer. Mas, se considerarmos que um romance que não abale de alguma forma os hábitos consagrados e as crenças do escritor e do leitor é um romance inútil, podemos afirmar que o romance de António Lobo Antunes é um romance capaz de nos

despertar toda uma gama de sentimentos os mais variados, menos a indiferença. Isto porque, ao pôr em evidência a ingenuidade do conceito burguês de “realidade”, e também nossa fé ingênua na imagem de real forjada e ilusória que diariamente nos é proposta, Lobo Antunes, por meio de uma arte em crise e da crise, produz um romance que exhibe em seu processo, o movimento articulatório das linguagens que sustentam nossas falsas certezas e verdades.

Retomando, mais uma vez, Ernesto Sábato (2003, p.25), lembremo-nos de que: “Uma das missões da grande literatura é despertar o homem que viaja com destino ao patíbulo”. Lobo Antunes, indubitavelmente, convida-nos a este despertar. Cabe a nos aceitar ou não o convite. Se o aceitarmos, parece-nos conveniente atender ao alerta polido e delicado que o romancista lança a cada um de seus possíveis leitores, sobretudo àqueles mais afoitos e ávidos de certezas ilusórias e amordaçantes: “Não entres tão depressa nessa noite escura...”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: 34, 2003.

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, M. *Questões de Estética*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.

BARTH, J. *The literature of replenishment*. New York: Putnam, 1984.

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo, Cultrix, s/d.

_____. *Novos ensaios críticos seguidos de O Grau Zero da Escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas; Anne Arnichand ; Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993. 3ed.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCO, M. L. *Conversas com António Lobo Antunes*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

BUTOR, M. *Repertório*. Perspectiva: São Paulo, 1974.

CABRAL, E.; JORGE, C.J.F.; ZURBACH, C. (org.) *A escrita e o mundo em Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*. Lisboa: D.Quixote, 2002.

CÂNDIDO, A et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1990.

ECO,U. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FERRARA, L. D'A. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

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

GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo : Perspectiva, 1972

HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986. 2 ed.

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

JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1983.

LEFEBVE, M. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Trad. de J. C. Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1975.

LEPECKI, M.L. O Romance Português Contemporâneo na Busca da História e da Sua Historicidade. In: _____ *Le Roman portugais contemporain*. Paris: Foundation Calouste Gulbenkian, 1984. p.13-21.

LIMA, L.C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 3 ed.

LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s.d.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 2 ed.

PERRONE-MOISES, L. *Falência da crítica*. Perspectiva: São Paulo, 1973.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 3ed.

PIMENTA, A. *O silêncio dos poetas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.

QUADROS, A. O Portugal abjeto de António Lobo Antunes. In: _____ *A idéia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos cem anos*. Lisboa: Fundação Lusíada, 1989. p.208-209.

REIS, C.; LOPES, A.C. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, C. *O Conhecimento da Literatura-Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina, 1997. 2 ed.

ROSENFELD, A. *Texto e Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SÁBATO, E. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTAELLA, M. L. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez, 1980.

SCHNAIDERMAN, B. *Dostoiévski Prosa Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SEGOLIN, F. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SEIXO, M. A. *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

_____. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SIMÕES, M. de L. N. *As razões do imaginário*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado Editus, 1998.

TODOROV, T. *Prosa Poética*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

Obras de António Lobo Antunes

Memória de Elefante. Lisboa: D. Quixote, 1979.

Os Cus de Judas. Lisboa: D. Quixote, 1979.

Conhecimento do inferno. Lisboa: D. Quixote, 1980.

Explicação dos pássaros. Lisboa: D. Quixote, 1981.

Fado Alexandrino. Lisboa: D. Quixote, 1983.

Auto dos Danados. Lisboa: D. Quixote, 1985.

As Naus. Lisboa: D. Quixote, 1988.

Tratado das Paixões da Alma. Lisboa: D. Quixote, 1990.

A Ordem Natural das Coisas. Lisboa: D. Quixote, 1992.

A Morte de Carlos Gardel. Lisboa: D. Quixote, 1994.

Crónicas. Lisboa: D. Quixote, 1995.

O Manual dos Inquisidores. Lisboa: D. Quixote, 1996.

O Esplendor de Portugal. Lisboa: D. Quixote, 1997.

Livro de Crónicas. Lisboa: D. Quixote, 1998.

Exortação aos Crocodilos. D. Quixote, 1999.

Não entres tão depressa nessa noite escura. Lisboa: D. Quixote, 2000.

Que farei quando tudo arde? Lisboa: D. Quixote, 2001.

Segundo livro de crónicas. Lisboa: D. Quixote, 2002.

Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo. Lisboa: D. Quixote, 2003.

Eu Hei-de Amar uma Pedra. Lisboa: D. Quixote, 2004.

Ontem Não te Vi em Babilônia. Lisboa: D. Quixote, 2006.

Terceiro Livro de Crónicas. Lisboa: D. Quixote, 2006.

Romances portugueses

FARIA, Almeida. *A Paixão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. Lisboa: O Jornal, 1982.

Dissertações e teses

ABLAS, Maria de Nazaré Ordonez de Souza. *Conflito de identidades em A Geração da Utopia e O Esplendor de Portugal*. 2003. 206p. Tese (Doutorado em Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa) – Universidade de São Paulo, 2003.

BILANGE, Elizabeth Maria Azevedo. *Nos calabouços da inquisição de Lobo Antunes*. 2002. 152p. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CARVALHO, José Francisco Rodrigues. *As Naus: análise estilística de um romance dialógico*. 2002. 132p. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

OLIVEIRA, Nelson Luis Garcia. *O púcaro búlgaro, de Campos de Carvalho, e As Naus, de António Lobo Antunes: romances surrealistas?* 2003. 150p. Dissertação (Mestrado em Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SANTOS, Maria Alzira de Souza. *Os cus de Judas e Mayombe: da imposição da dor à superação do vazio*. 2000. 126p. Dissertação (Mestrado em Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SILVA, Dulcília Lúcia de Oliveira. *O grotesco em Lobo Antunes e Nelson Rodrigues: o histórico e o paródico – um estudo comparativo da desagregação familiar*. 2002. 2v. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, 2002.

Artigos de revista

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

MOUNTARY, A. Crônicas de Lobo Antunes: narrativas estilhaçadas. *Revista Semear*, v.7, Rio de Janeiro: Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, s.d.

Artigos de jornal

ANTUNES, Lobo. *Jornal de Letras*, Lisboa, jan.1982, nº23.

Artigo eletrônico

AFONSO, R. G. Instantâneos na noite escura de António Lobo Antunes. *Revista eletrônica do Instituto de Humanidades da Unigranrio*, Rio de Janeiro, p. 1 - 9, 01 dez. 2003.

Disponível em <http://www.unigranrio.br/letras/revista/textorosemary.html>

Acesso em: 21/10/2005

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)