

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

RAMON FELIPE RONCHI

**O FOCO OBLÍQUO DA MEMÓRIA: UMA QUESTÃO DE AUTORIA EM LOBO
ANTUNES**

PONTA GROSSA

2021

RAMON FELIPE RONCHI

**O FOCO OBLÍQUO DA MEMÓRIA: UMA QUESTÃO DE AUTORIA EM LOBO
ANTUNES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, linha de pesquisa Texto, subjetividade e horizontes teóricos, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Apolonia Harmuch.

PONTA GROSSA

2021

R769 Ronchi, Ramon Felipe
O foco oblíquo da memória: uma questão de autoria em Lobo Antunes /
Ramon Felipe Ronchi. Ponta Grossa, 2021.
124 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração:
Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta
Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Apolonia Harmuch.

1. Memória. 2. António Lobo Antunes. 3. Autoria. 4. Romance autobiográfico.
I. Harmuch, Rosana Apolonia. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Linguagem, Identidade e Subjetividade. III.T.

CDD: 808



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

Av. General Carlos Cavalcanti, 4748 - Bairro Uvaranas - CEP 84030-900 - Ponta Grossa - PR - <https://uepg.br>

TERMO

RAMON FELIPE RONCHI

O FOCO OBLÍQUO DA MEMÓRIA: UMA QUESTÃO DE AUTORIA EM LOBO ANTUNES

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 07 de abril de 2021.

Rosana Apolonia Harmuch - Universidade Estadual de Ponta Grossa

Katrym Aline Bordinhão dos Santos - Instituto Federal do Paraná - Telêmaco Borba

Evanir Pavloski - Universidade Estadual de Ponta Grossa



Documento assinado eletronicamente por **Katrym Aline Bordinhão dos Santos, Usuário Externo**, em 07/04/2021, às 17:53, conforme art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Rosana Apolonia Harmuch, Professor(a)**, em 08/04/2021, às 15:44, conforme art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Evanir Pavloski, Professor(a)**, em 09/04/2021, às 09:46, conforme art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



A autenticidade do documento pode ser conferida no site <https://sei.uepg.br/autenticidade> informando o código verificador **0440650** e o código CRC **9033C759**.

20.000031268-4

0440650v3

À Larissa, com quem divido e construo sonhos e vida.

Ao Felipe, maçã da minha existência.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Rosana Apolonia Harmuch, pela dedicação e comprometimento durante toda a jornada do mestrado, sobretudo no custoso ano de 2020. Por ter acreditado em mim e oportunizado a realização deste trabalho. Por ser exemplo de sabedoria e integridade em nossa profissão.

Ao Prof. Dr. Evanir Pavloski, pelos ensinamentos, conselhos e pela imensurável compreensão que teve no meu período de maior dificuldade na vida acadêmica e pessoal. Por ser meu espelho toda vez que entro numa sala de aula.

À Profa. Dra. Katrym Bordinhão, pelo aceite em participar da banca e pelas contribuições que engrandeceram este trabalho.

À UEPG e todos os professores que tive em minha vida, com vocês aprendi que a educação é o caminho para a dignidade.

À Larissa Lemos, por ser sempre minha fortaleza e abrigo, respondendo com amor a todos os momentos, em especial os de ausência dedicados a esse estudo.

Aos meus pais e irmãos, pelo apoio e por serem os alicerces sobre os quais construí minha vida e sem os quais eu não seria nada.

Aos amigos Jamaira, Kiko e Kleber, pelas intermináveis conversas, desabafos e espontâneas leituras forçadas.

À Ariana Loff, amiga indireta, pela correção das transcrições das entrevistas de Lobo Antunes.

À Vilma, sempre solícita e compreensiva com nossas demandas.

No século XIX havia um crítico que dizia que todos os livros são autobiográficos, sobretudo As viagens de Gulliver, porque a gente não inventa nada. A imaginação não é mais do que a forma como trabalhamos os materiais da memória, como os arranjamos, como inventamos, misturamos coisas, roubamos coisas, um nariz, gesto, um olhar, etc.

(António Lobo Antunes)

RESUMO

A literatura como manifestação artística vem desbravando a alma do ser humano de inúmeras formas ao longo do tempo. Sendo ela representação do olhar do autor sobre a vida, as questões sobre autoria de literatura atravessam os séculos alimentando toda sorte de discussões críticas e teóricas. António Lobo Antunes, escritor, médico psiquiatra e ex-soldado, desenvolve em sua obra romanesca um enredo com forte teor autobiográfico. À luz da narração de memórias, encontramos na primeira trilogia antuneana, composta pelos romances *Memória de Elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno*, dimensões fragmentadas de um protagonista que é seu alter ego, costurando o universo diegético ao plano da realidade da Guerra Colonialista e seus impactos no homem retornado. Amparado por diversos estudos que se debruçaram sobre a temática da autoria, essa dissertação busca compreender as relações entre autor e obra, explorando os limites e os efeitos da leitura desses romances autobiográficos. Lançando mão de discussões sobre autor, intencionalidade e realidade x ficção, a discussão dialoga com críticos, teóricos e romancistas que se estabeleceram como autoridades nos referidos assuntos, como Roland Barthes, Michel Foucault, Antoine Compagnon, Umberto Eco e Orhan Pamuk, além de outros estudiosos que compõem o leque de especialistas dos referidos tópicos.

Palavras-chave: António Lobo Antunes. Autoria. Memória. Romance autobiográfico.

ABSTRACT

Literature as an artistic manifestation has been exploring the human soul in ways over time. Being a representation of the author's view of life, questions about the authorship of literature span the centuries, fueling all sorts of critical and theoretical discussions. António Lobo Antunes, writer, psychiatrist and ex-soldier, develops a plot with a strong autobiographical content in his novel. In the light of the narration of memoirs, we find in the first Antunean trilogy, composed by *Memória de Elefante*, *The Land at the End of the World* and *Knowledge of Hell*, fragmented dimensions of a protagonist who is his alter ego, sewing the diegetic universe to the level of the reality of the Colonial War and its impacts on the returned man. Supported by several studies that focused on the theme of authorship, this dissertation seeks to understand the relationship between author and work, exploring the limits and effects of reading these autobiographical novels. Making use of discussions about author, intentionality and reality x fiction, the discussion dialogues with critics, theorists and novelists who were established as authorities in these subjects, such as Roland Barthes, Michel Foucault, Antoine Compagnon, Umberto Eco and Orhan Pamuk, in addition to others scholars who make up the range of experts on these topics.

Keywords: António Lobo Antunes. Authorship. Memory. Autobiographical novel.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	O QUE É O AUTOR?	18
2.1	A MORTE DO AUTOR	24
2.2	A FUNÇÃO AUTOR	30
2.3	RETORNO À INTENÇÃO	36
2.4	“SENHOR PAMUK, EU O CONHEÇO BEM”	51
2.5	O EMPÍRICO E O MODELO	60
3	LOBO ANTUNES – O AUTOR DE LITERATURA	65
3.1	TRILOGIA DA AGONIA – O AUTOR AUTOBIOGRÁFICO	77
3.2	A REALIDADE REPRESENTADA NO MUNDO DIEGÉTICO	83
3.3	A IDEALIZAÇÃO DA BURGUESIA LUSITANA	87
3.4	O VAZIO AGUDO DA SOLIDÃO	94
3.5	A PENÚRIA DA ALMA	99
3.6	LAMPEJOS DE TRIUNFO	105
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
	REFERÊNCIAS	123

1 INTRODUÇÃO

Desde os primeiros estudos que realizei dentro do mundo da literatura, muito me chamou a atenção a relação biografia e ficção entre escritor e obra, mas o questionamento que rege esse trabalho se deu muito antes da vida acadêmica. Peço licença para um breve depoimento, entendendo que este compõe e justifica meu direcionamento ao longo do texto.

Penso que aprendi a ler literatura por volta dos meus quinze anos, quando, por ocasião de um trabalho da escola, deparei-me com o romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, publicado na década final do século XIX, obra que me acompanhou como leitor imaturo e ainda permanece ao meu lado no ofício de professor de literatura. Naquele tempo, o enredo d'*O cortiço* me chamou a atenção pela estreita relação que mantinha com a realidade do início dos anos 2000, depois de mais de um século de sua primeira publicação. Privilegiado que sou, pouco enfrentei as adversidades que o cortiço impôs aos seus moradores, mas observei que eram as mesmas adversidades que a vida impunha a muitas pessoas do meu convívio escolar. Além disso, a violência, a fome, o vício e o descaso ao meu redor, aqueles mesmos que estavam no romance que eu tinha em mãos, misturavam-se às músicas que vinham, principalmente, das periferias de Rio e São Paulo. As letras de denúncia e revolta que tomavam de assalto o início do século XXI, expondo uma realidade tão dolorosa e tão comum a tanta gente de um Brasil que eu pouco conhecia, quebraram algumas vidraças da minha limitada percepção de mundo. A leitura dessas representações literárias e musicais, somadas ao convívio com meus colegas, foram duas etapas importantes para o entendimento de que esses descolamentos da realidade proporcionados pelas manifestações artísticas são fontes legítimas de experiências de vida. Foi nesse período que tomei como verdade a máxima de que a vida imita a arte e a arte imita a vida.

Instigado e indignado por essas descobertas de outras realidades e sem muitas habilidades esportivas, canalizei a energia de minha adolescência na tentativa de entender esse mundo caótico que me cercava, e comecei a escrever o que eu acreditava serem letras de música. Como também não usufruía de uma grande habilidade redacional, agarrei-me a um processo mimético de escrita. Eu falava da fome, mas não sentia fome, falava da dor, mas não sentia dor, falava do amor e era o mesmo adolescente de cada metro quadrado desse mundo falando de amor. Entendi

o que era universalismo. Aprendi a escrever sobre o que não sentia e logo descobri o que era um eu-lírico. A confusão que eu vivia é que, ainda que não fosse (minha) verdade, nada daquilo era mentira, pois tudo acontecia ao meu redor. Ainda no ensino básico descobri Fernando Pessoa. Ensinaram-me o que era um heterônimo e minha cabeça pequena quase explodiu. Li o poema *Autopsicografia* e tive a aula mais importante de literatura que o momento me permitiu, mas ainda que soubesse o conceito de eu-lírico, eu não conseguia desligar a arte da realidade. De lá para cá a literatura esteve sempre cruzando meu caminho em maior ou menor intensidade, e chegamos, enfim, ao desenrolar deste trabalho.

Esta dissertação é resultado de dois acontecimentos significativos na minha vida. Não lhes apresentarei em ordem cronológica pois, sendo processos que dizem respeito às minhas experiências como leitor e escritor, elas se desenrolaram simultaneamente ao longo dos anos de minha vida. Por uma questão meramente organizacional do texto, o primeiro acontecimento, talvez o mais importante, foi o curso de graduação em Letras. Esse feito me permitiu estudar teoria e crítica literária ao lado de obras que eu já conhecia na minha limitada experiência de leitor e que abriu meus olhos para um universo infinito de textos literários que mudaram o rumo da minha vida. Em 2012, como trabalho final da graduação, escrevi um artigo no qual analisei o romance *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes. A narrativa contém relatos e lembranças do protagonista acerca de sua experiência na guerra colonialista de Angola. Os episódios da guerra se misturam com acontecimentos da infância e da vida pregressa do protagonista como civil. Como o romance abraça eventos históricos, caí instintivamente numa busca paralela pelo que era verídico e o que era ficcional. Na tentativa de checar essas informações e, confesso, movido por certa curiosidade sobre os eventos narrados, não recorri somente aos livros de história portuguesa. Procurei artigos, revistas e outras fontes de informações históricas e literárias que me esclarecessem ou fornecessem subsídios para melhor argumentação no trabalho e, sobretudo, para o meu bel prazer de leitor. Pulando de um texto a outro, deparei-me com alguns dados biográficos do autor e, conseqüentemente, algumas entrevistas de Lobo Antunes sobre o romance em questão. Sem a intenção de retomar a discussão do artigo, é importante dizer que durante esse processo de pesquisa, chamou-me muito a atenção o caráter autobiográfico deste romance. Como não era o objetivo do

meu artigo, acabei deixando as curiosidades de lado e foquei em finalizar a minha graduação. Por ocasião da conclusão do curso, fui presenteado com outro romance do mesmo autor, *Memória de elefante*, que só leria anos mais tarde. Os estudos literários foram tão prazerosos que, naquele mesmo ano, dediquei-me a ensinar literatura no Ensino Médio, profissão que exerço até o momento da escrita deste trabalho.

Após formado, em 2013, fui aprovado num curso de pós-graduação com um projeto que contemplava novamente a análise de *Os cus de Judas*. Por questões pessoais que não interessam para esse relato, não consegui concluir o curso de mestrado naquele período, mas os estudos realizados no tempo em que cursei algumas disciplinas do Programa me despertaram para uma outra leitura do romance. Em 2018, na tentativa de entrar novamente no curso de mestrado, retomei a leitura de *Os cus de Judas* para a escrita do projeto de pesquisa. O caráter autobiográfico voltou a despertar uma inquietação no meu olhar de leitor e, agora, pesquisador. Chegamos, então, ao segundo acontecimento que nos trouxe até aqui. Aquela escrita que iniciei nos anos de minha adolescência se arrastou pelo tempo e demorou quase duas décadas para se tornar a publicação de um livro de poemas, o qual lancei em 2019. O lançamento do meu primeiro livro, que data do mesmo ano em que iniciei a pesquisa da minha dissertação de mestrado, me fez responder incontáveis vezes a pergunta “isso aconteceu com você?”.

Talvez neste momento vocês estejam se perguntando qual é a importância deste relato biográfico para a introdução desta pesquisa. Explico. O ofício de professor me apresenta, quase que diariamente, ao mesmo questionamento que fazem os leitores dos meus poemas sobre vida e obra de autor/personagem dos romances que estudamos na escola. Esse mesmo questionamento batia na minha cara toda vez que eu abria o romance *Os cus de Judas* para os estudos da pós-graduação, que caminhavam para um trabalho de análise estética do romance. Como parte das tarefas programadas, para melhorar meu repertório argumentativo, comecei a ler *Memória de elefante*. Não posso dizer que fui surpreendido, pois algumas leituras acadêmicas já haviam me alertado sobre a forte relação das obras, mas confesso que fiquei espantado com tamanha semelhança temática, estética e, sobretudo, com o teor autobiográfico que conectava as duas obras. Novamente a vida do autor

atravessava a obra e meu caminho de leitor e pesquisador. Motivado por essas características memorialistas e autobiográficas, o projeto de mestrado que andava assombrado pelo autor passou a ter como principal objetivo estudar os seus demônios. Depois de passar por algumas adaptações e pela inclusão de um terceiro romance do mesmo autor, que forma um pacto trilógico com subsídios para a discussão sobre autoria, desenhei o projeto que explorasse a discussão sobre o autor de literatura e que permitisse a mim e aos leitores da dissertação ampliar o repertório teórico e crítico acerca deste assunto. Embora tenha me decidido por trabalhar com três romances de António Lobo Antunes, a dissertação não se dedica a um estudo voltado somente à obra de António, mas permite que, a partir dela, possamos discutir e analisar outras obras e autores que cruzem o caminho das relações diegéticas e autobiográficas.

Antes que a curiosidade possa lhes fazer pular algumas páginas, apresento-lhes o autor e a trilogia. António Lobo Antunes é um escritor português nascido em 1942 na Freguesia de Benfica. Com formação em medicina, participou como médico combatente do exército português na guerra colonialista em Angola entre 1971 e 1973. Após retornar da guerra se especializou em psiquiatria e atuou como médico psiquiatra no Hospital Miguel Bombarda por alguns anos, até deixar a medicina definitivamente para seguir a carreira de escritor. Com mais de 30 títulos publicados e reconhecimento internacional no meio literário, Lobo Antunes reserva uma singularidade narrativa que já rendeu diversos trabalhos críticos e teóricos sobre sua obra. Consoante aos pesquisadores e estudiosos da literatura, percebemos nas primeiras publicações de António, que formam sua primeira trilogia, uma fonte de questionamentos e discussões teóricas de grande valor para os estudos literários: a questão da autoria.

A trilogia é composta por *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno*. Todas publicadas na segunda metade do século XX, entre os anos de 1979 e 1980. Publicado em 1979, o primeiro romance, *Memória de elefante*, tem uma narrativa densa que invade o íntimo psicológico do protagonista não nomeado, recém retornado da guerra em Angola. O ex-combatente é agora um médico psiquiatra que, durante sua rotina no exercício do ofício, se autoanalisa a todo momento, buscando nas memórias da guerra, da família, do divórcio e outras mais, a

razão de cada acontecimento. Com uma narrativa que transita da primeira para a terceira pessoa e provoca um movimento de fluxo de consciência, podemos perceber um sujeito que não consegue lidar com as amarguras do passado, sobretudo o divórcio, que parece ser seu mais espantoso fracasso. Em tom de denúncia, quando comparados o médico e seus pacientes, os limites da normalidade são apenas bengalas onde se apoiam os mais abastados na hierarquia social. O nome do romance remete ao processo de reconstrução de memória ao qual o protagonista se submete, ciente de que é impossível resgatar a razão e a explicação para cada episódio que se arrasta na sua memória amargurada. O segundo romance, *Os cus de Judas*, publicado também em 1979, tem um protagonista não nomeado, que é também um médico ex-combatente da guerra colonialista. Diferente do primeiro romance, que foca mais no envolvimento familiar, nesta segunda narrativa o palco principal é Angola. Narrado da mesa de um bar, numa conversa com uma interlocutora passiva, o protagonista conta os horrores da guerra. Este personagem analisa a burguesia lusitana representada pela sua família, como a tradição e os valores morais classistas dessa estirpe conduziram a guerra e toda uma nação sob o comando dos ideais salazaristas do Estado Novo. Narrado em primeira pessoa, a voz embriagada expõe o funcionamento da consciência, misturando os planos do tempo presente e da memória na tentativa de reconstruir o passado como processo de autocompreensão. Há neste romance uma espécie de ode ao fracasso. O fracasso do soldado e do médico, do filho, sobrinho e pai, do marido e amante, unidos numa única narrativa sob os ombros do mesmo sujeito. O protagonista retornado de Angola é exilado em sua própria terra, família e identidade. No terceiro romance, *Conhecimento do inferno*, publicado em 1980, a narrativa toma formas de um romance de viagem. Em um trajeto que é percorrido de carro, do Algarve até Lisboa, o protagonista que é um médico e ex-combatente da guerra em Angola, expia seus demônios escondidos na memória. Se os dois primeiros romances tratavam com maior afinco da vida familiar e da guerra respectivamente, neste terceiro romance a vida profissional ganha a cena. O inferno que intitula a narrativa pode ser considerado como os manicômios e hospitais psiquiátricos nos quais o médico trabalhou, sobretudo no Hospital Miguel Bombarda. Se nos dois primeiros romances podemos inferir que episódios da diegese são correlatos com acontecimentos da vida pessoal do escritor António Lobo Antunes, em

Conhecimento do inferno as referências são explícitas. Desde o protagonista que é nomeado homônimo ao escritor António Lobo Antunes até a referência ao período de escrita de seu primeiro romance, pois o protagonista também revela ter passado por um período de escrita de um livro intitulado *Memória de elefante*. Contando com um narrador em primeira pessoa, a narrativa é contaminada por momentos de fluxo de consciência e, tal qual *Memória de elefante*, é invadida por trechos narrados em primeira pessoa.

Nesta breve apresentação da biografia e trilogia, podemos perceber que há mais do que mera coincidência temática, estética ou narrativa. O que nos chamou atenção nesta trilogia, e que nos permitiu lançar um outro olhar sobre esses romances, não é tão somente o aspecto autobiográfico, mas sim compreender como essa característica problematiza o próprio fazer literário, na prática e na teoria, e quais os efeitos dessas problematizações. Estudiosos, críticos e até mesmo o próprio Lobo Antunes já discutiram abertamente essa questão da autobiografia na obra antuneana. Por que, então, devemos estudar algo que já é de amplo conhecimento? É necessário saber que essa característica, que já foi identificada e debatida por estudiosos da literatura que se debruçaram sobre a obra de Lobo Antunes, vem sendo discutida e trabalhada por uma infinidade de outros estudiosos sobre outro número de obras e autores literários. Estudar essa questão de autoria é uma particularidade de Lobo Antunes ou deste trabalho, mas uma discussão inesgotável no meio literário. É importante destacar que os debates sobre autoria, de forma geral, não se reservam a simples constatação de suas características, mas fazem avançar os estudos literários posto que podem interferir diretamente sobre o fazer, ler e interpretar de um texto, assim como sobre as relações entre realidade e ficção. Sabendo disso, buscamos referências que se destacaram nas discussões destes conceitos ao longo da história, mormente a partir da segunda metade do século XX. Para compor nosso repertório teórico e reforçar a legitimidade deste estudo, trouxemos algumas das discussões que foram de grande importância para a crítica literária e que transformaram o cenário da literatura nas últimas décadas. Entre os autores selecionados para a composição e discussão teórica deste trabalho estão Roland Barthes, Michel Foucault, Antoine Compagnon, Orhan Pamuk e Umberto Eco.

Assim como outros estudiosos que cruzaram o caminho dessa questão, ao trabalhar com os três romances de Lobo Antunes, não buscamos tão somente identificar um caráter autobiográfico na obra antuneana, nem simplesmente lançar mão da teoria elencada para justificar sua leitura. Antes de buscar a teoria, em menor medida, mas não menos importante que as discussões dos teóricos selecionados para este trabalho, a análise da trilogia nos mostrou que a própria obra de António também levanta discussões sobre o fazer literário e o papel do autor de literatura. O próprio texto é uma provocação, um chamamento ao debate, considerando-se que a nomeação homônima do protagonista, do seu primeiro romance e de outros personagens que contaminam o texto com a realidade são escolhas deliberadas do autor. O que se desenvolveu no curso deste estudo é uma análise mais profunda sobre as relações teóricas e práticas no processo de criação e interpretação literária. Há uma frase de Fernando Pessoa que diz que *A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta*. Lançada num momento de insatisfação com a produção literária de seu tempo, continua o aforismo dizendo que *Talhar a obra literária sobre as próprias formas do que não basta é ser impotente para substituir a vida*. Se a crítica de Pessoa afetou os romancistas de outrora, não sabemos, mas o legado do pensamento se estende a um discurso proferido por Ferreira Gullar em 2010. Na FLIP daquele ano o artista brasileiro disse que *a arte existe porque a vida não basta*. A máxima é precedida pela ideia de que *a poesia transfigura as coisas, mesmo quando você está no abismo*. Assim, entrecortada, a frase remodelada por Gullar ganhou destaque nos canais nacionais de divulgação e promoção de arte, sobretudo de literatura. Para nós a ideia caiu como uma luva enquanto líamos a trilogia antuneana e fomentou o desenvolvimento deste projeto. Consoante à proposição podemos dizer, e muitos dos meus pares leitores devem partilhar dessa percepção, que, sendo a arte essencialmente uma discussão ou um descolamento da realidade e da vida, é pertinente olharmos para o elemento humano por trás da criação artística. O entendimento desse descolamento da realidade do escritor é também o entendimento da nossa própria realidade e das possibilidades da vida humana. Um dos efeitos possíveis de ler o texto atento aos questionamentos da autoria é entender que a literatura, sendo uma criação humana, carrega consigo uma carga de intenções e olhares distintos dos nossos, proporcionando uma experiência de alteridade,

colocando em xeque as verdades absolutas construídas sobre os pilares da ignorância sobre o outro e sobre o mundo e sobre nós mesmos. A questão da autoria é, portanto, tão importante quanto tantas outras questões que cercam o texto de literatura e que dominam as discussões críticas e teóricas, pois a própria leitura nos desperta para essas indagações sobre o autor.

O movimento que desperta o leitor para o questionamento que move a roda da teoria tem sua origem na leitura e compreensão dos textos literários, para só posteriormente se condensar nos trabalhos críticos. E assim foi o processo que desencadeou esta pesquisa. Desde a leitura d'*O cortiço*, na juventude, até a organização do projeto do presente trabalho, foi o questionamento pós-leitura do texto literário que nos fez pensar e questionar a teoria. A organização do desenvolvimento da dissertação, porém, foi estabelecida de forma inversa. Neste ato introdutório já evidenciamos os textos e os motivos que nos trouxeram até os trâmites desta pesquisa. Já entendemos que o cerne deste trabalho é a questão da autoria. Para organização didática da dissertação, tomei a liberdade de dividir o estudo em dois grandes capítulos que se subdividiram em núcleos menores, sendo o primeiro capítulo aquele que discute a teoria e o segundo aquele que analisa a trilogia. É importante deixar claro que essa inversão, assim como o fato de compartimentarmos o texto em dois grandes núcleos, é uma simples questão organizacional que nos fez mais sentido na durante a construção do trabalho.

O primeiro capítulo, numerado como item 2 após esta introdução, foi desenvolvido com base nas discussões sobre autoria a partir do olhar dos teóricos selecionados e referenciados anteriormente. Numa espécie de tratado sobre autoria, caminhamos por uma estrada de desconstrução teórica que se inicia com o texto *A morte do autor* (1988), de Barthes, segue para a proposta da função autor no texto em *O que é um autor* (2009), de Foucault, cruza o turbulento processo de desconstrução teórica guiado por Antoine Compagnon com *O demônio da teoria* (1999), invade os textos teóricos dos também romancistas Umberto Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), com os conceitos de autor e leitor modelo e empírico e ainda aborda *O romancista ingênuo e o sentimental* (2011), de Orhan Pamuk, com a proposta das experiências sensoriais. Outros estudiosos também foram contemplados em maior ou menor medida ao longo desse estudo. Dentro dessa discussão,

destacam-se alguns questionamentos e posicionamentos acerca do uso de fatos biográficos para análise dos romances, e esses questionamentos entoam a questão central de nosso trabalho.

O segundo capítulo foi composto pela análise comparativa da trilogia, resgatando o debate teórico do primeiro capítulo e analisando os efeitos do uso da biografia na investigação das questões literárias na obra de Lobo Antunes. Essa etapa foi desenvolvida da seguinte forma: O capítulo foi subdividido em diferentes temáticas, assim, foi possível perceber que as questões teóricas excedem os textos literários e se estabelecem como questões universais na arte e na vida. Posto que nosso trabalho tem como objetivo desenrolar alguns emaranhados do fio que conecta o autor à sua obra, usamos, além da teoria já mencionada, artigos de jornais, entrevistas televisivas e outra sorte de documentos, que trouxeram luz para biografia do escritor no que concerne à sua produção literária. Estabelecidas as discussões sobre os limites do António escritor e do António personagem, buscamos aclarar os questionamentos sobre a participação ou influência da biografia do escritor na construção do universo diegético e dos efeitos dessa perspectiva na leitura dos textos. No curso da análise da trilogia, admitindo que os três romances partilham o mesmo protagonista, discutimos algumas implicações desta assertiva na leitura da obra. Por fim, identificada e problematizada a questão da autoria antuneana, analisamos como ela se constrói e se estende de um romance para outro.

Aos navegantes, damos por iniciada nossa travessia.

2 O QUE É O AUTOR?

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente
[...]*

(Fernando Pessoa)

Como professor de literatura, tenho certa experiência em trabalhar com leitores iniciantes, que chegam em sala de aula com muitas dúvidas e sedentos por respostas. Esses leitores são, em sua grande maioria, consumidores de contos, fábulas, narrativas, vez ou outra poemas. Embora exista uma ânsia pelo debate literário, o que encontram no currículo escolar são abordagens, quase sempre, com pretexto didático para estudo da língua portuguesa, gêneros textuais ou outra área de conhecimento que não os estudos da literatura. A carga horária insuficiente para ir além do material didático nos leva a intermináveis conversas pelos corredores, com dicas de livros e autores que provavelmente nunca serão lidos, haja vista a demanda do público voraz por novidade. Via de regra, finda a conversa, surge o questionamento: Mas de todos esses que você falou, qual é o melhor autor/livro? Para não ser injusto com a faixa etária escolar – que, muitas vezes, vê-se obrigada a mostrar interesse pela disciplina por questões institucionais – em saraus, palestras, feiras de livros, semanas culturais e conversas de toda sorte com públicos variados, que tem interesse fidedigno e se dispõem voluntariamente a participar desses eventos, quando o assunto é literatura, boa parte dessa plateia entusiasmada também anseia por explicações objetivas, indicações de livros e, principalmente, autores. A literatura, ou melhor dizendo, os estudos literários, são cercados por muitos paradigmas que vão das visões mais simplistas, como se a leitura fosse um instrumento para melhorar escrita e oratória, até às críticas mais ferrenhas dos utilitaristas, que não concebem a literatura como uma ferramenta digna de transformação social. Com base nesse meu empirismo de estudante, professor, escritor e, por vezes, palestrante, traçarei uma breve linha gradativa de entendimento da literatura, algo comum entre pessoas de meu convívio.

Quando falamos sobre os estudos literários com pessoas pouco íntimas da literatura, percebemos questionamentos que podem parecer simples, como por

exemplo: O que é literatura? Qualquer manual dará conta de explicar que a literatura trata de textos literários, linguagem conotativa, sentido figurado, técnicas de escrita e textos plurissignificativos. Respostas rápidas e objetivas como essas recheiam materiais didáticos que introduzem a 6ª arte aos interessados no assunto. A literatura não é um simples amontoado de palavras, recursos expressivos e técnicas de escrita utilizadas para contar uma história, a literatura é expressão artística que usa a palavra como matéria-prima. Aqueles que se debruçam um pouco mais sobre os estudos literários percebem que o conceito de literatura caminha ao largo dessas definições objetivas, pois é composta de todas elas e ao mesmo tempo não é nenhuma integralmente.

É comum que neste momento paradoxal de compreensão da literatura, o questionamento migre de “o que é” para “para que serve a literatura?”. Segundo o conceito aristotélico, a arte literária, dentro dos gêneros propostos pelo filósofo, pode assumir várias funções, tais como expressão do belo (caráter estético), representação da realidade (mimese) e catarse (transformação social). Então, se a literatura tem funções, cabe ao leitor entender ou, como acreditou-se por muito tempo, “desvendar” as intenções do texto literário. Neste ponto, quando o assunto são as intenções do texto, ocorre ao estudante a ideia de que há por trás desta manifestação artística alguém que o escreveu/criou, a quem denominamos “autor”. A partir daqui, o estudante passa a se indagar como leitor, pois, se há um texto que foi escrito por um autor e esse texto tem uma função, logo, há uma intenção oculta nesse texto. Na busca pela intencionalidade do texto, o que o leitor iniciante espera encontrar é uma explicação, trata-se da procura pela resposta para o questionamento “o que o autor do texto quis dizer?”. Neste pequeno percurso elucidativo, nosso estudante imaginário navega por águas que nascem do questionamento inicial sobre “literatura” e desembocam na fatídica intencionalidade do texto, essa foz que draga o leitor para as profundezas da teoria é um elemento tão discutido quando o próprio conceito de literatura: o autor. Se, por um lado, o leitor menos ávido se contenta em simplesmente justificar o texto a partir de um determinado dado biográfico do escritor, por outro lado o leitor profissional – aquele compreendido na gama de leitores pesquisadores, acadêmicos, críticos, teóricos e outras áreas dos estudos das artes e da linguagem – se debruçam com afinco no trabalho de compreender melhor as questões de autoria

do texto literário. Uma rápida busca pela palavra autoria no Google Acadêmico apresenta uma relação de mais de seiscentos mil resultados. Se refinarmos a busca pelas palavras autoria e literatura, teremos ainda mais de duzentos e cinquenta mil trabalhos. É certo que a discussão se entende com maior ou menor preocupação para outras áreas, mas não se trata, definitivamente de uma discussão leviana. Compondo a horda de pesquisadores da grande área das Letras, nos dedicaremos ao estudo sobre o autor de literatura. Embora este seja um trabalho acadêmico, por uma questão didática disposta a estabelecer um panorama substancial e ilustrativo, iniciaremos nossa pesquisa pelas respostas mais simples e objetivas para depois entrarmos nos labirintos mais complexos da teoria e trazermos para discussão teóricos e críticos de maior calibre no meio dos estudos sobre autoria.

Se o que se busca é objetividade, segundo o dicionário Aurélio, autor – no que tange à literatura – é “substantivo masculino: 1. Algo que dá origem a outra coisa; que é a causa de; agente; 2. Aquele que cria, inventa, dá origem a algo; inventor, descobridor; 3. Indivíduo que escreve livros: dizem os bons autores; 4. Aquele que faz uma obra literária, científica, artística; [Por Extensão] A própria obra: estudar um autor. Para os conformistas ou preguiçosos, o lugar-comum do autor do texto é facilmente reconhecido como aquele que o cria, assina e detém poder e autoridade sobre ele, sendo em sua grande maioria representado por um nome próprio. De modo geral, para estes leigos aos estudos literários, o texto é um produto e o autor, portanto, seu produtor/proprietário, mas nem sempre foi assim. É de conhecimento geral nos estudos da crítica literária que a percepção do autor como sendo responsável pelo *fechamento* do texto só começa no início da Idade Média, já que desde a Antiguidade as histórias eram moldadas e recriadas pelos contadores de acordo com a sua vontade e estavam, portanto, num processo constante de transformação. Alinhada aos pilares teóricos que traçaremos neste estudo, Juciane dos Santos Cavalheiro, em seu artigo *A concepção do autor em Bakhtin, Barthes e Foucault* (2008), destaca essa condição histórica e comenta que as narrativas, textos hoje denominados literários, representados pela tragédia, comédia e epopeia eram “postas em circulação e valorizadas sem que se colocasse em questão a autoria, já que o anonimato não constituía um empecilho, a sua própria antiguidade era uma garantia suficiente de

autenticidade.” (CARVALHO, 2008, p. 68). Sobre esse panorama histórico, diz Chartier:

[...]da Idade Média à época moderna, frequentemente se definiu a obra pelo contrário da originalidade. Seja porque era inspirada por Deus: o escritor não era senão o escriba de uma Palavra que vinha de outro lugar. Seja porque era inscrita numa tradição, e não tinha valor a não ser o de desenvolver, comentar, glosar aquilo que já estava ali. (CHARTIER, 1998, p. 31)

É só a partir da Idade Média que a autoria dos textos passa a ser estabelecida, com a finalidade de responsabilizar aqueles que seriam considerados como heréticos. Isto porque no século IV, o estabelecimento da Igreja Católica como religião oficial do Império, foi motivado por personalidades como Santo Agostinho e São Jerônimo, que contribuíram para o fortalecimento da Igreja no combate às heresias. Se uma crença, ideia ou prática religiosa que diverge da doutrina eclesiástica precisa ser combatida, há de se combater primeiro seus divulgadores. É neste cenário que a responsabilidade acerca do texto incide sobre seu redator, a condição de autor do texto é primeiro uma pena, para somente mais tarde se transformar em um direito. Conforme o que atesta Chartier na citação que segue:

A cultura escrita é inseparável dos gestos violentos que a reprimem. Antes mesmo que fosse reconhecido o direito do autor sobre sua obra, a primeira afirmação de sua identidade esteve ligada à censura e à interdição dos textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas. (CHARTIER, 1999, p. 23)

É só depois da Idade Média, no denominado Renascimento, período compreendido entre os séculos XIV e XVI, em que se observa o avanço do antropocentrismo sobre o teocentrismo, e que contempla o sistema pecuniário substituindo o sistema feudal e suas implicações sociais, políticas e econômicas, que se dá o processo de exaltação do indivíduo criador do texto. Segundo Chartier, é neste período que se destaca a noção de *autor*:

O inglês evidencia bem esta noção e distingue o *writer*, aquele que escreveu alguma coisa, e o *author*, aquele cujo nome próprio dá identidade e autoridade ao texto. O que se pode encontrar no francês antigo quando, em um Dictionnaire como o de Furetière, em 1690, distingue-se entre os '*écrivains*' e os '*auteurs*'. O escritor (*écrivain*) é aquele que escreveu um texto que permanece manuscrito, sem circulação, enquanto o autor (*auteur*) é também qualificado como aquele que publicou obras impressas. (CHARTIER, 1998, p. 32)

Nesse momento, um olhar carinhoso e enigmático começa a ser projetado sobre a figura do autor, tomando força e se consolidando na era Romântica. É no

Romantismo que se valoriza a subjetivação do autor como alguém que tem algo a dizer, um significado que se estende do indivíduo para sua obra e o leitor se constitui como um desvendador de mistérios que busca os significados ocultos, elaborados intencionalmente pelo autor do texto. Chegamos então à denominada *intencionalidade*, que se configura como responsabilidade do autor.

Antoine Compagnon no seu livro *O demônio da teoria* (1999) inicia o capítulo intitulado “Autor”, afirmando ser este tópico, o da autoria, o ponto mais controverso nos estudos literários. As questões que norteiam as discussões sobre o autor dizem respeito, basicamente, à responsabilidade deste com a produção de sentido e significação do texto. Segundo Compagnon:

Podemos partir de duas ideias correntes, a antiga e a moderna, para opô-las e eliminá-las, ou conservar ambas, novamente à procura de uma conclusão aporética. A antiga ideia corrente identificava o sentido da obra à intenção do autor; circulava habitualmente no tempo da filologia, do positivismo, do historicismo. A ideia corrente moderna (e ademais muito nova) denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra; o formalismo russo, Os *New Critics* americanos, o estruturalismo francês divulgaram-na. (COMPAGNON, 1999, p. 47)

Percebemos que, nos estudos literários, a importância do autor permanece em trânsito, sendo, em alguns momentos, ponto de referência para a análise literária. Nestes casos, faz-se a leitura do texto buscando as intencionalidades ali presentes para se chegar ao esclarecimento do que o autor quis dizer, ou seja, o texto deve ser lido como uma extensão da biografia do autor, pois a significação está na *explicação* de suas intencionalidades. Por outro lado, há aqueles que preveem a eliminação do autor dos estudos literários para que o texto passe por uma análise mais independente e menos biográfica. Esses, que preterem o autor, justificam que o texto literário se basta, pois a obra não precisa ser explicada, sendo a significação é incumbência do leitor.

Para que possamos compreender historicamente a importância do autor – ou a ausência dele – para os estudos literários, faremos um levantamento de algumas teorias elaboradas ao longo do tempo, sobretudo aquelas que norteiam a crítica a partir da segunda metade do século XX. Hansen, no capítulo também denominado “Autor”, presente no livro *Palavras da crítica* (1992), traça um panorama oportuno para este momento do trabalho, categorizando historicamente a autoria, no que tange à produção dos discursos, em três recortes não-evolutivos e não-sequenciais de sua

produção e funcionamento. Embora Hansen não caracterize sequencialmente este panorama histórico, podemos perceber que ele nos leva ao mesmo ponto de discussão abordado por Compagnon anteriormente:

a – o *auctor* e a *actoritas* das práticas antigas do discurso, como modelos anônimos mediatizados por categorias da Retórica, bem como a sua reatualização como *actoritas* patrístico-escolástica da hermenêutica bíblica, análoga da concepção teológica do tempo, como tipologia ou figuração profética da eternidade;

b – a *autoria* na concepção romântica dos fins do século XVIII ao século XX, em que a quantificação progressista do tempo arruína a *persona* retórica e a pessoa teológica, constituindo-se o *autor* como sentimento do indefinido, infinitude de intuição religiosa na livre concorrência da originalidade;

c – o *autor* como ausência e como função, tomando-se os nomes de Roland Barthes e Michel Foucault como paradigmas autorais dessas posições. (HANSEN, 1992, p. 15, grifo do autor)

Notamos que o autor, segundo este panorama, pode assumir o status de anonimato, servindo como veículo retórico do discurso religioso; também pode figurar como a própria subjetividade que se transfigura no texto, sendo o texto uma extensão do autor; pode ser inexistente, quando a interpretação do discurso se mantém no texto; ou assumir um status de *função* na produção do texto literário, ou seja, um elemento que não é a pessoa humana, mas sim uma ordem de discursos. Nesta perspectiva dos papéis do autor na história é que apoiaremos a discussão sobre o autor e lançaremos mão dos trabalhos de Roland Barthes e Michel Foucault – assim como seus desdobramentos ao longo do tempo – mencionados por Hansen no tópico “c”. O estudo não será um passeio em águas calmas. Sabendo que todo trabalho de análise guarda momentos de turbulências, é certo que passaremos por gradientes teóricos dotados de certos radicalismos. É importante que as paixões sejam contidas para que rememos no mesmo sentido, transpondo passagens incômodas e desconstruindo barreiras levantadas ao longo da história da crítica. Começaremos por um trecho pedregoso.

Algumas questões surgem nos meandros dos estudos sobre autoria, como: Importa quem escreve? As intenções do autor são relevantes para a leitura do texto?; A vida do autor influencia a escrita de um texto literário? É muito provável que todo leitor de literatura já tenha feito as mesmas perguntas, os objetivos e as respostas encontradas, porém, podem variar ilimitadamente. Se é possível que isso ocorra de leitor para leitor, é também verdade que o mesmo sujeito possa matizar essas nuances de uma leitura para outra, como o exemplo deste redator que vos escreve

evocando um problema sobre o qual o olhar lançado vem se modificando ao longo dos últimos vinte anos. O terreno é movediço, sabemos, mas tentaremos lançar nosso próprio olhar sobre essa discussão ainda inacabada. É certo, obviamente, que este trabalho não dará por encerradas todas as discussões, nem é nossa intenção colocar um ponto final. Mas o que seria dos estudos literários se não o valor imensurável do questionamento? Essas indagações serão de suma importância para o estudo da questão da autoria em relação a trilogia antuneana. Buscaremos discuti-las em nossa pesquisa para que possamos chegar a um acordo sobre o objetivo maior da nossa dissertação, compreender como se configura a passagem do real autobiográfico para a oblíqua representação diegética na trilogia.

Cientes do longo percurso a ser traçado, tomemos os remos!

2.1 A MORTE DO AUTOR

Para falar sobre o fim da intencionalidade autoral, usaremos como base o texto de Roland Barthes denominado *A morte do autor* (1967), cujo título nomeou também essa linha de análise. Mas, para tanto, teremos que retomar a tese da intencionalidade que predominou nos estudos literários do século XIX até meados do século XX. Essa corrente de pensamento, para Compagnon, caracteriza-se pelo despreço à crítica, pois se um texto tem uma intenção, basta que encontremos as intenções do autor e nos reservemos a esse trabalho. A interpretação de texto, neste caso, é totalmente desnecessária, logo a crítica também o é.

A explicação pela intenção torna, pois, a crítica literária inútil (era o sonho da história literária). Além disso, a própria teoria torna-se supérflua: se o sentido é intencional, objetivo, histórico, não há mais necessidade nem da crítica, nem tampouco da crítica da crítica para separar os críticos. Basta trabalhar mais um pouco e ter-se-á a solução. (COMPAGNON, 1999, p. 49)

Barthes, logo no início de seu ensaio, aponta que essa perspectiva sobre o entendimento do texto a partir das intenções do autor se dá pela noção que se tem do autor como um personagem moderno produzido pela sociedade quando esta, após a Idade Média, descobre o prestígio pessoal do indivíduo, ou, salienta Barthes acidamente “como se diz nobremente, da ‘pessoa humana’.” (BARTHES, 1988, p. 66). Argumenta ainda que esse prestígio do indivíduo — do autor — se estabelece com o positivismo, resultado da ascensão do poder da ideologia burguesa, que concede

maior importância à “pessoa” do autor. Dessa forma, a crítica de Barthes direcionada à valorização do autor como pessoa engloba manuais de literatura, revistas, entrevistas e toda sorte de exploração, até mesmo a consciência dos leitores, que centram suas energias no autor, na sua biografia. Como exemplo da argumentação, Barthes diz que:

[...] a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikovsky o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua ‘confidência’. (BARTHES, 1988, p. 66)

Assim, constrói-se o cenário e se afiam as ferramentas para a execução do autor. O ensaio sobre a morte do autor é motivado por um questionamento feito pelo narrador da obra *Sarrasine*, de Balzac, e nela o narrador, ao inquirir sua própria afirmação, pergunta-se de quem é aquela fala. Seria do herói da novela; de Balzac, a partir de suas experiências; do Balzac autor, expressando sua capacidade artístico-literária; da sabedoria universal; ou a resposta estaria na psicologia romântica? O próprio narrador assume que é impossível saber, porque a escrita literária é a destruição de sua própria origem. “A escrita é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o preto-e-branco em que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve.” (BALZAC apud BARTHES, 1988, p. 65).

Neste seu ensaio, Barthes expõe a dificuldade de saber de quem é a voz do texto, já que, nessa perspectiva, a escrita é neutra e perde toda identidade, sobretudo a do corpo que escreve. O entendimento de que a obra remete à identidade do autor, concepção positivista moderna, é questionada, porque, para ele, quem fala não é o autor, mas sim a “linguagem”, e analisa Mallarmé:

[...] para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista –, atingir aquele ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’[...] (BARTHES, 1988, p. 66)

O autor, nesse sentido, não é o sujeito que escreve, mas é algo que nasce exatamente no momento da escrita. A “morte do autor” é, portanto, um afastamento do sujeito que escreve o texto. Esse conceito remete ao *distanciamento* proposto por

Brecht¹, que propõe a obra como sendo desprovida de um ser que a precede ou excede sua escrita, pois “não existe outro tempo para além da enunciação, e, todo texto é escrito eternamente aqui e agora.” (BARTHES, 1988, p. 68). A premissa é de que o texto não é uma criação do escritor, mas sim um eco de discursos que antecedem esse escritor, e ele, por conseguinte, não reserva nenhuma característica divina ou mística que deva ser colocada à prova na leitura/explicação do texto.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 1988, p. 68-69)

A identidade do sujeito que escreve se dissipa e dá lugar à enunciação, transferindo a responsabilidade ou poder para o leitor. O autor não se caracteriza como sujeito psicológico, ele é apenas uma “instância articuladora do texto, cuja existência restringe-se ao ato da leitura e ao ato de produção textual” (CARVALHO, 2008, p. 72). Esse leitor é também o algo que lê e coloca o texto em funcionamento, porque “embora não tenha história nem seja uma pessoa, ele tem várias histórias, no sentido de ser o responsável pelas diferentes maneiras de ler o texto” (CARVALHO, 2008, p. 72). Para Barthes, o afastamento do autor é também o fim de uma crítica que busca no texto a glória de vencer o enigmático, como uma charada que pode ser resolvida, explicada e concluída por meio de hipóteses retóricas acerca da biografia do autor.

Falaremos mais adiante sobre os perigos dos exageros da interpretação, mas não podemos deixar de notar casos em que o autor do texto elabora estratégias que o colocam em contato direto com o leitor. Muitas vezes esses sinais que extrapolam os limites do texto são referências diretas ao sujeito que o escreveu. Diversos romances, que são de conhecimento geral nos estudos da literatura, apresentam narradores que se dirigem diretamente ao leitor. Podemos citar, do século XIX, os romances lusitanos *Viagens da minha terra*, de Almeida Garret, e *Vinte horas de liteira*,

¹ “O afastamento do Autor (com Brecht, poder-se-ia falar aqui de um verdadeiro ‘distanciamento’, diminuindo o Autor como uma figurinha bem no fundo do palco literário) não é apenas um fato histórico ou um ato de escritura: ele transforma radicalmente o texto moderno (ou — o que dá na mesma — o texto doravante se faz e se lê de tal forma que nele, em todos os níveis, ausenta-se o autor)”. (BARTHES, 1988, p. 68)

de Camilo Castelo Branco. Esses romances não só estabelecem um diálogo com o leitor como tratam também de discutir questões caras a própria literatura. Se no campo da teoria, filosofia, sociologia, e etc., os textos são precedidos pelos seus autores, tal qual Barthes precede seu texto sobre a morte do autor, não seria justo que um romancista tivesse autoridade para apontar o dedo sobre a significação de seu escrito ou sobre a forma de construí-lo? Até mesmo, quem sabe, se autorrepresentar?

Tomemos como exemplo o romance *Conhecimento do inferno*, de António Lobo Antunes. Nesta obra, o protagonista se revela homônimo ao autor do romance. A nomeação do protagonista é tão importante para nosso trabalho que tomei a liberdade de citar uma passagem mais extensa. A cena no trecho a seguir dá conta de ilustrar um momento em que a narrativa flutua pelas memórias do protagonista, trazendo à luz não só o episódio que caracteriza o personagem homônimo, mas também um exemplo da narrativa psicológica que predomina o estilo antuneano. No trecho, o protagonista lembra de um episódio ocorrido no hospital psiquiátrico, enquanto conversava com o enfermeiro Gouveia e com um assistente sobre um paciente chamado Nobre.

A cabeça do Gouveia assomou à porta, idêntica a um alecrim calvo que florescesse de repente na madeira lascada da moldura, uma flor obediente e feia, de bigode. A nuvem flutuava-lhe agora na concha flácida da orelha:

— Chamou?

Como este tipo é real, como este tipo é tranquilizadamente real, pensou, até no hálito espesso de bagaço, até na vulgaridade obsequiosa das feições: um homem concreto, verdadeiro, sólido, ancorado no mundo lógico dos impostos, das multas por estacionamento proibido, das costeletas à salsicheiro e dos pequenos ódios conjugais. Eu estava encostado ao balcão com o Zé Manel, a ouvi-lo falar da tristeza, da solidão, da perplexidade da sua vida, no interior daquela enorme piscina de azulejos povoada de vozes, de tilintar de copos, de roçar de tecidos, era em março e as pessoas mergulhavam o nariz na espuma da cerveja como os cavalos na praia, uma nuvem de fumo pairava sobre as nucas de cera, demasiado brancas, das pessoas, as feições de estearina e os cabelos suados das pessoas, e vai na volta o escritor Luiz Pacheco entrou, com dois sacos de plástico repletos de jornais nos punhos, um boné à Lénine na cabeça, os olhos protuberantes de tartaruga magra atrás dos óculos que os impediam de tombar no chão num ruidozinho de louça. Vinha perdido de bêbado e as mulheres e os homens frustrados e azedos da Cervejaria Trindade, as mulheres e os homens sem talento da Cervejaria Trindade troçavam dele, remexiam-lhe nos sacos, tiravam-lhe o boné, puxavam-lhe as abas da gabardina enodada, riam-se-lhe nas costas o azedume de leite podre da inveja ou apertavam-lhe a mão como se aperta a mão aos augustos no circo, num misto estranho de condescendência e de desprezo.

— Caralho — pedi eu ao Zé Manel —, pela tua saúde tira o velho das unhas destes cornos. [...]

— Este é o António Lobo Antunes — disse o Zé Manel na sua voz afetuosa e doce que transformava as palavras em ternos bichos de feltro. Trazia *Le*

Monde consigo como os tipos do século XIX as bengalas de castão de prata, e eu pensava *Le Monde* é a gravata dele ao olhar-lhe a roupa lançada com descuido sobre o corpo pequeno, a pulseira de cabedal, o cabelo escorrido sobre a gola da camisa. O escritor Luiz Pacheco oscilou ligeiramente nas pernas inseguras: o seu orgulho pungente, a sua insuportável ironia, reduziam os pênis dos impotentes a engelhadas coisinhas moles de mijar, enroladas nas calças numa vergonha de lombrigas. Uma farripa descolorida oscilava como uma pluma contra os azulejos da parede. Deitou a gabardine para trás, desembaraçou-se dos sacos e esbofeteou-me a cara, com ambas as palmas, num júbilo divertido:

— Ah rapazinho.

E éramos os três os únicos sujeitos vivos naquele cemitério de tremoços.

— É preciso mudar a terapêutica do Nobre — pediu o assistente ao enfermeiro. — E o ruivo não é meu, nunca o vi mais gordo. (ANTUNES, 2006, p. 60-62, grifo nosso)

Dado o ambiente em que a cena ocorre e a nomeação do protagonista, percebemos que a presença do autor na obra não é apenas sugestiva, mas deliberadamente declarada. Ao longo do texto o protagonista se dirige a uma interlocutora homônima a filha do autor do romance e cita outros personagens homônimos ao círculo familiar do autor do romance. Ocorre ainda que ele cita em certo momento da narrativa um período que se refere ao tempo de escrita de *Memória de Elefante* (2010), primeiro livro que compõe a trilogia. Deveríamos, como leitores, simplesmente ignorar que existe um autor por trás do romance? Peço perdão pela repetição dos termos homônimo e romance, mas temos de ser incisivos quanto as referências que remetem a obra à vida do autor. Elas nos serão caras ao longo do percurso.

Em determinada cena do referido romance *Memória de elefante*, o protagonista, um médico psiquiatra, se encontra num sanatório ao lado de seus pacientes. Num momento de grande introspecção e viagem pela memória, faz menção ao escritor Marcel Proust e sua obra *Em busca do tempo perdido*, escrita e publicada em sete volumes ao longo da primeira metade do século XX:

O corcunda, instalado à esquerda, chupava ruidosamente pastilhas para a garganta disseminando no ar um aroma de inalações de asmáticos: se eu fechasse com força as pálpebras por um segundo poderia supor-me sem esforço no quarto de Marcel Proust, escondido atrás da pilha de cadernos manuscritos da Recherche du Temps Perdu: *c'est trop bête*, assim costumava ele definir o que escrevia, *je peux pas continuer, c'est trop bête*. Querido tio Proust: o papel de parede, a lareira, a cama de ferro, a tua difícil e corajosa morte: mas achava-me na realidade instalado a uma mesa de jogo do Casino[...] (ANTUNES, 2009, p. 145-146, grifo nosso)

Quando o protagonista antuneano invoca Proust, ele está claramente analisando a si mesmo e seus pensamentos: *je peux pas continuer, c'est trop bête*,

que em tradução livre, significa: não posso continuar, é muito estúpido. Mas não à toa, a referência também diz respeito a obra de Marcel Proust, que tem um trabalho de grande folego baseado na concepção da memória e da passagem do tempo. Pois bem, quando o protagonista diz que consegue imaginar Proust escondido atrás da pilha de cadernos manuscritos, entendemos claramente que ele fala do sujeito no ofício de escritor. Podemos assertivamente dizer que o protagonista está se referindo separadamente ao autor ou à obra? É possível dissociá-los? E se tratando de um trecho que remete a uma autoanálise, esses questionamentos também incluem o seu próprio momento de escrita de *Memória de elefante*. Como o já sugerido pelo título, o romance apresenta essa forte característica de trazer à tona fatias de memória que se reconstroem na tentativa de narrar o passado do protagonista. É possível, sem qualquer divergência, dissociar autor e obra? Completando a trilogia de Antunes, em *Os cus de Judas*, o personagem narrador, também médico e ex-combatente da Guerra Colonialista em Angola, num esforço de recordações amargas do período que esteve em África diz: “[...] queria achar-me em Paris a fazer revoluções no café, ou a doutorar-me em Londres e a falar do meu país com a ironia horrivelmente provinciana do Eça [...]” (ANTUNES, 2010, p. 162). Sem nos atermos à crítica direcionada ao romancista Eça de Queiroz, entendemos que a referência contempla um número de textos escritos que caracterizam o estilo do escritor Eça. Neste caso, é possível dissociar autor e obra, uma vez que é nele, no seu nome, que convergem todos seus escritos? O que encontramos, a partir desses trechos, é o escritor Lobo Antunes problematizando a próprio fazer literário. Essa análise crítica não só tropeça na questão da autoria, mas também se revela uma teorização literária embutida na narrativa romanesca. Essa problematização é um claro indício da presença do autor em sua narrativa.

Dissonante à tese da morte, entendemos que não é sobre glorificar o autor, mas da possibilidade de mantê-lo vivo em sua própria obra. Ainda que a nós soe justo, para Barthes não (ou deveríamos dizer que para a tese, e somente a tese, não?). Segundo Barthes, para que o texto — ou a escritura, como ele prefere — tenha seu futuro garantido, é preciso inverter o mito da intencionalidade que coroa o autor, pois “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.” (BARTHES, 1988, p. 70). E com este anticonceito que afoga o autor burguês — ou o sujeito psicológico —

nas profundezas da teoria, a visão antiautoritária, alinhada aos acontecimentos da primavera de 1968, ganha fôlego no questionamento sobre essa instância articuladora do texto: O que é o autor?

2.2 A FUNÇÃO AUTOR

No ano seguinte à execução do autor, protagonizada por Barthes, Michel Foucault apresenta, em fevereiro de 1969, na Sociedade Francesa de Filosofia, uma conferência intitulada *O que é um autor?*. Nesta conferência, assim como Barthes, Foucault faz uma revisão do conceito tradicional que se pauta fundamentalmente na intenção do autor como sujeito sociológico, mas vai além da morte deste. Utilizando como mote a pergunta “Que importa quem fala?”, Foucault argumenta que, na indiferença desse questionamento, o apagamento do autor se afirma como um princípio ético fundamental da escrita contemporânea.

O apagamento do autor tornou-se desde então, para a crítica, um tema cotidiano. Mas o essencial não é constatar uma vez mais seu desaparecimento; é preciso descobrir, como lugar vazio - ao mesmo tempo indiferente e obrigatório -, os locais onde sua função é exercida. (FOUCAULT, 2009, p. 264)

À luz desse princípio ético, Foucault decide examinar a “relação do texto com o autor, a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente.” (FOUCAULT, 2009, p. 267). Esse princípio ético, segundo Foucault, é uma espécie de regra imanente que marca a escrita como prática, e para explicá-la lança mão de dois temas caros à escrita. O primeiro tema é o da *expressão*, Foucault destaca que a escrita contemporânea se libertou dela, pois se basta a si mesma, não se prende mais à forma da interioridade, pois a escrita contemporânea se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. A escrita está sempre ultrapassando seus próprios limites e subvertendo suas próprias regras. Isso quer dizer que a escrita independe do sujeito que a escreve, pois não se trata “da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 268). O segundo tema se refere à relação da escrita com a *morte*. O tema da morte remete às grandes epopeias gregas, em que a imortalidade dos heróis se dava através da escrita. O herói aceitava morrer jovem para consagrar e perpetuar sua história nas

grandes narrativas, que, por sua vez, retomariam a vida do herói pelo aceite da morte precoce. Foucault usa ainda como exemplo do tema da morte a narrativa árabe *As mil e uma noites*, que funciona como uma antimorte, é o avesso da narrativa dos heróis gregos, pois o esforço da personagem Shehrazade se concentra em usar a narrativa como uma ferramenta que preserve sua existência e quebre o ciclo da morte promovida pelo Sultão. Para Foucault, esse tema da narrativa feita para se distanciar da morte foi metamorfoseado pela cultura porque “a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor.” (FOUCAULT, 2009, p. 269).

Essas duas temáticas, da expressão e da morte, conferem, na primeira, o desaparecimento do sujeito autor e, na segunda, a morte como sobrevivência ou perpetuação da escrita. Unidas no que rege o já explorado princípio ético, permitem dizer que “obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor.” (FOUCAULT, 2009, p. 269), proporcionando o apagamento das características individuais do sujeito que escreve. Até aqui, nada muito diferente do que já vimos no estudo de Barthes, segundo o próprio Foucault “Tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do autor.” (FOUCAULT, 2009, p. 269). Mas o que nos traz a esse ponto, quase que repetitivo, é a caminho tomado por Foucault a partir da explanação dessa *regra imanente* nos estudos literários, que tenta responder ao questionamento primeiro, título de sua conferência.

Não estou certo, entretanto, de que se tenham absorvido rigorosamente todas as consequências inerentes a essa constatação, nem que se tenha avaliado com exatidão a medida do acontecimento. Mais precisamente, parece-me que um certo número de noções que hoje são destinadas a substituir o privilégio do autor o bloqueiam, de fato, e escamoteiam o que deveria ser destacado. (FOUCAULT, 2009, p. 269)

Foucault utiliza em sua discussão duas dessas noções que camuflam e desviam o cerne da questão central, o desaparecimento do autor. A primeira delas é noção de obra, que draga os estudos da crítica literária para seu próprio centro. Se um texto pode ser categorizado como — ou dentro de — uma obra, a questão primeira neste caso é: O que é uma obra? Essa questão se abre em um inquérito mais profundo: Essa unidade (de textos) não é a produção escrita de um autor? Todo texto

escrito faz parte de uma obra, ainda que quem o escreva não seja um autor? Tudo que um autor escreve, ainda que seja um bilhete de lavanderia, faz parte de sua obra? Sem uma resposta objetiva, compreendendo o abismo que se abre sob os pés da crítica, Foucault entende que “é insuficiente afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor e vamos estudar, em si mesma, a obra. A palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor.” (FOUCAULT, 2009, p. 270). A segunda é a noção de escrita, isto porque, para Foucault, a crítica (do período em que o texto foi escrito) ainda se pauta na necessidade de interpretação como *princípio religioso*, e do comentário como *princípio crítico* da significação, caracterizando o empirismo do autor.

Penso então que tal uso da noção de escrita arrisca manter os privilégios do autor sob a salvaguarda do *a priori*, ele faz subsistir, na luz obscura da neutralização o jogo das representações que formaram uma certa imagem do autor. A desaparecimento do autor, que após Mallarmé é um acontecimento que não cessa, encontra-se submetida ao bloqueio transcendental. (FOUCAULT, 2009, p. 271).

Ao acusar a ineficiência da crítica em referendar o desaparecimento do autor, a exemplo das noções abordadas, Foucault sustenta que não é necessário substituí-lo, mas “seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer.” (FOUCAULT, 2009, p. 271). Temos, pois, uma nova perspectiva sobre esse inesgotável conceito: a *função autor*.

A *função autor*, por sua vez, não tem uma definição sem entraves. Se no início do trabalho desenhamos o estudante de literatura como um barco que desce o rio até desembocar na foz da crítica, a busca pelo autor é o caminho inverso desse rio. Seguimos o curso da foz do texto até sua nascente, esbarrando em alguns subafluentes que não respondem a nossa demanda. Um desses subafluentes é o *nome* do autor. Se o autor de um texto não é o sujeito que o escreve, o nome próprio, entretanto, resiste como status de autoria do texto — ou do conjunto de textos — literário produzido por esse sujeito, seja ortônimo, pseudônimo, heterônimo ou personagem, pois se caracteriza como um modo de ser do discurso. Segundo Foucault:

Chegar-se-ia finalmente à ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade

e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. (FOUCAULT, 2009, p. 274)

Optamos, até aqui, por usar os nomes de Foucault, Barthes, Compagnon e outras referências, em detrimento da palavra *autor*, para que não houvesse confusão entre o objeto de estudo deste trabalho e as referências bibliográficas utilizadas como pilares da discussão. Chegamos ao ponto do trabalho em que explicamos, concordando com a crítica de Foucault, que ao usar a palavra *autor* ou nome próprio para referenciar os textos, não estamos nos dirigindo ao sujeito psicológico, mas sim à sua *função autor* atribuída a esse nome próprio. Isto porque, segundo a crítica de Foucault, “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.” (FOUCAULT, 2009, p. 274). Será que podemos encontrar aqui alguma luz para o questionamento feito anteriormente acerca da citação do protagonista antuneano ao romancista português Eça de Queiroz? Talvez. O argumento é conciliador, pois não há comprometimento da referência à *pessoa humana*, mas sim a *função autor* de Eça. É válido, porém, insuficiente. Dizemos pouco, pois, nem mesmo as poucas questões que levantamos aqui poderiam se dar por resolvidas com esta definição. Seguindo a premissa de Foucault, como poderíamos solucionar a questão de quem é (ou quem são os) *António Lobo Antunes* do texto *Conhecimento do inferno* (2010) citado no capítulo anterior: Autor, personagem ou *função autor*? Aprofundemo-nos no conceito.

A *função autor* pode ser identificada a partir de quatro características centrais: A primeira caracteriza o texto como objeto de apropriação. Essa apropriação está ligada à passagem do discurso, que antes era um ato, para uma propriedade, um bem. Ou seja, o “autor” do texto passa a ter responsabilidade sobre ele, colhendo os frutos dos direitos de reprodução, assim como assumindo as responsabilidades penais, caso transgrida as leis que regulamentam a sociedade. A segunda característica, por outro lado, é que a *função autor* não é constante em todos os discursos, o anonimato autoral não foi sempre uma dificuldade, a exemplo dos textos literários da antiguidade, que levantavam preocupações sobre sua autoria, assim como os textos científicos, que a partir dos séculos XVII e XVIII passaram a ser aceitos por eles mesmos, como verdade estabelecida – um conjunto sistemático que lhes dá garantia — sem a necessidade

de uma referência autoral. Essa segunda característica diz respeito, portanto, a fiabilidade do texto científico e a origem do texto literário. A terceira característica é a que a *função autor* não se formula com a atribuição de um discurso a um indivíduo, mas através de uma operação complexa de construção do que chamamos autor. Esta característica aproxima a crítica moderna da exegese cristã, quando esta queria provar o valor de um texto pela santidade do autor. Na análise de Foucault:

São Jerónimo fornece quatro critérios: se, entre vários livros atribuídos a um autor, um é inferior aos outros, é preciso retirá-lo da lista de suas obras (o autor é então definido como um certo nível constante de valor); além disso, se certos textos estão em contradição de doutrina com as outras obras de um autor (o autor é então definido como um certo campo de coerência conceitual ou teórica); é preciso igualmente excluir as obras que estão escritas em um estilo diferente, com palavras e formas de expressão não encontradas usualmente sob a pena do escritor (é o autor como unidade estilística); devem, enfim, ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimentos ou que citam personagens posteriores à morte do autor (o autor é então momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos). (FOUCAULT, 2009, p. 277).

Desta forma, temos que a terceira característica designa o autor como um ser racional, um indivíduo ao qual se atribui um discurso. Já a quarta característica diz que o texto traz consigo um certo conjunto de signos que remetem ao autor, como uso de pronomes pessoais, advérbios de tempo e lugar, conjugação dos verbos e etc. Esses elementos, contudo, não se estendem igualmente a qualquer texto. Nos textos desprovidos da *função autor* esses sistemas remetem ao locutor real. Já nos textos em que encontramos a *função*, os mecanismos não remetem imediatamente ao escritor, mas a um *alter ego* que se mantém distante do escritor, em maior ou menor medida, ao longo da obra. Mais que isso, há sempre a possibilidade de egos plurais na mesma obra. O *eu* do prefácio é diferente do *eu* que narra a história, que por sua vez não é o mesmo *eu* que comenta a texto, ainda que partam os três textos do mesmo escritor. “Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício; a função autor é efetuada na própria cisão — nessa divisão e nessa distância.” (FOUCAULT, 2009, p. 279). Poderíamos dizer, então que o personagem homônimo de Antunes é mera criação diegética? E toda e qualquer relação da narrativa com a vida real do autor mera coincidência? Ainda nos parece pouco. Sabemos, também, que o texto não é um relatório da vida do escritor. Exploraremos essa questão mais adiante.

Foucault, assumindo que há possibilidade de outros traços característicos da função autor, afirma se concentrar nas quatro apresentadas justificando que seriam essas, ao mesmo tempo, as mais visíveis e importantes e conclui:

Eu os resumirei assim: a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2009, p. 280)

Se até o presente momento falamos quase que restritamente do autor de literatura, ressaltamos que Foucault, embora o utilize com a mesma intensidade na conferência em questão, não se limita à autoria de textos literários. Na ordem do discurso, diz ele “pode-se ser autor de bem mais que um livro – de uma teoria, de uma tradição, de uma disciplina dentro das quais outros livros e outros autores poderão, por sua vez, se colocar” (FOUCAULT, 2009, p. 280). Essa posição é denominada *transdiscursiva*. A *função autor* vai além dos limites da obra, porque os efeitos produzidos por ela extrapolam a própria obra. Os intitulados *fundadores de discurso* são capazes de produzir bem mais que uma obra, possibilitam e formação de outros textos dando origem a possibilidade infinita de discursos. Como exemplo cita Freud e Marx, que a partir de suas obras possibilitam um *retorno a seu texto*, e esse retorno pode autorizar a modificação do discurso primeiro. O *retorno a Freud* modifica a psicanálise, assim como o *retorno a Marx*, pode igualmente modificar o próprio marxismo.

Resulta que, naturalmente, esse retorno, que faz parte do próprio discurso, não cessa de modificá-lo, que o retorno ao texto não é um suplemento histórico que viria se juntar à própria discursividade e a duplicaria com um ornamento que, afinal, não é essencial; é um trabalho efetivo e necessário de transformação da própria discursividade. (FOUCAULT, 2009, p. 280)

Entendemos que da mesma forma se modifica o texto literário, questão que será abordada posteriormente. Entendemos, igualmente, que a *função autor* também não nos satisfaz em nosso questionamento sobre Lobo Antunes. Este trabalho como uma produção de discurso, ao retornar a crítica sobre o autor, propõe da mesma maneira, alguma modificação nos discursos já estabelecidos. A *função autor*, portanto, não ocupa um lugar fixo nos estudos da autoria, como uma nascente, desvendando a

origem do autor, mas se comporta como uma ressurgência cárstica, sustentada por galerias teóricas que afloram a fim de tornar visível essa inesgotável discussão. Àqueles que esperavam encontrar aqui uma resposta, saibam que as perguntas trazem maior alento que o ponto final. O autor ainda é um náufrago boiando pelo vasto mar da teoria. A crítica, porém, não se contenta em ficar à deriva. Usaremos como remo para continuar seguindo o curso de nosso trabalho o texto sobre autoria escrito por Antoine Compagnon. Aos navegantes exaustos sugiro tomar fôlego, pois ficaremos lado a lado com *O demônio da teoria* (1999).

2.3 RETORNO À INTENÇÃO

Esse subtítulo, baseado no capítulo *O Autor*, do livro *O demônio da teoria* (1999), de Antoine Compagnon será o mediador da questão do autor a partir daqui. O pós-estruturalismo, embora tenha se tornado o centro das atenções nas discussões sobre autoria nas décadas subsequentes, não passou ileso às ressalvas e revisionismos. Compagnon traz em seu trabalho uma recapitulação da história da crítica literária e fomenta o embate entre estruturalistas e pós-estruturalistas, retornando à questão da intencionalidade numa visão que se preocupa menos com a biografia — própria da crítica tradicional *homem e obra*, que permitiu aos pós-estruturalistas se voltarem para o *texto* — e mais com a consciência do autor. Para tanto, Compagnon retoma a escola de Genebra, segundo a crítica de Georges Poulet, numa abordagem que “exige empatia e identificação da parte do crítico para compreender a obra, isto é, para ir ao encontro do outro, do autor, através de sua obra, como consciência profunda.” (COMPAGNON, 1999, p. 65). Neste sentido, argumenta ele, que nem mesmo os críticos mais ferrenhos abdicam o uso de recursos como *ironia* e *sátira*, que teriam como pressuposto uma intenção, já que seu funcionamento depende de dizer uma coisa para fazer entender outra. Compreendemos para este momento do trabalho que a intencionalidade deixa de ser assediada pela guilhotina e volta a ser interrogada pelos advogados do autor.

Para preparar o campo de trabalho, Compagnon utiliza o arado da análise textual, e revolve a história da crítica trazendo à superfície substratos que já estavam compactados a sete palmos sob a seara dos pós-estruturalistas. Um dos métodos abordados por Compagnon para exemplificar os resquícios de intencionalidade que

permanecem nebulosos no apagamento do autor é o das passagens paralelas. Esse mecanismo acusa a intencionalidade a partir da interpretação de outros textos do mesmo autor a fim de estabelecer alguma relação entre si. Diz Compagnon que esse recurso “testemunha, junto aos mais céticos, a persistência de uma certa fé na intenção do autor” (COMPAGNON, 1999, p. 68). Esse procedimento consiste em esclarecer uma passagem dúbia de um texto recorrendo à outra passagem do mesmo texto ou de textos do mesmo autor. O método das passagens paralelas é uma prática antiga. Tomás de Aquino, no século XIII já advertia o leitor sobre a dificuldade na interpretação dos excessos de alegorização no texto. “Não há nada que seja transmitido de maneira oculta em um lugar da Santa Escritura, que não seja exposto em outro lugar de maneira manifesta.” (AQUINO apud COMPAGNON, 1999, p. 69). Se toda alegoria pode ser verificada no texto, refazemos o percurso já explorado por Agostinho que “não desejava que se interpretasse espiritualmente, a não ser que fosse indispensável; [...] a má interpretação ou a hiperinterpretação seria limitada pela regra em questão.” (COMPAGNON, 1999, p. 69). Mas é só no séc. XVIII, com o nascimento da filologia, que as *passagens paralelas* vêm a ser formalizadas como função hermenêutica.

Das possibilidades de *passagens paralelas* discutidas pelos filólogos e citadas n’*O demônio da teoria*, há o *paralelismo das palavras* e o *paralelismo das coisas*. O paralelismo verbal trata da homonímia, observa a palavra em contextos diferentes. É a identidade das palavras, mas sabemos que nem sempre uma palavra tem o mesmo sentido em duas passagens paralelas. O paralelismo verbal serve, portanto, como um índice, uma probabilidade, jamais como uma prova. Já o paralelismo das coisas está relacionado à sinonímia, é um paralelismo mais subjetivo que o das palavras, pois não significa esclarecer uma passagem obscura com outro emprego da mesma palavra, mas sim de analisar a mesma coisa ainda quando designada com outro nome. Explica Compagnon que “desde que não se trate do paralelismo entre um nome próprio e uma perífrase descritiva, o paralelismo da coisa é, certamente, o menos fácil de se estabelecer e constitui um índice menos forte que o paralelismo da palavra” (COMPAGNON, 1999, p. 71). Ainda sobre os paralelismos da coisa e da palavra, Compagnon recorre ao trabalho de Johann Martin Chladenius que reconhecia também o *paralelismo da intenção* e o *paralelismo da ligação* entre as palavras.

O primeiro se distingue do paralelismo da coisa, como aquilo que o autor quer dizer, daquilo que o texto diz, ou, segundo a velha distinção jurídica e retórica sempre ativa em Santo Agostinho, *intentio* e *actio, voluntas* e *scriptum*: o paralelismo da intenção é, pois, o paralelismo do espírito, que a letra pode camuflar. O segundo, o paralelismo da ligação, designa uma identidade de construção, ou a repetição formal: é um *pattern*, um motivo. (COMPAGNON, 1999, p. 71)

Sobre as hipóteses que o método das passagens paralelas constrói em relação ao autor e à sua intenção, seguiremos explorando Compagnon que se restringe ao paralelismo verbal, por ser este o mais seguro e estudado e também porque será o mais plausível dentro desta discussão.

Mesmo que não exista uma regra que determine ou delimite o uso do paralelismo da palavra na interpretação de passagens obscuras de um texto, este é o método mais utilizado pelos críticos em geral. Há um consenso invisível na ordem de preferência e uso deste recurso, que vai do paralelismo por (1) passagens do mesmo texto, seguido de (2) passagens de outro texto do mesmo autor e, por último, (3) passagens de outros autores. Essa hierarquia demonstra que quanto mais próxima uma passagem esteja do texto em análise, mais fidedigna ela se torna. Se passagens de um mesmo autor são mais confiáveis ou, no mínimo, preferíveis para esclarecimento de uma alegoria truncada, a intenção do autor fica implícita “se não como projeto, premeditação ou intenção prévia, pelo menos como estrutura, sistema e intenção em ato” (COMPAGNON, 1999, p. 72). É importante para o momento ressaltar que o método de passagens paralelas sendo possível, não se torna obrigatório. Para prosseguir com a discussão, Compagnon traz para seu trabalho diferentes críticos e análises acerca de poemas de Baudelaire. Em um dos estudos abordados, Jakobson e Lévi-Strauss, no texto “*Les Chats*”, de Baudelaire², observam o uso da alegoria do *gato* associada a figura da *mulher* e concluem que, segundo o método das passagens paralelas, há uma relação entre macho e fêmea que transparece sob ambiguidades intencionais. Mas como, em se tratando de crítica, nada é sólido “os dois autores mantêm-se prudentes: ‘Isso confirmaria, se fosse necessário...’” (COMPAGNON, 1999, p. 73). A cautela dessa condicional conversa com o texto de contraponto e Compagnon traz para o diálogo um crítico que se

² *Les Chats, de Baudelaire* é um trabalho de análise feita por Roman Jakobson e Claude Lévi-Strauss sobre o soneto *Les Chats*, de Baudelaire, que desenha uma relação estrutural entre poesia e mito.

mantém cético em relação às passagens paralelas. Michael Riffaterre, ao discutir o trabalho de Jakobson e Levi-Strauss em questão, descarta qualquer percepção de intencionalidade na obra de Baudelaire, afirmando que não há nada que imponha ao leitor a imagem da mulher associada à figura do gato, e que nenhuma interpretação pode ser inferida a partir deste método. A negação ao método, entretanto, não passa ilesa ao olhar de Compagnon, que atribui a recusa de Riffaterre ao paralelismo como uma defesa de princípio, uma vez que fica evidente a opção de manter-se restrito ao texto. Mas, segundo Compagnon, Riffaterre não consegue discutir o paralelismo em si, uma vez que suas refutações são circunstanciais. Além disso, ao construir seu texto, Riffaterre desliza para o lado do método das passagens paralelas, já que como prática de análise o crítico recorre a esta abordagem para definir seu sistema descritivo do gato (*code-chat*) em Baudelaire. Ou seja, “o emprego de passagens paralelas para confirmar ou enfraquecer uma interpretação é um apelo implícito à intenção do autor” (JUHL apud COMPAGNON, 1999, p. 73).

Compagnon reconhece o posicionamento de Riffaterre e supõe uma possível ressalva do crítico, que explicaria sua análise não como *idioleto*, mas sim como *socioleto*:

[...] não como uma palavra, mas como língua, que ele apela para uma passagem do mesmo autor de preferência a uma passagem de um outro autor, assim como uma passagem paralela em outro autor do mesmo período tem sempre mais peso que uma passagem paralela em um autor de outro período. (COMPAGNON, 1999, p. 73-74)

O uso das passagens paralelas, mesmo que seja com o propósito de negar a intencionalidade, confirma a preferência pela passagem mais próxima. E o que mais próximo de um texto do autor que outra passagem do mesmo autor? Estamos diante de uma análise que pressupõem, antes de tudo, a coerência entre os textos. Se há uma proximidade preferível de análise com passagens do mesmo texto, de textos do mesmo autor ou, por fim, textos de outros autores que façam alguma ponte comparativa, não é só uma questão de proximidade ou contemporaneidade, mas sim de coerência na elucidação de textos laboriosos.

Sem coerência pressuposta no texto, isto é, sem intenção, um paralelismo é um índice frágil demais, uma coincidência aleatória: não podemos nos fundamentar na probabilidade de uma palavra ter o mesmo sentido em duas ocorrências diferentes. [...] Vemos, pois, que o paralelismo de duas passagens será pertinente se, e somente se, elas remeterem a uma intenção coerente. (COMPAGNON, 1999, p. 75)

Isso quer dizer que método das passagens paralelas não pode ser usado indiscriminadamente, uma vez que a contradição é comumente encontrada entre textos, qualquer que seja o elemento que os aproxime. Assim como a máxima de Heráclito que diz *que nenhum homem pode banhar-se duas vezes no mesmo rio, pois na segunda vez o rio já não é o mesmo, nem tão pouco o homem*, o escritor pode mudar de opinião e um texto não tem, necessariamente, a mesma essência de outro, já que são escritos em momentos diversos. Nesse contexto, os paralelismos verbais seriam, portanto, incertos. O método das passagens paralelas, contudo, não deve ser descartado pela possibilidade da divergência, posto que este recurso, assim como toda pesquisa literária, pressupõe a coerência como condição básica “ou, na falta desta, a contradição, o que é ainda coerência, pois que a contradição tem por natureza ser eliminada por uma coerência superior” (COMPAGNON, 1999, p. 76). Antes de prosseguirmos com as discussões de Compagnon, vamos analisar dois trechos de dois dos romances de Lobo Antunes, sob a perspectiva das passagens paralelas. No primeiro romance, *Memória de elefante*, há uma passagem da memória do protagonista ambientada no jardim zoológico:

A imagem das filhas, visitadas aos domingos numa quase furtividade de licença de caserna, atravessou-lhe obliquamente a cabeça num desses feixes de luz poeirenta que os postigos de sótão transformam numa espécie triste de alegria. Costumava levá-las ao circo na tentativa de lhes comunicar a sua admiração pelas contorcionistas, entrelaçadas em si próprias como iniciais em ângulo de guardanapo e detentoras da beleza impalpável comum aos hálitos de gaze que anunciam nos aeroportos a partida dos aviões e às meninas de saias de folhos e botas brancas a desenharem elipses às arrecuas no ringue de patinagem do Jardim Zoológico, e desiludia-o como uma traição o estranho interesse delas pelas damas equívocas, de cabelos loiros com raízes grisalhas, que amestravam cães melancolicamente obedientes e uniformemente horrorosos[...] (ANTUNES, 2009, p. 12, grifo nosso)

No segundo romance, *Os cus de Judas*, o mesmo ambiente do jardim zoológico é rememorado na infância. Já nas primeiras linhas do capítulo de abertura do romance nos deparamos com este trecho:

Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do ringue de patinagem sob as árvores e do professor preto muito direito a deslizar para trás no cimento em elipses vagarosas sem mover um músculo sequer, rodeado de meninas de saias curtas e botas brancas, que, se falassem, possuíam seguramente vozes tão de gaze como as que nos aeroportos anunciam a partida dos aviões, sílabas de algodão que se dissolvem nos ouvidos à maneira de fins de rebuçado na concha da língua. Não sei se lhe parece idiota o que vou dizer

mas aos domingos de manhã, quando nós lá íamos com o meu pai, os bichos eram mais bichos[...] (ANTUNES, 2010, p. 7, grifo nosso)

Alguns elementos de uma cena se repetem em outra. Pensando primeiramente no paralelismo verbal, temos algumas repetições: (1) da imagem das pessoas que figuram no ambiente representadas pelas meninas de saia e botas brancas; (2) das memórias auditivas metaforizadas nas vozes (ou hálitos) de gaze que anunciam nos aeroportos a partida dos aviões; (3) dos dias de visita ao jardim zoológico compreendidos nos domingos; (4) desses passeios como conectores que levam a memória ao período da infância, revelados pela figura do pai e da prole. Esta repetição (ou sobreposição) de imagens e elementos nos indica a presença tanto do paralelismo verbal, quanto do paralelismo das coisas. Resta-nos analisarmos se há coerência entre as passagens que justifiquem a leitura dos textos como unidade. Em caso afirmativo, poderemos solidificar o argumento da intencionalidade do autor na escrita do texto literário.

A unidade que buscamos é a confirmação de que os romances tratam do mesmo protagonista. No primeiro trecho, é apresentada a desilusão de um pai que não vê despertar nas filhas um interesse comum ao dele. Percebemos que este passeio ao jardim zoológico do primeiro romance é um ato mimético que o protagonista faz dos movimentos do pai, revelado pela lembrança narrada no segundo trecho. Se partimos da premissa, a qual defendemos, de que se trata do mesmo protagonista, o segundo romance nos permite conhecer melhor o interior desse sujeito que busca na memória uma fórmula ou receita da paternidade. Ele age como um pai desesperado e despreparado, resgatando das referências paternas uma luz que o guie. A admiração da criança, porém, se transforma na decepção do adulto. A repetição dos elementos 1, 2 e 3 revelam uma reconstrução da memória para um ambiente harmonioso em relação ao elemento 4. A contradição entre felicidade e desilusão proporcionada pela análise dos dois textos nos revela a coerência na proposta da narrativa da memória, uma vez que os textos trabalham, ambos, como uma série de transformações na vida do protagonista que revelam fracassos sequenciados. A sobreposição de imagens é, portanto, consciente e intencional, pois atribuir coerência ou contradição entre textos do mesmo autor é reconhecer implicitamente a intencionalidade. Não significa explicar um trecho obscuro por outro

recorrente com maior clareza, mas sim de ter uma compreensão ampla do que se passa com o protagonista. Fazendo essa análise paralelística dos textos não estamos explicando, mas sim compreendendo os textos, uma vez que um é moldado e (re)construído pelo outro.

Compagnon utiliza como exemplo o teorema do macaco infinito para diferenciar a *explicação* e a *compreensão* de texto. Atribuir ao acaso a ocorrência múltipla de um vocábulo, como no caso de um macaco datilógrafo que produza textos paralelos e atinja tal feito, estamos a explicar a ocasionalidade e não a compreender o texto. Poderíamos atribuir aos textos de Baudelaire a mesma ocasionalidade do macaco datilógrafo? Somente se desconsiderássemos qualquer ciência na produção dos textos, que não seriam nem coerentes nem incoerentes, apenas acaso. No caso de Baudelaire usar a palavra *gato* no sentido figurado para se referir à *mulher*, não acusa uma ocasionalidade, pois podemos compreender sua ocorrência em múltiplos textos, segundo o método das passagens paralelas, a partir de sua coerência. Isto não quer dizer, contudo, que todas as vezes que Baudelaire usa a palavra *gato* ele está se referindo à *mulher*, pois o método permite também perceber quando há incoerência no mesmo cenário. Quando me refiro a Baudelaire, trato dos textos do escritor que foram trazidos como objetos de análise até aqui, e antes que despertem os censores, é prudente o alerta que Compagnon faz sobre a hiperinterpretação. Recorrendo a Chladenius, nota-se que o método das passagens paralelas não pode ser usado indiscriminadamente sem levar em conta os *gêneros* e os *tropos*, para evitar o que ele chama de *ilusão genérica* e *ilusão metafórica*

Por *ilusão genérica*, ele queria dizer que não se espera de uma obra literária a mesma coerência de um tratado filosófico. [...] Mais circunspecto que a maior parte dos filólogos do futuro, ele provavelmente admitiu, a título de advertência, que não se atribuisse a uma passagem paralela pertencente ao testemunho do autor (na sua correspondência, suas conversações, suas memórias, isto é, em outros gêneros) um valor explicativo preponderante relativamente à obra. Por *ilusão metafórica*, por outro lado, ele evoca o erro que consiste em induzir que “porque num lugar, ou em muito, a palavra é usada no sentido figurado, dever-se-ia compreendê-la da mesma maneira numa outra passagem” (COMPAGNON, 1999, p. 76, grifo do autor)

Compreendemos que a análise a partir das passagens paralelas exige, portanto, cautela, pois a ocorrência obscura de um trecho ou palavra não se configura como regra, devendo ser obrigatoriamente esclarecida pela recorrência em outro texto. Nos valem do método para entender também as contradições, para invalidar

hiperinterpretações e a própria constatação de impossibilidade do paralelismo, como no caso do hápax. O uso deste artifício, contudo, implica na aceitação da intencionalidade, pois “quaisquer que sejam nossos preconceitos contra o autor, a biografia, a história literária, aceitar uma presunção de intencionalidade, isto é, de coerência, intenção, não significando, evidentemente, premeditação, mas intenção em ato.” (COMPAGNON, 1999, p. 77). Se nos valermos dessa afirmação de Compagnon e pensarmos na crítica negacionista da autoria de Barthes e Foucault, as quais trouxemos mais cedo neste trabalho, chegamos num ponto crítico de contradição, porque, para Compagnon “Nenhum crítico, parece, renuncia ao método das passagens paralelas [...] como coerência textual, ou como contradição resolvendo-se num outro nível (mais elevado, mais profundo) de coerência.” (COMPAGNON, 1999, p. 78). Argumenta ele que há no texto *S/Z*, de Barthes, mesmo que sendo única, uma evocação do paralelismo que pretende provar uma identidade de intenção:

Barthes sabe que não há nada atrás, sob o texto, senão um outro texto, mas para mostrá-lo, para livrar-se do método das passagens paralelas, ele recorre exatamente a um exemplo característico do método das passagens paralelas, e a evocação de um outro texto do autor [...] assinala imediatamente, sem transição, explicação nem reserva, uma alusão à intenção do autor, que a perífrase generalizante (o escritor realista, para não dizer Balzac) dissimula insuficientemente. (COMPAGNON, 1999, p. 78)

Sobre a intenção em ato, entendendo que a literatura não é um texto aleatório ou, como vimos anteriormente, uma ocasionalidade, faz-se importante a retomada dos argumentos contra a intenção para esclarecer esse sistema de análise, suas pressuposições e suas implicações. Ainda seguindo a linha de Compagnon, verificamos que mesmo os autores mais obstinados a manter o cadáver do autor velado, conservam, ainda que minimamente, a presunção de intencionalidade, seja na percepção ínfima de coerência de uma obra ou texto, seja na negação implícita da aleatoriedade de palavras digitadas por um macaco. O que resta é a reflexão sobre a noção de intenção sem que se caia na armadilha de “confundir a intenção do autor como critério de interpretação, com os excessos da crítica biográfica” (COMPAGNON, 1999, p. 79). Considerando duas posições polêmicas extremas, Compagnon retoma a ideia das críticas intencionalista e antiintencionalista, como o debate protagonizado por Picard e Barthes da seguinte forma:

1. É imprescindível procurar no texto o que o autor quis dizer, sua 'intenção clara e lúcida', como dizia Picard: esse é o único critério de validade da interpretação.
2. Nunca se encontra no texto senão aquilo que ele (nos) diz, independentemente das intenções do autor; não existe critério de validade da interpretação. (COMPAGNON, 1999, p. 78)

Sem se deixar levar pelo que ele chama de extremos, Compagnon considera que a intenção é mesmo o único critério concebível de validade da interpretação, mas que ela não se identifica com a premeditação “clara e lúcida”, e propõe uma alternativa que:

1. Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao seu próprio contexto de origem (linguístico, histórico, cultural).
2. Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao contexto contemporâneo do leitor. (COMPAGNON, 1999, p. 80)

Estas duas teses não se excluem, elas se complementam, ou seja, conectam pré-compreensão e compreensão por meio de um círculo hermenêutico cuja premissa é “se o outro não pode ser integralmente desvendado, pode, ao menos, ser um pouco compreendido” (COMPAGNON, 1999, p. 80). Mas, antes que tratemos da intencionalidade propriamente, vale retomar os três principais argumentos contra a intenção do autor como critério de interpretação.

A primeira é que a intenção do autor não é pertinente. Nessa perspectiva, segundo alguns teóricos da literatura, os quais Compagnon toma por *moderados* (Wellek e Warreb, Northrop Frye, Gadamer, Szondi, Paul Ricoeur), considera-se que mesmo que o autor pretenda dizer algo através do que escreve, não há garantia de que o leitor entenderá aquilo que ele premeditou, isto porque o sentido da obra e a intenção do autor não se configuram como uma equação lógica. Ainda que se consiga detectar as intenções do autor, elas regularmente não têm pertinência para a interpretação do texto, pois as experiências do autor, que modelam suas intenções, seriam indiferentes para a compreensão por parte do leitor, caracterizando-se como objeto de interesse puramente histórico. Desta forma temos que o autor fracassou em sua realização, pois seu testemunho não confere sentido outro que a própria obra já não tenha. A única intenção do autor válida é, portanto, a de fazer literatura, considerando que a arte seja intencional, e o próprio texto é suficiente para dizer se o autor alcançou essa intenção.

Enfim, não se trata, em princípio, de privar-se dos testemunhos sobre a intenção, venham eles do autor ou de seus contemporâneos, porque às vezes são índices úteis para a compreensão do sentido do texto; o que é preciso é evitar substituir a intenção ao texto, uma vez que o sentido de uma obra não é, necessariamente idêntica à intenção do autor e é mesmo provável que não o seja. (COMPAGNON, 1999, p. 81)

Ainda que recorram ao método das passagens paralelas, tanto intencionalistas quanto antiintencionalistas optam por fundamentarem-se em traços textuais da própria obra em detrimento de fatos biográficos que possam estar ligados, ocasionalmente, à intenção e ao sentido da obra. Já o antiintencionalismo dos estruturalistas e dos pós-estruturalistas se comporta de forma bem mais radical, pois é pautado na auto-suficiência da língua. Ou seja, não concerne simplesmente de se precaver da excessiva intencionalidade, mas sim de atribuir a significação do texto pelo sistema da língua. “Por fim, o próprio texto é identificado a uma *língua* e não a uma *palavra* ou a um *discurso*; ele é considerado um *enunciado* e não uma *enunciação*” (COMPAGNON, 1999, p. 81). Caso exista uma ambiguidade, não é possível recorrer a outro enunciado que não seja o seu próprio contexto. O texto, portanto, não é mais pertencente a alguém, a palavra de alguém, o texto como língua pertence a si mesmo.

O segundo argumento contra a intenção diz respeito à obra ao longo do tempo. A intenção do autor estaria ligada à reconstrução histórica da filologia. Se a intenção trata de autor e obra em seu contexto de produção, não é pertinente, segundo este argumento, que em outro momento histórico a obra seja interpretada com referências dessa outra condição, uma vez que o historicismo exige o retorno à origem. A objeção de Compagnon trata da significação total da obra, que deveria ir além da significação que ela tem para o autor e seus contemporâneos em sua primeira recepção. O questionamento que se faz aqui é que, se a obra ao longo do tempo passa por ressignificações, fugindo do seu contexto de origem (o que para ele é próprio do texto literário), acumulando assim uma soma de interpretações, qual seria o critério que permitiria dizer que uma interpretação é válida e outra não? A noção de validade pode ser mantida?

O terceiro argumento traz ao debate os dois primeiros, da não-pertinência da intenção e da sobrevivência da obra, que tem como fundamento comum a diferença entre a escritura e a palavra. Muito se assemelha ao modelo de *Fedro* de Platão, em

que o texto escrito está distante duas vezes do pensamento, sobrevivendo à sua enunciação sem permitir os reparos que a comunicação da palavra falada permite. A autonomia da recepção em relação à sua emissão torna o texto escrito objeto da hermenêutica. A intenção é, portanto, aceitável na comunicação oral, mas se torna um conceito demasiadamente normativo para a literatura ou para a tradição escrita.

Para Paul Ricoeur:

A intenção subjetiva do sujeito que fala e a significação de seu discurso se recobrem mutuamente, de tal maneira que é a mesma coisa compreender o que o autor quer dizer e aquilo que seu discurso quer dizer [...] Com o discurso escrito, a intenção do autor e a do seu texto cessam de coincidir [...]. Não que possamos conceber um texto sem autor: o elo entre o locutor e o discurso não é abolido, mas distanciado e complicado [...]; o percurso do texto escapa ao horizonte finito vivido pelo seu autor. Aquilo que o texto diz importa mais do que aquilo que o autor quis dizer. (RICOEUR apud COMPAGNON, 1999, p. 83)

Temos, então, um alerta contra o questionamento do que o autor quis dizer, mas somos instigados a perguntar o que o texto quer dizer. Contudo, ao falar das *intenções do texto*, não só Ricoeur, mas também outros teóricos da literatura utilizam essa estratégia, como Umberto Eco, que propõe a *intentio operis*. Podemos dizer que se tratam de estratégias pacificadoras, uma alternativa ao termo *intenção do autor*. Uma vez que o texto não tem consciência, falar sobre sua intenção nada mais é que reintroduzir a intenção do autor, usando um termo menos provocador.

Essa reflexão permite dizer que a *intenção*, tão combatida pelos seus detratores, não é bem definida, possibilitando questionamentos como: “seria ela biografia do autor? Ou seu objetivo, seu projeto? Ou os sentidos no quais o autor não havia pensado, mas que ele admitiria de boa vontade, se o presunçoso leitor lhos poupasse?” (COMPAGNON, 1999, p. 84). Posto que a literatura em si já se apresenta numa noção vaga, temos que a intenção tome também ares de inconstância. É por isso que, como vimos anteriormente, Chladenius atribuía confiabilidade ao método das passagens paralelas quando o gênero do texto permitia sua aplicação, e por isso um tratado de filosofia e um texto literário não deveriam ser tratados da mesma forma quando da especulação sobre a intenção do autor.

A distinção entre intencionalismo e antiintencionalismo é, conseqüentemente, deslocada: os pretensos antintencionalistas seriam, na verdade, indiferentes não só àquilo que o autor quer dizer, mas também, e principalmente, àquilo que o texto quer dizer. (COMPAGNON, 1999, p. 85)

Como resultado desta análise, Compagnon segue entendendo que os dois argumentos principais contra a intenção se revelam frágeis e refutáveis. Tratemos então do tema segundo a perspectiva do *sentido* e da *significação* da literatura.

Posto que a intencionalidade é premissa do texto literário, não podemos, todavia, nos prender à busca dessa intenção como objetivo de leitura desse gênero. A intenção artística não se basta em criar um texto que simplesmente faça sentido, mas sim que tenha significado. Entendendo que a recepção é peça chave do texto literário, consideramos como *literariedade* do texto, principalmente, a produção de significado, visto que a literatura não se comporta de forma meramente denotativa. A significação do texto, porém, não acompanha obrigatoriamente o significado original, proposto pelo autor, como cita Compagnon:

O sentido, segundo Hirsch, designa aquilo que permanece estável na recepção de um texto; ele responde à questão: 'O que quer dizer esse texto?' A significação designa o que muda na recepção de um texto: ela responde à questão: 'Que valor tem esse texto?' O sentido é singular; a significação, que coloca o sentido em relação a uma situação, é variável, plural, aberta e, talvez, infinita. Quando lemos um texto, seja ele contemporâneo ou antigo, ligamos seu sentido à nossa experiência, damos-lhe um valor fora de seu contexto de origem. O sentido é o objeto da interpretação do texto; a significação é o objeto da aplicação do texto ao contexto de sua recepção (primeira ou ulterior) e, portanto, de sua avaliação. (COMPAGNON, 1999, p. 86)

O leitor, como produtor de significado, também faz escolhas de leitura, sejam elas intencionais ou não, baseadas em sua própria experiência dentro de seu contexto histórico. Portanto, mesmo assumindo que há intenção do autor na produção de significado em um texto, não quer dizer que o leitor siga a trilha proposta e percorrida pelo autor. Seria covardia, entretanto, dizer que o texto não tivesse uma significação primeira. Para Compagnon:

Cada geração as compreende à sua maneira; isso quer dizer que os leitores nelas encontram algum esclarecimento sobre um aspecto de suas experiências. Mas se uma obra é inesgotável, isso não quer dizer que ela não tenha um sentido original, nem que a intenção do autor não seja o critério deste sentido original. O que é inesgotável é sua significação, sua pertinência fora do contexto de seu surgimento. (COMPAGNON, p. 88, 1999)

Essas possibilidades de significação contribuem para a refutação dos dois grandes argumentos contra a intencionalidade. O primeiro, em dizer que as intenções do autor não são pertinentes não as faz deixar de existir, do contrário, o texto não existiria sem uma intenção primeira, a de produzir um texto literário, e, por fim a

intenção do autor de produzir sentido e significado em seu escrito literário, anulando a ideia de qualquer ocasionalidade. E, por segundo, o argumento do ponto de vista histórico, que diz que uma obra antiga pode não ser significada pelo leitor contemporâneo. Podemos refutar porque seu sentido e significação primeiros não excluem a possibilidade de leituras e significações posteriores. Dessa forma, uma obra antiga, das que chamamos nos estudos literários de inesgotáveis, mesmo tendo seu sentido e sua significação primeira, permanecem ainda dialogando com leitores ao longo do tempo, produzindo novos significados.

Em se tratando de intencionalidade, quanto à possibilidade de múltiplas significações do texto literário, um questionamento razoável que se faz é sobre a premeditação. O autor não poderia premeditar, obviamente, as inúmeras significações que se fazem do texto. Diz Compagnon “O argumento parece definitivo. Ele é, de fato, muito frágil, e numerosos são os filósofos da linguagem que identificam, simplesmente, *intenção do autor e sentido das palavras.*” (COMPAGNON, 1999, p. 90), recorrendo à John Austin, continua

[...] toda enunciação engaja um ato que ele denomina *ilocutório*, como *perguntar* ou *responder*, *ameaçar* ou *prometer* etc., que transforma as relações entre os interlocutores. Distingamos, ainda com ele, o *ato ilocutório principal realizado por uma enunciação* e a *significação complexa do enunciado*, resultando em implicações e associações múltiplas de seus detalhes. (COMPAGNON, 1999, p. 90, grifo do autor)

Interpretar um texto é, portanto, identificar o ato ilocutório principal, sendo que esses atos são todos intencionais. Não há como negar que o ato ilocutório é, sim, muito geral, respondendo simplesmente à questão inicial da interpretação, como: é um poema que fala sobre amor; o conto é sobre um crime; o romance amplia o conceito de saudade. Encontrar esse ato ilocutório é compreender a intenção do autor, porém, o leitor significará o texto de modo muito particular. A significação do leitor, assim como pode ser variada, pode também ser a mesma significação proposta pelo autor ao formular toda a estrutura do ato ilocutório.

[...] não é porque o autor não pensou nisso que isso não seja o que ele queria dizer (o que ele tinha, longinquamente, em pensamento). A significação realizada é, apesar disso, intencional em sua inteireza, uma vez que ela acompanha o ato ilocutório que é intencional. (COMPAGNON, 1999, p. 91)

Portanto, a intenção do autor não se faz premeditada na forma *clara e lúcida* de Picard, mas sim na intenção de que o texto seja significado a partir do ato ilocutório.

Muitas são as atividades que são intencionais, mas não premeditadas nem conscientes. Para elucidar a intenção do texto artístico Compagnon compara a escrita ao jogo de tênis. Diferente do xadrez, em que o movimento das peças é calculado, premeditando um movimento específico do oponente, jogar tênis é uma atividade intencional, mas não premeditada ou consciente, tendo como objetivo despachar a bola para o lado adversário tornando mais difícil a sua devolução. “Ter a intenção de fazer alguma coisa — devolver a bola para o outro lado da rede, ou compor um verso — não exige consciência nem projeto.” (COMPAGNON, 1999, p. 91) Tomando como referência a comparação de John Searle, a escritura é intencional em mesmo grau que o ato de andar. Para andar é necessário que uma série de movimentos sejam executados, desde a ativação e contração de musculatura específica até a coordenação conjunta de movimentos. Esse processo que estrutura o caminhar não é consciente, mas ele não aconteceria sem uma intenção primeira. Segue Compagnon em sua análise:

Em outras palavras, a tese antiintencionalista se baseia numa concepção simplista da intenção. ‘intentar dizer alguma coisa’, ‘querer dizer alguma coisa’, ‘dizer alguma coisa, intencionalmente’ não é ‘premeditar dizer alguma coisa’. ‘dizer alguma coisa com premeditação’. Os detalhes do poema não são projetados, não mais que todos os gestos do caminhar, e o poeta ao escrever não pensa nas implicações das palavras, mas não resulta daí que esses detalhes não sejam intencionais, nem que o poeta não quisesse certos sentidos associados às palavras em questão. (COMPAGNON, 1999, p. 92)

Desta forma, temos que a interpretação do texto não se agarra na diferenciação do sentido das palavras e à intenção do autor, sabendo que os que assim o fazem acabam por se afogar na casuística. Não é necessário que voltemos ao homem e à obra, mas sim que entendamos a intenção como sentido intentado, não como objetivo da interpretação. Discordando levemente de Compagnon, assumimos como prerrogativa do escritor a intenção e também a premeditação de resposta do leitor, tal qual o jogo de xadrez. Consoante ao teórico, porém, também entendemos que a devolutiva do leitor se parece mais com a partida de tênis. Não há garantias de que o leitor se comporte tal qual o previsto, promovendo assim, a partir das leituras diversas, uma plurissignificação da obra. É muito provável que alguns leitores façam o jogo de gato e rato com o autor, mas limitar a leitura a uma busca por *easter eggs* ou uma espécie de jogo de adivinhações, afim de desvendar seu sentido original, parece-nos um tanto radical.

A partir das discussões de Compagnon que vimos até aqui, percebemos que o retorno da intencionalidade prevê uma diferenciação entre sentido e significado e intenção e projeto, que levanta o que ele chama de “os dois obstáculos mais sérios na manutenção da intenção como critério de interpretação de uma obra: a interpretação tem por objeto o sentido, não a significação, a intenção, não o projeto” (COMPAGNON, 1999, p. 93). Sabemos que a leitura de textos literários não se pauta unicamente na intenção do autor, como exemplo da tradição alegórica, e há também a significação da obra fora de seu contexto original. Sabendo disso, e contrariando os adeptos da hermenêutica hegeliana, que provavelmente negariam que o estudo literário pudesse trabalhar a fim de tornar as significações atuais da obra compatíveis com a intenção do autor, como estudioso e provocador, Compagnon afirma que esse estudo poderia alcançar êxito: “julgamos que certas aplicações dos textos literários repousam em contrassensos resultantes da ignorância do sentido original [...], e pensamos também que esses contrassensos podem ser corrigidos.” (COMPAGNON, 1999, p. 93).

O ato de interpretar uma obra é assumir que as palavras que recheiam o texto fazem sentido, isto é, que elas querem dizer alguma coisa, e isso implica na aceitação de um ato intencional. Uma obra, como vimos no estudo do método das passagens paralelas, apresenta repetições e diferenças, e interpretar uma obra é, dentro dessa perspectiva teórica, reconhecer que essas repetições (ou diferenças sobre um fundo de repetições) se fazem de maneira intencional. Num texto cuja escrita tivesse sido produzida ao acaso, qualquer coerência seria indiferente e/ou insignificante. Trabalhar com o texto em oposição à intenção do autor pode até ser uma alternativa, mas essa deliberação, quando se faz pautada num critério de coerência, cai na contradição, pois se não há possibilidade do ato intencional, logo a coerência seria mero acaso. Como já discutido anteriormente, só é possível interpretar um texto tendo como pressuposto sua coerência, se considerarmos a hipótese da intenção, pois a ocasionalidade se opõe a esse critério. Chegamos, portanto, na ideia de que qualquer interpretação que se faça de um texto tendo como critério a coerência, tem como premissa a *presunção de intencionalidade*. Para ilustrar essa hipótese, Compagnon faz uma breve análise do poema *L'Héautontimorouménos*, de Baudelaire.

Eu sou a faca e o talho atroz!
Eu sou o rosto e a bofetada!

Eu sou a roda e a mão crispada,
 Eu sou a vítima e o algoz!
 (Trad. Ivan Junqueira)

admito que o pronome da primeira pessoa se refere ao mesmo sujeito nos três versos sucessivos. O texto é mais coerente e mais complexo (mais interessante) sob essa hipótese que sob outra. Mas se o poema foi datilografado por um macaco, essa inferência não me é permitida, e tudo o que posso fazer é descrever o que cada frase gostaria de dizer se fosse verdadeiramente empregada. (COMPAGNON, 1999, p. 94-95).

Podemos dizer que até mesmo entre os antiintencionalistas, a presunção da intencionalidade se conserva como princípio. Mas Compagnon reconhece que a tese anti-intencional, mesmo que seja ilusória, previne-nos dos excessos da contextualização histórica e biográfica. Entendemos como relevante as intenções do autor para a leitura do texto, uma vez que a produção de sentido é consciente e intencional, mesmo que sua recepção e significação por parte do leitor possa ser diversa de seu sentido original.

Apaziguador, porém, Compagnon alerta que qualquer crítica que se faça diante da intenção do autor exige responsabilidade e depende de um princípio ético de respeito ao outro. Finaliza o capítulo dizendo:

Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. [...] Por conseguinte, nenhum método excludente é eficiente. (COMPAGNON, 1999, p. 95-96).

Em frente a esse campo teórico revolvido, que trouxe à luz o cadáver do autor que havia sido enterrado pelos estruturalistas e pós-estruturalistas, também nos permitimos discutir o ofício com aqueles que exercem a função de artistas das palavras.

2.4 “SENHOR PAMUK, EU O CONHEÇO BEM”

Orhan Pamuk é escritor e professor universitário de literatura. Como escritor acumula experiência e inquietações que se estendem e dialogam com a sua função de estudioso de literatura. Um dos seus textos teóricos, o livro *O romancista ingênuo e o sentimental* (2011), que traz um ciclo de seis conferências ministradas na Universidade de Harvard, vem a calhar com nossa discussão sobre autoria e intencionalidade, sobretudo a conferência intitulada *Senhor Pamuk, tudo isso*

realmente aconteceu com o senhor?. O título sugestivo nos indica a pergunta que um leitor faria ao escritor, e é disso mesmo que se trata. Ao comentar um romance de sua autoria, cujo protagonista se chama Kemal, o qual é descrito como um homem profunda e obsessivamente apaixonado, diz que surgiram por parte dos leitores questionamentos simplistas, mas que revelam tipos de leitores suscetíveis às estratégias do texto literário. “Sr. Pamuk, tudo isso aconteceu realmente com o senhor? Sr. Pamuk, o senhor é Kemal?” (PAMUK, 2011, p. 29). As perguntas não nos revelam nada mais que leitores ingênuos ou pouco experientes. É o mesmo tipo de leitor que tomamos como exemplo na introdução deste trabalho. O posicionamento de Pamuk, entretanto, nos alerta para a intencionalidade do autor. Diante das referidas perguntas, Pamuk propõe duas respostas contraditórias, nas quais ele diz acreditar sinceramente. “1. ‘não, eu não sou meu herói Kemal.’ 2. ‘Mas seria impossível convencer os leitores de meu romance de que não sou Kemal.’” (PAMUK, 2011, p. 30). Se por parte da crítica, como vimos até aqui, há uma necessidade de se separar o autor do texto, sobretudo de sua biografia, Pamuk revela que, como escritor, não há por parte dele tanto esforço para esse feito. Explica que, por experiência, sabia que alguns leitores poderiam confundi-lo com Kemal, porém, se por um lado há a expertise de um estudioso, por outro há o escritor estrategista, “concebi meu romance para ser percebido como uma obra de ficção, um produto da imaginação —, mas também queria que os leitores acreditassem que as personagens principais e a história eram verdadeiras.” (PAMUK, 2011, p. 30). Em outras palavras, Pamuk, seja ele crítico ou escritor, entende que quanto mais um romance *convence* o seu leitor, estabelecendo um *pacto ficcional*, mais próximo está de seu propósito – fazer sentido e ser significado pelo leitor –. A intencionalidade está, portanto, na realização de uma atividade que faça sentido e, além disso, seja recebida como obra de arte preocupada com sua qualidade estética. Retomando o já mencionado teórico Searle, sobre a intencionalidade, ele diz que:

Ao falar tentamos comunicar certas coisas ao nosso ouvinte, fazendo com que ele reconheça a nossa intenção ao comunicar precisamente aquelas coisas. Conseguimos o efeito pretendido no ouvinte fazendo com que ele reconheça a nossa intenção de atingir aquele efeito, e, assim que o ouvinte reconhece qual é a intenção que queremos atingir, ela é geralmente atingida. Ele entende o que estamos a dizer assim que reconhece a nossa intenção ao emitir com uma intenção de dizer aquilo (SEARLE apud MOREIRA, 2012, p. 64)

O que Pamuk revela na sua intenção de feitura do texto literário é que o sentido promova uma significação que esconda a ficcionalidade, deixando a cargo do leitor permitir se afogar na estratégia ou recebê-lo como obra de ficção, entendendo a intenção do texto e mergulhando com segurança nas águas do romance, através do *pacto-ficcional*³. Esse contrato que o leitor estabelece com o texto não garante, contudo, que a significação seja a primeira proposta pelo autor. Sobre as questões que se levantaram sobre Kemal, afirma Pamuk que isso é um lembrete que reforça a maneira plural como o romance pode ser recebido. Diz Pamuk:

Dependendo de sua ingenuidade e de seus sentimentos em relação ao livro, os leitores podem ter pensamentos contraditórios sobre a mistura de realidade e imaginação no romance que tem em mãos. Na verdade, ao ler o mesmo romance em dois momentos distintos, eles podem ter opiniões conflitantes acerca da medida em que o texto espelha a realidade, ou contrário, é fruto da imaginação. (PAMUK, 2011, p. 31)

Acompanhando o que vimos na proposta de Compagnon, percebemos que o Pamuk teórico e o Pamuk escritor convergem suas falas para a questão da intencionalidade. Referi-me ao *teórico* e ao *escritor* separadamente de forma provocativa, mostrando que o teórico neste caso não se opõe à intencionalidade do autor, ao contrário, tem consciência de seu posicionamento. Tendo como premissa a intencionalidade, adentraremos agora o texto de Pamuk para entender qual a sua relação biográfica com sua produção ficcional, que transpassa, algumas vezes, a recepção como subsídio de seu argumento. A comentar sobre textos, entrevistas e outros discursos dos autores de literatura, diz:

Às vezes, as explicações e justificativas que os romancistas usam para legitimar seus textos, a linguagem incomum, a dissimulação, as evasivas, as incoerências, as formas e fontes emprestadas são tão reveladoras quanto o próprio romance. (PAMUK, 2011, p. 31)

³ Segundo Umberto Eco: Quando lemos um texto literário, precisamos estar prontos para encarar situações não-reais, mas nem por isso devemos desacreditá-las, devemos estabelecer um acordo com o texto literário que nos permita, com maior ou menor elasticidade, assumir como possível e/ou verdadeiro tudo que encontrarmos no decorrer da leitura do texto. Umberto Eco explica que: “Quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala; mas, quando o lobo come Chapeuzinho Vermelho, pensamos que ela morreu (e essa convicção é vital para o extraordinário prazer que o leitor experimenta com sua ressurreição). Imaginamos o lobo peludo e com orelhas pontudas, mais ou menos como os lobos que encontramos nos bosques de verdade, e achamos muito natural que Chapeuzinho Vermelho se comporte como uma menina e sua mãe como uma adulta preocupada e responsável. Por quê? Porque isso é o que acontece no mundo de nossa experiência, um mundo que daqui para frente passaremos a chamar, sem muitos compromissos ontológicos, de mundo real. (ECO, 1994, p. 83).

Embora, no seu íntimo, Pamuk se interesse pelo fato de alguns leitores o confundirem com seus personagens, ele reforça seu posicionamento contrário à análise do texto com caráter excessivamente biográfico, aquela que confunde herói e escritor. O tema proposto na conferência, e que nos é caro neste momento é a *assinatura* do autor, a maneira única de representar o mundo.

Cada sujeito, para além do texto literário, experiencia sensações e situações de modo único e particular. É verdade que muitas coisas nos são semelhantes de modo geral, como o tédio em esperar o ônibus atrasado, a sensação de abraçar uma pessoa que nos é importante ou encontrar dinheiro no bolso de uma roupa guardada há muito tempo. Sem dúvidas cada pessoa as sente de modo único, mas há, em certo grau, uma semelhança que não precisa ser descrita, que fica na superfície das sensações. Essas situações da vida real são chamadas por Pamuk de *experiências sensoriais*, e sendo elas intimamente únicas para cada sujeito, há de se dizer que cada escritor as descreverá em sua própria maneira. Como leitores, essas *experiências sensoriais* nos servem como subsídio para que signifiquemos, a nosso próprio modo, um texto que explora essas situações na obra de ficção. Diferente das narrativas de aventura ou do poema épico, o plano de fundo do romance que, segundo Pamuk, está situado entre esse real e imaginário, é o que o separa das outras narrativas detalhadas, isto porque “O romance nos leva à verdade secreta que ele promete, ao centro, partindo dos pequenos detalhes e dos fatos que todos nós observamos no cotidiano e com os quais estamos familiarizados.” (PAMUK, 2011, p. 37), e é isso que faz com que nossa significação do texto se sobreponha à experiência de outrem.

Pamuk usa como exemplo um romance de Tolstói chamado *Anna Kariênina*, em que a personagem homônima tenta ler um livro em sua cabine, no trem noturno durante uma tempestade de neve. Ainda que, como leitores, não tenhamos vivido a experiência de viajar num trem noturno durante similar tempestade, muito menos na mesma rota em que o romance se desenrola, temos subsídios e experiências suficientes para partilhar das sensações da personagem e significarmos o texto a nosso próprio modo. A singularidade da significação ou, como chama Pamuk, do encantamento do leitor, reside exatamente em não termos vivido a mesmíssima experiência que a personagem, mas algo que possa nos sugerir uma nova

experiência. Uma questão pertinente ao nosso trabalho, levantada por Pamuk, é que se, com o passar do tempo:

[...] ninguém mais viajar pelo trem noturno com um romance como companhia, os leitores terão dificuldade para entender a situação de Anna Kariênina; e quando dezenas de milhares desses detalhes desaparecerem, os leitores terão dificuldade para entender *Anna Kariênina*, o romance. (PAMUK, 2011, p. 38, grifo do autor)

Essa hipótese é plausível quando olhamos somente para leitor e para o texto, pois não haverá subsídios para que o leitor entenda seu sentido e significado. Mais uma vez, percebemos que a contextualização da obra e o resgate de seu sentido original podem ser ferramentas importantes para a leitura do texto literário. Entendemos que a dimensão do exemplo de Pamuk é exagerada e pode causar no leitor algum desconforto. É inimaginável que não compreendamos detalhes de uma viagem noturna em um trem, ainda que só tenhamos viajado de ônibus, ou avião, ou ainda que nunca tenhamos viajado. Temos subsídios para entender uma viagem, mesmo que só a tenhamos conhecido por meio de narrativas, reais ou ficcionais, de terceiros. O exemplo é figurativo, cabe nós pensarmos numa possibilidade de o leitor não ter acesso a qualquer referência de “viagem”. Correndo o risco de ser prolixo, mas preocupado com a compreensão do leitor acerca do conceito abordado, pensemos numa situação que escapa ao mundo real. Como compreenderíamos, por exemplo, uma narrativa de ficção científica que ocorre em outra galáxia? Se pensarmos na obra clássica do cineasta George Lucas, *Star Wars*, que subsídios teríamos de *uma galáxia muito, muito distante*? Mesmo sem viajarmos pelo espaço conseguimos significar a obra, porque entendemos o conceito de guerra, de disputa de poder e, principalmente, o funcionamento de uma narrativa aventureira que aborda paternidades secretas, amores proibidos e outras situações tão comuns ao imaginário humano. Não sabemos como seria uma guerra no espaço, mas sabemos a importância da corrida espacial na guerra-fria. Ou seja, as referências, ou *experiências sensoriais* como diz Pamuk, não precisam ser experiências *reais* no sentido da vivência literal. A bagagem de experiências imaginárias e ficcionais que adquirimos ao longo da nossa vida são todas *reais* no sentido de que já as vivenciamos ou experimentamos, ainda que somente no mundo diegético. Elas são, portanto, todas *experiências sensoriais*.

As experiências vividas pelo escritor não implicam numa narrativa puramente biográfica, mas não há como negar que tal comparação desperta no leitor certas

curiosidades. Vejamos o exemplo de Madame Bovary. Pamuk se serve da frase atribuída à Flaubert: “Madame Bovary sou eu.” por ocasião de um processo que o autor sofreu quando atribuíram à sua obra a qualidade de imoral e outras transgressões legais de sua época. A frase *Emma Bovary c’est moi*, dita por Flaubert quando indagado sobre quem era a Madame Bovary, levanta duas questões. A primeira é anotação minha: os leitores (ou censores) não conseguiram discernir ficção de realidade, e buscaram interpretar a obra segundo o sistema dos inquisidores da igreja católica, buscando nela uma biografia, um culpado. Um ótimo exemplo sobre os excessos da leitura puramente biográfica. A questão segunda é levantada por Pamuk e nos leva a duas formas de ver a obra, (1) afirma ele que “Flaubert não era mulher, nunca se casou e levou uma vida que não tem a menor semelhança com a de sua heroína. Mas viveu e testemunhou as experiências de Madame Bovary da mesma forma que ela” (PAMUK, 2011, p. 39). Pamuk se refere aos anseios de Bovary e suas experiências com a infidelidade, a vida na cidade pequena e o conflito entre as aspirações da baixa burguesia e a realidade. Flaubert, ao criar a protagonista Bovary e seu modo de ver o mundo, usou como matéria-prima suas próprias experiências, e as usou de modo muito convincente. O ser “convincente” neste caso é a qualidade narrativa do escritor, o que nos leva à leitura (2); sua qualidade, ou talento, é tão estrondosa que os detalhes tão realistas e convincentes não são nada mais que frutos da imaginação de Flaubert. Qualquer que seja a leitura, posto que não é nosso propósito qualificar as possibilidades, nos deparamos com um texto que conduz o leitor pela sua qualidade narrativa:

A precisão, a clareza e a beleza dos detalhes, a sensação de que ‘sim, é exatamente assim, eis aí’ que a descrição provoca dentro de nós e a capacidade inspiradora de um texto para dar vida a uma cena em nossa imaginação – essas são as qualidades que nos levam a admirar o escritor. (PAMUK, 2011, p. 39)

Esse poder de convencimento, que nos leva a crer que quem fala não é um personagem, mas sim um ser humano que tenha *realmente vivido* tais situações e sensações, pode induzir o leitor a crer que não se trata de uma obra de ficção. Pamuk chama esse feito de *poder do romancista*, e não nega a admiração por esse evento, mas alerta:

Mais uma vez eu gostaria de ressaltar que, embora talvez seja possível esquecer a presença do romancista enquanto lemos o romance, nunca

podemos prolongar esse esquecimento, porque estamos sempre comparando os detalhes sensoriais da narrativa com nossa própria experiência de vida e imaginando-os mentalmente através desse conhecimento. (PAMUK, 2011, p. 39)

Bem definido o conceito de *experiência sensorial*, voltemos nosso olhar para o texto. Em que medida essas experiências se tornam uma *assinatura*? Sabendo que o romance, seja ele realista, ficção científica, histórico e etc., tem como pano de fundo as observações da pessoa humana em seu contexto histórico, podemos dizer que o escritor se revela no texto? Quando lemos um romance e estabelecemos um pacto-ficcional com ele, podemos, muitas vezes, esquecer que ele foi arquitetado por um escritor. Segundo Pamuk, “uma característica do romance é que o escritor está mais presente no texto quando mais nos esquecemos dele” (PAMUK, 2011, p. 40), isto porque quando não nos damos conta do escritor por trás do texto, mais aceitamos que o mundo ficcional é real, e que essa produção (baseada em suas experiências) retrata a nossa própria experiência. Pamuk utiliza a metáfora do espelho, ou do reflexo para ilustrar. Um escritor vai espelhar o mundo da maneira como ele o recebe, ou como ele *reflete* sobre o escritor, e o leitor, por sua vez, vai significar o romance da maneira como o texto *reflete* no seu próprio espelho. O espelho do escritor é a sua assinatura. Uma vez que o texto, como já debatido, seja intencional e não mera ocasionalidade, carrega com ele as experiências sensoriais do escritor projetadas no romance. Isto é, suas maneiras íntimas e pessoais de ver, viver e experienciar o mundo moldam as peculiaridades do feito do texto, que lhes serão sua própria assinatura.

Pamuk conta uma história sobre uma senhora que um dia o interpelou na rua e disse: “Sr. Pamuk, eu li todos os seus livros’ [...] ‘Eu o conheço bem, o senhor ficaria surpreso” (PAMUK, 2011, p. 41). É óbvio que a senhora se referia às assinaturas de Pamuk, visto que os dois jamais tiveram contato anterior, se não pelos romances. O que essa senhora fez, até onde podemos especular com as informações que temos, foi usar o método das passagens paralelas para tentar desvendar o escritor por trás dos romances. É muito pouco provável que a leitura tenha se limitado a esse fim, mas é evidente que ao encontrar semelhanças estéticas, temáticas, situações e sensações — nas quais provavelmente projetou suas próprias experiências a fim de significar o texto — ela encontrou similaridades que lhe conferiram uma certa sensação de intimidade com o escritor. Em certa medida, ao ler os romances, não encontrou o

escritor, mas sim o *reflexo espelhado* de Pamuk que perpassa suas obras. Podemos dizer que ela encontrou as *assinaturas* do romancista. Ele conta:

[...] quando uma leitora inteligente me disse que sentira, nos detalhes do romance, a experiência da vida real que 'os tornavam meus', eu me senti embaraçado como alguém que confessou coisas íntimas a respeito da própria alma, como alguém cujas confissões escritas foram lidas por outra pessoa. (PAMUK, 2011, p. 42)

É válido afirmar, baseados na conferência abordada aqui, que Pamuk teve a intenção de provocar no leitor alguma confusão parecida, mas fica evidente que a reação da personagem foi tão surpreendente para o escritor, quanto o romance para a leitora. Voltando a Compagnon, percebemos que ainda que o escritor tenha jogado xadrez na escrita do livro, sua leitora surpreendentemente lhe devolveu uma bola de tênis. Segundo os relatos de Pamuk, podemos inferir que a intenção se justifica com base na coerência dos textos, confirmada pelo relato da leitora, e assim as assinaturas funcionam não só como base para encontrar essa coerência, mas também como recurso que confirma a intenção no texto literário. Pamuk utiliza a metáfora do *jogo de espelhos*, para ilustrar que a intenção não resulta em uma reação lógica e singular. Se colocarmos um espelho em frente a outro, eles se refletirão infinitamente, assim funciona o jogo entre o escritor e o leitor.

A ambiguidade em relação a que partes do romance se baseiam na experiência e que partes são fruto da imaginação põe o leitor e o escritor numa situação semelhante a essa. A cada detalhe o escritor pensa que o leitor vai pensar que esse detalhe foi vivenciado. E o leitor pensa que o escritor escreveu com o pensamento de que o leitor iria pensar que o detalhe foi vivenciado. Por sua vez, o escritor pensa que o leitor pensa que ele escreveu esse detalhe pensando que o leitor iria pensar isso também. (PAMUK, 2011, p. 43)

Para Pamuk, embora exista uma condição mútua de desconfiança, a força propulsora do romance é justamente a incerteza desse jogo travado entre escritor e leitor. E se, como disse Pamuk, o autor está mais presente quando mais nos esquecemos dele, poderíamos dizer que o inverso se confirma? Atentemo-nos ao trecho de *Memória de elefante*, em que o protagonista expressa certa ciência do fazer poético e comenta a qualidade de sua escrita.

Por essa época penava na composição de um longo poema péssimo inspirado no Pale Fire de Nabokov, e acreditava existir em si a ampla força do Claudel das Grandes Odes temperada pela contenção de T. S. Eliot: a ausência de talento é uma bênção, verificou ele; só que custa a gente habituar-se a isso. E assumida a sua condição de homem comum reduzido

aos raros voos de perdiz de uma poesia ocasional, sem a corcunda da imortalidade agarrada às costas, sentia-se livre para sofrer sem originalidade e dispensado de rodear os seus silêncios da muralha da taciturna inteligência que associava ao génio. (ANTUNES, 2009, p. 101)

Não só nos deparamos com um personagem escritor como também tomamos ciência de sua autocrítica e das referências que nivelam seu texto. Poderíamos confiar na modéstia deste personagem? No romance *Os cus de Judas* o protagonista volta a se identificar como escritor: “Os romances por escrever acumulavam-se-me no sótão da cabeça à maneira de aparelhos antiquados reduzidos a um amontoado de peças díspares que eu não lograria reunir[...]” (ANTUNES, 2010, p. 51). E, também, em outro trecho de *Conhecimento do inferno*, o protagonista diz:

[...] queria apenas voltar para casa, fechar a porta à chave sobre o andar sem ninguém, instalar-se à secretária e completar o romance que escrevia, narrativa de guerra desordenada e febril, queria reaprender a pouco e pouco o isolamento, o eco sem resposta dos próprios passos pelo túnel sem fim do corredor. (ANTUNES, 2006, p. 30)

É, no mínimo, sedutor ao leitor inferir que não se trata de uma projeção de mundo do escritor, mas que estamos diante da imagem do próprio escritor refletida no espelho do romance. Ainda é cedo para afirmações dessa complexidade, mas não podemos negar o poder desta ambiguidade. Sobre isso, do texto de Pamuk podemos inferir que a ambiguidade é a peça chave do texto literário, seu caráter conotativo exerce poder sobre o leitor de tal forma que um texto construído pela ocasionalidade não despertaria mais que uma rasa curiosidade. O leitor não parece querer, de fato, entrar em acordo com o escritor, nem mesmo ter a certeza de quão biográfico ou ficcional o texto é. Pamuk argumenta que se um autor escrevesse uma autobiografia, na primeira pessoa do singular, com a maior riqueza de detalhes possíveis e com inúmeras experiências fiadas na mais pura honestidade, e um editor a lançasse como um “romance”, o leitor se perguntaria a cada página o que de tudo aquilo seria real e o que seria imaginário.

Assim agimos, porque lemos romances para sentir essa alegria, esse prazer de buscar o centro – assim como para especular sobre o conteúdo real dos detalhes e para nos perguntar quais são fruto da imaginação e quais se baseiam na experiência. (PAMUK, 2011, p. 44)

E o exemplo não vem a calhar no caso da obra antuneana que estamos analisando? Adjacente ao trabalho de Compagnon, Pamuk encerra o capítulo alertando sobre dois tipos de leitores que, segundo ele, são imunes às alegrias do

romance: o *ingênuo*, que lê o texto como uma autobiografia e comete todos os excessos acusados até aqui; e o *sentimental-reflexivo*, que acha que todo texto é constructo e ficção, não importante quão biográfico o texto seja. Cientes desses excessos, entretanto, não podemos deixar de observar que as passagens transcritas por si só poderiam causar certa desconfiança. Lembremo-nos, porém, do trecho transcrito no início do trabalho, no qual o protagonista se revela homônimo ao escritor dos romances. Se não o fizesse, talvez o conceito de experiências sensoriais nos fosse suficiente para acalantar a situação, mas se chegamos até aqui é porque a questão da autoria permanece viva. Para tentar se desvencilhar dos excessos, tanto do leitor quanto do autor, traremos para esta reunião o trabalho do também escritor e estudioso da literatura, Umberto Eco, com sua proposta teórica que reúne os principais pontos discutidos até aqui.

2.5 O EMPÍRICO E O MODELO

Amplamente estudado nos cursos que se ocupam da linguagem e da literatura, Umberto Eco não passou ileso à questão da autoria. Concordando com os malefícios que a hiperinterpretação pode causar na leitura do texto literário, a exemplo da busca do que *o autor quis dizer*, Eco se posiciona contrário às intenções do autor e propõe, como já mencionado no levantamento teórico que fizemos do trabalho de Compagnon, uma leitura que se ocupe com as *intenções do texto*. Percebemos, quando da discussão sobre a impossibilidade da ocasionalidade do texto, que esse desvio que se faz na nomenclatura não altera o reconhecimento de uma *intenção do autor*, mas antes que falemos dele, vamos voltar nossos olhares ao leitor.

Autoridade no assunto, Eco, assim como todos os teóricos que trouxemos até aqui, entende que a obra literária necessita de um leitor que a faça funcionar, entretanto, exemplifica que se um filme de comédia é assistido (lido) por um sujeito que está visivelmente triste, é bem provável que ele não se divirta. E ainda, se tempos mais tarde voltar a assistir o mesmo filme, é possível que lhe sirva de gatilho para que as lembranças do dia triste sejam rememoradas. O resultado pode ser uma leitura que não responda satisfatoriamente à demanda do texto de comédia. Eco usa esse exemplo para dizer que esse leitor estaria *lendo errado* a obra em questão. O questionamento que ele mesmo levanta dessa leitura *errada* é: “Mas ‘errada’ em

relação a quê?” (ECO, 1994, p. 15). Ele explica na continuidade do texto que é errada “Em relação ao tipo de espectador que o diretor tinha em mente – ou seja, espectadores dispostos a sorrir e a acompanhar uma história que não os envolve pessoalmente” (ECO, 1994, p. 15). Essa exemplificação é acionada por Eco para explicar o que ele chama de *leitor-modelo* – “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15). Com a nossa ressalva de que as *intenções do texto* são, na verdade, as intenções do autor, esse *leitor-modelo* seria, portanto, o leitor idealizado pelo autor, capaz de entender as estratégias e armadilhas no texto, estabelecendo o pacto-ficcional com a obra para desfrutar dos prazeres que a literatura proporciona. Já aquele leitor estabelecido no exemplo sobre o filme de comédia é chamado por Eco de *leitor-empírico* porque não atendeu as expectativas do gênero do filme, leu “de forma errada”. Para Eco o leitor-empírico pode “ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto e provocadas pelo próprio texto” (ECO, 1994, p. 14) . Podemos dizer que esse leitor se aproxima muito daqueles dois alertados por Pamuk, e que tornam a discussão sobre autoria tão complexa e inesgotável.

É importante acompanhar a proposta de Eco sobre esses dois tipos de leitores para que entendamos as brechas teóricas que resgatam a questão da autoria. Um caso curioso relatado por Eco no livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), envolvendo um leitor de seu romance *O pêndulo de Foucault*, é um bom exemplo de como a experiência sensorial do autor permeia o texto literário. Diz Eco que um amigo de infância, após ler seu romance, lhe escreveu uma carta acusando-o de uma grande indiscrição, pois a história de um casal de personagens da obra era um relato íntimo de família. O amigo, ainda que não lembrasse de ter contado o caso a Eco, mostrou-se bastante incomodado com a situação. Acontece que os personagens eram baseados em pessoas reais, mas se tratavam dos tios de Umberto e não dos tios do amigo. Esse leitor foi tão envolvido pela obra que a leitura do texto não se estabeleceu na dimensão da ficção, ela ultrapassou os limites da literatura e o homem amarrou o enredo do romance a uma situação particular. Ou seja, a proximidade que o leitor e o autor estabeleciam na dimensão *empírica* fez com que o sujeito significasse parte da obra – uma situação corriqueira envolvendo um núcleo familiar genérico — como um

relato biográfico. Trata-se, sem dúvida, de uma hiperinterpretação do texto, não nos interessa em qualquer esfera advogar a causa deste leitor. Mas como vimos em Pamuk, essa é uma situação que pode ser até desejável por parte do autor na confecção do texto. Não por ser mal interpretada, mas porque o texto se tornou convincente a ponto de causar tal confusão.

Lembremo-nos de Daniel Defoe com sua obra *Robinson Crusoe*, publicada no início do século XVIII. O texto foi escrito em forma de autobiografia e, quando indagado sobre a veracidade do relato, Defoe relutou em assumir que se tratava de uma obra de ficção. Podemos nos perguntar se, por uma questão mercadológica, biográfica, artística, ou qualquer outra que fosse a finalidade da negação, o texto não carregava uma intenção do autor em seu constructo, prevendo que o leitor-modelo desmoronaria com a *verdade*? Ou ainda do romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe. A obra escrita em forma de cartas compiladas, de caráter confessional e passional que causou uma onda de suicídios na Alemanha setecentista.

A estratégia narrativa escolhida pelo autor, se este prevê um leitor submisso, não permite que o leitor-modelo assuma uma posição passional, que se aproxime do leitor-empírico justamente por seguir a proposta apresentada no texto? No segundo caso, um sujeito que usa o texto como gatilho de suicídio, está muito longe da nossa alçada, ultrapassa os limites da crítica e da teoria. Se podemos de alguma forma analisar esse acontecimento dentro dos limites da crítica, essa é uma característica do leitor que não rompeu a barreira empirismo e, como disse Eco, não está “interpretando um texto, e sim *usando-o*” (ECO, 1994, p. 16). Já no caso do leitor de Defoe, é importante olhar para o contexto histórico: o primeiro romance-folhetim, a novidade da mídia e estrutura do texto que atraíram os leitores, o período de colonizações e os encontros com povos e culturas diferentes. O leitor é tentado a acreditar em relatos aventurecos, mas devido ao enredo excessivamente heroico, é inimaginável que ele leve o texto até as últimas consequências da biografia, a não ser que se tome o texto por um viés religioso. O leitor-modelo compreenderia a ficcionalidade do texto sem que se fizesse grande alarde sobre essa premissa, mas a discussão pública quebraria qualquer pacto que se estabelecesse entre leitor e obra. O benefício da dúvida era primordial para o funcionamento do texto. Para Umberto Eco, cabe ao leitor “observar as regras do jogo, e o leitor-modelo é alguém que está

ansioso para jogar” (ECO, 1994, p. 14). O leitor-modelo seria aquele, seguindo a metáfora de Compagnon, que joga o xadrez proposto pelo escritor. Mas quem é esse sujeito que estabelece as regras? É necessário que voltemos às intenções do autor.

Assim como propõe dois tipos de leitores, Eco também divide o autor em duas categorias: o *autor-empírico* e o *autor-modelo*. O autor-empírico tem muito da essência do leitor-empírico, ou seja, se estabelece no plano biográfico, é a pessoa-humana como escritor. Eco afirma não ter o menor interesse no autor-empírico, uma vez que interpretar um texto, como amplamente já discutido neste trabalho, não é como procurar *easter eggs* na biografia do autor. A interpretação do texto, para Eco, está muito mais próxima do que ele chama de *autor-modelo*. Esse autor-modelo não é propriamente uma pessoa, é o escritor na sua dimensão criativa, uma voz anônima que estabelece as regras do jogo e “se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor modelo” (ECO, 1994, p. 14). Os conceitos de autores empírico e modelo nos serão muito úteis ao longo do trabalho, mas como esse capítulo busca tratar de uma dimensão teórica, não podemos nos esquivar da discussão central.

Se para Eco o autor-empírico não é importante, nós tampouco nos debruçaremos a explicar a obra tão somente a partir da biografia, mas não podemos simplesmente passar por cima do que vimos nos trabalhos trazidos para esta discussão, sobretudo os de Compagnon e Pamuk. Quando pensamos no autor-empírico como sujeito biográfico, não estamos descartando sua importância como sujeito criador. O conceito de autor-modelo proposto por Eco, embora seja de grande utilidade para entendermos os conceitos que, basicamente, definem o *estilo* do autor, não saciam as indagações de autoria quando pensamos na obra como um conjunto de textos literários. Se descartamos o texto literário como uma ocasionalidade e entendemos ser possível identificar, explicar e interpretar obras a partir das passagens paralelas, é possível dizer que um autor-empírico emprega o mesmo autor-modelo deliberadamente? Se o autor-modelo, assim como o texto, não é fruto do acaso ou da coincidência, entendemos, portanto, que o autor-empírico de Eco também carrega em si alguma importância que não é simplesmente a *intentio in actu*. Pensamos que, ao contrário dos executores do autor, o autor-modelo não é uma construção do texto,

mas sim ao contrário, o texto é a construção desse autor-modelo, que reúne em si todas as qualidades técnicas, criativas, estratégicas e artísticas e etc., do autor-empírico. Podemos dizer, com base nos estudos levantados até aqui, que os conceitos de autor *empírico* e *modelo* propostos por Eco tem seus limites borrados e é impossível dissociar um do outro. Podemos, enfim, chegar a um acordo sobre a questão central deste capítulo: quais os efeitos do uso da biografia do autor na análise literária? Retomando os questionamentos iniciais acerca da trilogia de António Lobo Antunes, podemos dizer que o personagem homônimo de *Conhecimento do inferno* não é mera criação diegética do *autor-modelo*, mas um misto de representação e ressignificação que o próprio *autor-empírico* fez de si, associado à força criativa e organização do primeiro. Entendendo que o António da trilogia perambula, ora pela dimensão da biografia, ora pela dimensão do universo diegético, procuraremos compreender a relação da autoria na trilogia de António Lobo Antunes compondo um estudo paralelo de vida e obra do escritor.

3 LOBO ANTUNES – O AUTOR DE LITERATURA

Toda a invenção é memória.

(Lobo Antunes)

Para além de toda a questão teórica explorada neste trabalho, trouxemos à luz trechos que relacionam o protagonista antuneano ao ofício de escritor. A composição das citações dos romances apresentadas até aqui, revelou indícios que reforçam a ideia de que a trilogia trata do mesmo protagonista. A questão da autoria, por sua vez, não foi pleiteada somente com base nestes indícios, mas, principalmente, a partir do trecho que revela o protagonista sendo homônimo ao escritor, estreitando sua relação com o autor António Lobo Antunes. Para que possamos dar continuidade ao nosso trabalho, exploraremos um pouco do que sabemos da biografia de António.

Nascido em Benfica, freguesia do Concelho de Lisboa, em 1942, Lobo Antunes conta, em diversas entrevistas, ser escritor desde a infância. Logo que aprendeu a ler e escrever, tendo como professora sua própria mãe, já escrevia histórias que lia e jogava fora, atitude que carregou consigo até a vida adulta, quando publicou seu primeiro romance *Memória de Elefante*, em 1979. Porém, antes de se tornar um escritor reconhecido no mundo literário, António, filho mais velho de um médico e professor da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, foi pressionado a seguir a carreira técnica do pai. Ainda que amante das artes, João Alfredo de Figueiredo Lobo Antunes, pai de António, não aceitava que o filho percorresse o caminho acadêmico das Letras, travando conflitos que fizeram António esconder seus escritos durante muito tempo. Como típico comportamento das famílias tradicionais lisboetas, o filho seguiu o caminho do pai e cursou Medicina na mesma faculdade que lecionava seu progenitor. Em uma reportagem de Marco Alves sobre a família Lobo Antunes, publicada na Revista Sábado⁴, é dito que “Depois de entrar em Medicina na Universidade de Lisboa, foi-se arrastando pelo curso, com reprovações, notas baixas e gazeta aos exames. Só queria escrever” (ALVES. 2016). Ainda que a contragosto, António concluiu os estudos em medicina, sendo em seguida destacado

⁴ Reportagem escrita pelo jornalista Marcos Alves, publicada na sessão *Vida*, da Revista Sábado, sobre os irmãos Lobo Antunes. Publicada primeiramente no dia 26 de outubro de 2016, alguns dias após a morte de João Lobo Antunes, irmão de António, foi republicada em 2017 por ocasião de um ano de seu falecimento. O conteúdo do texto contempla parte da biografia e curiosidades da família.

como médico na Guerra Colonial entre 1971 e 1973, período que serviu em Angola, na África. Depois de voltar para Lisboa, estudou Psiquiatria e trabalhou neste ramo até que se tornou escritor profissional e passou a viver da escrita literária.

Com mais de 35 livros publicados, a obra de Antunes é composta essencialmente por romances, mas conta também com alguns títulos de crônicas reunidas. Contemplado com o Prêmio Camões em 2007, um dos prêmios de maior visibilidade no que diz respeito ao patrimônio literário e cultural de língua portuguesa, Antunes também reúne em sua biografia um número de premiações de grande valor na seara da literatura. Sabemos que uma grande obra não se estabelece a partir desses prêmios. Entendemos, porém, que essas honrarias, além de ser um termômetro dos anseios da crítica e do público leitor, servem também como reconhecimento aos escritores e seus serviços em prol da cultura e da arte. Para nosso trabalho, é importante que falemos do autor e sua relação pessoal com a literatura, por isso nos demos a liberdade de trazer um pouco de sua biografia com a finalidade de contextualizar nossa análise e desenvolver nosso ponto de vista. Conhecendo brevemente a trajetória biográfica de António Lobo Antunes, concentrar-nos-emos no que tem a nos dizer o escritor profissional. Não sobre a análise de seus textos, uma vez que esse trabalho será nosso, mas sobre como o escritor entende a relação do autor com o texto e seu processo criativo. Concordamos com Lejeune quando em seu trabalho *A imagem do autor na mídia* (2008) diz: “Sei que é feio confundir o autor e o livro: mas como todo mundo, comprovei que é justamente quando as pessoas são levadas a falar de sua profissão ou de sua prática que se tira o melhor delas.” (LEJEUNE, 2008, p. 203).

Adiante, usaremos como fonte o documentário dirigido por Solveig Nordlund, *Escrever, Escrever, Viver* (2009), que toma como ponto de partida a premiação de António Lobo Antunes na Feira Internacional do Livro de Guadalajara em 2008. Sendo Lobo Antunes o primeiro autor português a ser distinguido com o Prêmio Literário Juan Rulfo, daremos atenção às passagens que cruzam nossos interesses críticos e teóricos dentro do leque, composto nesta produção, por uma série de entrevistas que abordam vida e obra de Antunes. Entendemos que as falas de Lobo Antunes também podem ser problematizadas como narrativas ficcionais, seja pelo distanciamento histórico, pretensões comerciais ou de variadas ordens. Percebemos que o António

das entrevistas, assim como dos romances, oscila entre o empírico e o modelo, mas que não é o mesmo modelo nas narrativas romanescas. Ora abrindo sua vida privada em momentos de descontração, ora se misturando a personalidade dos protagonistas, Lobo Antunes se divide (ou se multiplica) em outros Antónios possíveis. O que todos eles têm em comum é a promoção da obra antuneana. Lejeune alerta sobre os problemas de pedir a um escritor que fale sobre seu livro:

Ora, um autor é, sobretudo, um homem que escreve: poder-se-ia ficar tentado a interrogá-lo a respeito de seu ofício[...]. Desvendar os mistérios da criação, como se o autor os conhecesse de fato, ou mais modestamente, lembrar que um texto é um produto fabricado. Mas é raro evocar esses bastidores. Se um romancista fala de como escreveu seu livro, será frequentemente para alegar inspiração: seus personagens adquiriram vida própria, fugiram ao seu controle e acabaram até por surpreendê-lo. (LEJEUNE, 2008, p. 200)

E, de fato, encontramos tais informações em nossa busca. Algumas se encontram no documentário referenciado acima. Fomos alertados inclusive para as narrativas que se criam na fala dos autores e que se comportam de maneira muito semelhante em seus romances, como por exemplo, quando em *Memória de elefante* (2006) o narrador nos diz “Na urgência os internados de pijama dir-se-ia flutuarem na claridade das janelas como viajantes submarinos entre duas águas, de gestos lentificados pelo peso de toneladas dos remédios” (ANTUNES, 2006, p. 64). Em entrevista citada mais adiante, em maior extensão, Antunes usa a mesma metáfora para descrever o movimento dos internos no hospital psiquiátrico, nos “Longos corredores na penumbra com vultos de homens e mulheres, que não andavam, flutuavam nesses corredores” (ESCREVER..., 2009). É importante comentar que essas declarações que tomam ares de narrativas ficcionais não são raras. Há um mercado amplo que contempla uma série de produtos de consumo baseado na vida do autor. Essas declarações que soam mais poéticas que corriqueiras podem, sem dúvidas, compor um repertório consciente que visa promover esse mercado *literário*. Não podemos, contudo, descartar que a possibilidade de encontrar nessas passagens entre declarações e trechos da obra paralelismos verbais e de coisas, sejam nada mais que *assinaturas* do autor. Afinal, as experiências sensoriais não se manifestam somente na dimensão diegética, mas são indissociáveis do autor empírico e das subjetividades que o guiam. Lejeune, ao discutir o como vemos autor na mídia, diz que “[...] procuramos imediatamente a semelhança. Confrontamos o que vimos com o

que lemos, tentamos imaginar o que teremos para ler segundo o que vimos. O autor nos leva ao livro e o livro ao autor” (LEJEUNE, 2008, p. 196). Este tema por si só possibilitaria um outro trabalho paralelo a este. Entendemos a complexidade da matéria. Vale-nos o alerta, mas não o aprofundamento no tema neste momento. Cientes das problemáticas que entrevistas podem trazer para a análise literária, seguimos.

Assim como o personagem Brás Cubas, de Machado de Assis, é um *defunto-autor* e não um *autor-defunto*, é válido destacar que Lobo Antunes é um *autor-médico* e não um *médico-autor*. Minha posição se justifica pelo fato de que a especialidade escolhida por Lobo Antunes, em sua breve carreira médica, é resultado de uma intenção de produção artística literária e não o contrário, um médico que por ocasionalidade se tornou autor. Embora sua primeira publicação tenha se dado depois de sua formação técnica em medicina, a prática regular da escrita literária revela seu principal objetivo: escrever literatura com excelência. Antunes diz em entrevista que:

Tirei Medicina sem vontade de ser médico [...] teria preferido tirar o curso de Letras, e meu pai disse-me que era da opinião dele que era importante uma formação técnica, e ainda bem que não tirei o curso de Letras, porque pra mim foi realmente importante ter uma formação técnica. (ESCREVER..., 2009)

Para ler o livro do personagem Brás Cubas, segundo o próprio personagem, é importante saber que não se trata de um escritor profissional, pois essa premissa o liberta das amarras do ideário burguês romântico. Diferente do personagem Cubas, para Lobo Antunes a escrita de romances sempre teve como objetivo a excelência no uso artístico da linguagem, revelando uma consciência crítica na produção literária.

A Guerra Colonial em Angola serviu como palco para alguns de seus romances. O período no ultramar, proporcionado pela atuação médica, permitiu a Lobo Antunes a experiência sensorial da guerra, auxiliando a criação do plano diegético que encontramos em suas narrativas. Porém, antes de falarmos sobre o tema da guerra, como parte da premissa de nossa dissertação, abordaremos a condição da produção artística consciente, ou como ato intencional, e não a produção literária como mera ocasionalidade. Justificando a importância da formação técnica em medicina para sua vida, na sequência da entrevista citada acima, Antunes revela a escolha da psiquiatria:

Quando vim da África, da guerra, era preciso fazer uma especialidade e eu concorri a psiquiatria porque achei que era o mais parecido com Dostoievski. [...] enfim, digamos que era a mais literária, na minha ideia das especialidades médicas. Depois, foi uma enorme desilusão. Não era de fato, mas para um jovem interno de vinte e tal anos, acabado de chegar da guerra, de todo aquele sofrimento da guerra, tudo que se lá vivia, as feridas, as mortes, isso tudo... eu achei que a psiquiatria ia me dar mais tempo livre para escrever por um lado, por outro lado tinha a fantasia completamente falsa que me iria dar um conhecimento melhor da maneira como funcionava a cabeça das pessoas e o coração das pessoas. (ESCREVER..., 2009)

Ter tempo livre, neste caso, não significa exercer uma atividade despropositada. A escolha da psiquiatria revela um sujeito que não busca somente o conhecimento técnico e científico da *cabeça* humana, mas também daquilo que é mais intrínseco à nossa espécie: a subjetividade. Desse modo, o que aparenta é que obter um entendimento mais profundo do ser humano lhe concederia uma passagem de primeira classe para o lugar onde vão os escritores de literatura, mas no qual somente os grandes escritores entalharam seus nomes com excelência, um lugar que só existe no plano da arte. A *excelência* a qual me refiro não se trata tão somente de um juízo de valor que estabelece os cânones da literatura, mas sim da capacidade criativa e técnica de elaborar um conjunto de estratégias que moldam o plano diegético da narrativa, e que Umberto Eco denominou como *autor-modelo*. Digo que o destino buscado por Lobo Antunes é ao lado dos cânones não por admiração a esse escritor, mas por sua extensa obra que se solidifica perante a crítica com tal grandeza. Ciente dessa condição, inerente ao perfil que o escritor arquiteta na condição de entrevistado, nas palavras do próprio Antunes em entrevista por ocasião do lançamento do seu livro *O meu nome é legião* (2007), ele se posiciona sobre o autor de literatura dizendo que “Se você quer mesmo escrever, tem que escrever para ser o melhor [...] e tentar chegar mais longe, no interior da alma humana, no interior da pessoa, no interior da vida, estar mais perto do coração da vida” (ESCREVER..., 2009). Embora com peculiar segurança, Antunes também se posiciona contrário à divinização do escritor, complementando que este não pode estar em uma posição de intocabilidade, pois “a gente não pode amar aquilo que não pode tocar. Tem que estar no meio dos homens, entre eles, porque é só no meio dos homens e entre eles que vale a pena viver” (ESCREVER..., 2009). Essa fala revela também uma projeção do público leitor. Neste caso, o leitor ideal seria alguém sensível aos problemas do mundo e atento a

complexidade da existência humana. Se não há perceptível modéstia na fala de Antunes, há sem dúvida o reconhecimento do trabalho de escrita como uma atividade que exige do escritor muita humildade. Antunes comenta, em outra entrevista, que a literatura é trabalho árduo de escrita, e que para ele é essencial recorrer aos grandes escritores.

Pergunta. Então o senhor acabou superando a crise criativa.

Resposta. É que os começos dos livros são terríveis. Recomeçar, recomeçar... às vezes me entretenho a escrever ao modo de Scott Fitzgerald ou Gómez de la Serna ou copio páginas de outros para aprender. Copio, que sei eu, de Balzac. Assim aprendo.

P. Mas ainda precisa aprender? Ainda não está seguro com sua escrita?

R. Veja: eu depois dos cânceres já não mintó. Eu sei que ninguém escreve como eu. Nem eu mesmo. O desafio é chegar a cada dia mais longe, a cada dia fazer melhor, chegar mais perto. Observe o teatro de Tchekhov: espanta que em poucas frases aparentemente simples, como “tenho frio” ou “finalmente cheguei”, possa transmitir gama tão grande de sentimentos. Tudo à base de trabalho: tenho fotocópias de seus manuscritos, e estão cheíssimos de correções. (ANTUNES, 2014)

O escritor demonstra consciência do trabalho da escrita como produção artística e estética da linguagem e, embora em quase todas as entrevistas seja indagado sobre as questões subjetivas que tangem a temática da alma humana, o palco de suas narrativas traz uma problemática da realidade objetiva do universo do autor, tais como a família, a Guerra Colonial, o divórcio de sua primeira esposa, o trabalho no hospital psiquiátrico ou o câncer que atingiu seus pulmões. Não é porque são traços biográficos que devemos trazer a obra ao lado de sua biografia com o intuito de explicá-la, porém, para nossa discussão, que perpassa as experiências sensoriais propostas por Pamuk, podemos tomar nota de como a vida pode se tornar matéria-prima na produção de romances. Se todos esses cenários da realidade do Lobo Antunes empírico adentram suas obras, percebemos que há algo anterior às suas narrativas que descarta a possibilidade do acaso. Segundo Lobo Antunes, ao conversar com um paciente esquizofrênico num asilo psiquiátrico, teve o que ele chama de “a maior lição de teoria da literatura” de sua vida. Diz Antunes:

O meu primeiro mestre, a quem quero render homenagem, encontrei-o no asilo psiquiátrico onde fui trabalhar quando voltei da guerra. Era um asilo muito especial, parecia-me uma mistura de um filme de Fellini com a casa dos meus avós. Longos corredores na penumbra com vultos de homens e mulheres, que não andavam, flutuavam nesses corredores. Estava a estacionar meu carro quando apareceu um homem velho com uma grande barba a quem os médicos chamavam de esquizofrênico. E disse-me: Doutor, o mundo tem sido feito por detrás. Eu fiquei sem saber o que dizer, mas mais

tarde pareceu-me que era a melhor lição de teoria da literatura que tinha recebido na minha vida. Porque se queres escrever tens que fazê-lo por detrás, pois trabalhas com algo anterior às palavras: com emoções, com pulsações, com tudo o que por definição é intraduzível em palavras e que tentas atingir ao escrever. (ESCREVER..., 2009)

As contemplações sobre a vida que se dão nos romances de Antunes são questões genéricas e inerentes ao ser humano. O que as torna atrativas ao leitor, aos jurados dos prêmios literários ou estudantes, críticos e teóricos da literatura é, basicamente, a literariedade do texto. Ou seja, o resultado do trabalho artístico do autor com a linguagem, que lhe confere determinado estilo e status no mundo da literatura. Características essas que contemplam o conceito de autor-modelo, de Eco. A obra de Antunes não é a guerra, o câncer ou a inconstância da vida, mas sim a escrita aflita e caótica que pretende explicar todas essas questões. Segundo Antunes “Necessariamente que para nós podermos exprimir o que há dentro de nós, se queremos exprimir com autenticidade, temos que inventar uma nova linguagem, uma nova forma de dizer as coisas” (ESCREVER..., 2009). Ao ser questionado sobre a forma de escrever — em que algumas de suas marcas que são a não utilização de ponto e vírgula, imensos parágrafos que se contaminam repentinamente por fluxos de consciência e a poeticidade que confere ao texto em prosa — Antunes responde trazendo para a discussão a comparação com outros autores, demonstrando uma preocupação singular com o estilo de escrita:

Essa tem sido uma conquista lenta, descobrir um estilo pessoal de dizer as coisas, porque começamos sob influência de autores que gostamos, e tens que escrever contra os escritores que gostas, e ser melhor do que eles. E às vezes, quando a mão está feliz, as coisas saem, tens a impressão que estão ditando, que está escrevendo um ditado [...] é uma experiência maravilhosa. (ESCREVER..., 2009)

Os três primeiros livros publicados por Antunes formam uma trilogia que aborda diferentes pontos de vista de um médico do exército lusitano retornado da Guerra Colonial em Angola, e mesmo que as discussões sobre o Salazarismo, o Estado Novo, a Mocidade Portuguesa e toda uma qualidade de dogmas e modelos fascistas remontem parte da história deliberadamente esquecida pelo governo lusitano nos anos subsequentes à Revolução dos Cravos, o autor Lobo Antunes demonstra uma preocupação que vai além da denúncia, que se importa com o conteúdo e também com a forma como a história vai ser contada. Para Antunes, seus

textos são influenciados pela cultura pop ocidental que, de alguma forma, distancia-se do que fizeram os romances clássicos e, segundo ele:

É impossível para uma pessoa que viva atualmente escrever romances como no tempo de Balzac, ou no tempo do princípio do século, porque houve uma infinita quantidade de aportes culturais, sobretudo os meios frios, que se incorporaram na nossa música. É impossível, sei lá, um escritor da minha geração não ter sido influenciado pelos Beatles, Paul Simon, ou por Andy Warhol ou por sei lá, todas essas coisas que fazem parte de uma cultura que não fazia parte de nossos pais[...] E talvez, também, sejamos as primeiras gerações que se formaram, não contra as gerações anteriores, mas de costas para elas. (ESCREVER..., 2009)

Essa preocupação, no entanto, não se trata de um vanguardismo despropositado, mas de uma consciência narrativa que vislumbra novas trilhas literárias para mudar seu curso em definitivo. Complementando sua afirmação sobre essa nova forma de narrar que finda o século XX e adentra o século XXI, Lobo Antunes diz que:

E eu penso que isso... se nós conseguimos seguir isso até o fim, que isso provocará necessariamente uma ruptura nas formas de narrar, nas formas de conceber a arte, e muito mais importante do que isso, de conceber a vida. Eu penso que houve duas coisas fundamentais para mim, uma foi isso e outra foi a experiência africana, porque eu escrevi os livros com um tempo europeu até que eu não me sentia satisfeito com isso. E quando lá estava, fazia-me imensa impressão a maneira como os africanos, neste caso os angolanos, encaravam o tempo. Não havia, como para nós, passado, presente e futuro. Lá havia um presente infinito, infinitamente elástico. [...] e a partir de certa altura lá, eu pensei que se eu conseguisse incorporar essa parte africana, que se eu conseguisse incorporar isso, eu poderia resolver o problema do tempo de uma maneira que me satisfaria e que seria diferente daquilo que tinha sido feito até então na literatura portuguesa. (ESCREVER..., 2009)

Esse desossesgo com as estratégias narrativas, que são traduzidas nos romances como um diferencial estético, demonstra uma intenção do autor na forma – inovadora ou diferente – de narrar seus romances. Não podemos falar em nome do leitor, mas a crítica, que faz o dever de casa com estudos sérios e passa pelo crivo das autoridades preocupadas com aspectos teóricos (e práticos) da literatura, vem demonstrando no decorrer dos últimos anos que essas intenções têm colhido frutos na seara das artes literárias. A intenção é parte da qualidade criativa do escritor de tal maneira que as estratégias se modificam quando o gênero narrativo é outro, ainda que o autor-empírico seja o mesmo. Para Antunes, escrever romance é diferente de escrever outros gêneros literários. O escritor atribui juízo de valor a cada gênero e

confessa escrever crônicas pelo fato de que estas lhe rendem um bom dinheiro. Fica evidente que, para ele, diferentes gêneros preveem também um público diferente. Comenta em uma entrevista que “crônicas não tem importância, são piscinas para crianças, pois tem sempre a água pela cintura” (ESCREVER..., 2009), e reforça a ideia em outro momento⁵ dizendo que “as pessoas gostam porque são como piscinas para crianças. É impossível afogar-se. Os livros, por sua vez, são feitos para que se afoguem” (ANTUNES, 2009) Se usarmos a alegoria do jogo de tênis proposta por Compagnon, podemos dizer que Lobo Antunes vê o leitor de crônica como um adversário que desistirá de alcançar a bola caso a jogada lhe custe algum fôlego, já o leitor de romance é o jogador que irá até as últimas consequências, ainda que o jogo lhe custe alguns arranhões e o resultado seja uma derrota elástica para as inconformidades da alma humana. Ainda acompanhando Umberto Eco, percebemos que o autor-modelo dos romances de Antunes tem parentescos estilísticos e temáticos que poderiam ser facilmente evidenciados pelo método das passagens paralelas, mas que diferentes gêneros contemplam expectativas diferentes do leitor-modelo. Vale destacar que esses diferentes leitores-modelo possam ser originados do mesmo leitor-empírico, que reage de formas distintas a diferentes gêneros literários. Se adotarmos o conceito de leitor empírico como aquele que não responde aos anseios da proposta do (autor do) texto, ele talvez não perceba a diferença entre refrescar-se e afogar-se nas diferentes narrativas. Pois, como já afirmamos, as intenções do autor não são, de forma alguma, garantias de que o leitor vai ser engolido por um vagalhão ou boiar tranquilamente sob sol a pino. O que sabemos, de fato, é que se o leitor não entrar na água, jamais poderá saber a sua profundidade. A partir dessa prerrogativa simplista de Antunes, tomo a liberdade de dizer que, seguindo a metáfora utilizada por ele, se este trabalho fosse uma crônica, talvez bastasse dizer que *mar calmo não faz bom marinheiro*. Não cabe a nós o julgamento do posicionamento de Antunes sobre os gêneros literários, mas as observações acerca da produção e da ideia de recepção são importantes quando discutimos a questão da autoria na construção de textos literários.

⁵ Vídeo de entrevista publicado pelo canal oficial da Livraria Saraiva no Youtube, como promoção do lançamento do romance *O meu nome é Legião*.

Mas voltemos nossos olhares para a questão da feitura do texto. Se Antunes manifesta toda sua qualidade técnica narrativa sobre algo que lhe é anterior, como pudemos constatar em uma de suas entrevistas e como ele menciona que a percepção do tempo e espaço da guerra influenciaram seu trabalho de escrita, entendemos que a já conceituada experiência sensorial de Pamuk exerce forte influência nos romances deste escritor. Seguindo a ideia de Pamuk, por mais forte que sejam as conexões do texto com a biografia do escritor, esses são representações, reescritas, matéria-prima já processada. Ou seja, por mais forte que seja a relação do texto com a biografia, ela ainda se caracteriza como texto literário, como romance. Dentro desta ideia, comentando sobre romances autobiográficos, Antunes diz que:

A gente esgota uma infância e inventa outra, como dizia Fellini. [...] às vezes pergunto-me o que há de autobiográfico nos livros. No século XIX havia um crítico que dizia que todos os livros são autobiográficos, sobretudo *As viagens de Gulliver*, porque a gente não inventa nada. A imaginação não é mais do que a forma como trabalhamos os materiais da memória, como os arranjamos, como inventamos, misturamos coisas, roubamos coisas, um nariz, gesto, um olhar, etc. (ESCREVER..., 2009)

Esse resgate da biografia como substrato para a ficção, que causa tanto fervor entre alguns círculos da crítica que se ocupam da interpretação dos textos, parece ser uma questão bem resolvida para Lobo Antunes. Enquanto alguns teóricos tendem a montar um tribunal sem réus, a literatura segue seu curso, ora concordando, ora combatendo diferentes conceitos e métodos analíticos. Acredito que, ainda que não possamos tomar entrevistas de autor como verdade absoluta, tampouco poderíamos julgá-lo sem que ouvíssemos sua defesa. Segundo Antunes, ao falar sobre o lançamento de seu romance *Eu Hei-de Amar Uma Pedra* (2004), comenta:

Esse livro que saiu agora na Suécia, [...] o princípio do livro foi uma história que me foi contada, real, que se tinha passado no hospital. Outros livros também, mas, depois, é o caso como uma hiena [...] a comer as pessoas, então aquilo tudo acaba por transfigurar e transformar e etc., e acaba por misturar coisas tão díspares. A ordem natural das coisas. Todas tinham por base pequeninos acontecimentos reais e depois aquilo fica transformando. Porque contar, trabalhar, são as palavras que comandam, então as coisas vão mudando. (ESCREVER..., 2009)

Se lembrarmos, quando da discussão do trabalho de Foucault sobre o retorno ao texto, podemos inferir da fala de Antunes que o retorno a memória de comporta de mesma forma. Ainda que o relato biográfico se transfigure em romance pelo próprio sujeito que viveu o acontecimento, o retorno à memória não cessa de modificar o

episódio. Se em primeira instância isso ocorre, é mais do que óbvio que a recepção do leitor terá significação ímpar. Mas, em se tratando do leitor-empírico, não é difícil que ele relacione ou signifique o romance com a própria biografia do autor ou, como vimos acontecer com Eco e Pamuk, consigo mesmo. Não precisamos retomar a discussão como um todo, mas é válido tomar nota do processo inverso, pois há momentos em que o autor-empírico é também confundido com a figura mítica que se projeta sobre o autor de literatura. Não que isso seja lá um fardo para todo escritor, a relação pessoal de cada indivíduo com anonimato ou fama é variável. Mas para nós que estamos estudando as relações do autor entre biografia, obra (e, conseqüentemente leitor, ainda que em menor escala) vale prestar atenção em como o autor pode também ser confundido com sua obra. Com certo constrangimento Antunes diz: “Não sou um homem, sou uma marca registrada, e isso é horrível. Nunca sei se as pessoas se relacionam comigo porque sou o António ou se porque sou o homem que escreve” (ESCREVER..., 2009). E ainda que viva da renda que o mercado literário lhe provê, assumindo publicamente que tinha a intenção de seguir o caminho das letras antes mesmo de entrar para o mundo da medicina, há sempre uma atmosfera conflituosa entre a literatura e a fama. Uma contradição propriamente humana, uma ligação umbilical que conecta o escritor à obra num paradoxo literário. Se para Eco, a literatura necessita de um leitor para que a engrenagem da ficção funcione, a timidez, se assim podemos chamar, de Lobo Antunes parece reservar para a literatura uma via de mão única, que é a estrada da criação, que prevê e ao mesmo tempo teme o leitor. Acerca deste tema, Antunes conta como sua primeira publicação não foi nada intencional:

Eu não pensava em publicar. O primeiro livro foi publicado mais ou menos por acaso. Eu, nessa altura vivia numa casa, e meu amigo Daniel Sampaio viu por lá um maço de papeis e disse: O que é isso? Eu disse: é um livro que escrevi. Isto era para aí no ano de 76, 77, e ele levou a uma editora que recusou porque achava que o livro era obsceno. Depois a uma segunda que recusou, e acabou por sair em 79, no verão de 79, junho ou julho, numa editora muito pequenina e sem publicidade nenhuma. Eu fui para férias com as miúdas e quando voltei, em setembro, o livro estava a vender muito, muito, muito. (ESCREVER..., 2009)

É importante notar que este livro que o lançou no mercado literário, supostamente de forma despropositada, trata de um tema deveras íntimo ao escritor. Sendo as dificuldades do divórcio uma situação muito comum, não deixa de trazer por

trás de suas causas e efeitos a tão explorada complexidade da vida humana. Tema caro ao autor ao longo de sua obra e que conquista tantos leitores por onde passam suas publicações. Não podemos dizer que o livro atingiu tantos leitores porque esses se importavam com a vida de Lobo Antunes, ainda que alguns desavisados procurem uma explicação em sua biografia, mas podemos dizer que não é difícil encontrar um leitor-modelo que mergulhe nas dores de um sujeito solitário tentando compreender os enigmas da existência.

Era a *Memória de Elefante*, que era um livro extremamente autobiográfico acerca da separação da Zé e dos sentimentos de ambivalência que essa separação causou, a culpabilidade, o remorso, etc., e funcionava muito como uma catarse. O sucesso de livro foi muito grande. E como, entretanto, o livro tinha sido recusado por muitas editoras, o segundo livro, *Os cus de Judas*, já estava escrito e apareceu seis meses depois. E foi esse livro que mudou muito a minha vida, porque o livro apareceu no fim de 79, e no princípio de 80 recebi uma carta de um homem chamado Thomas Cochie, um agente literário de Nova York. (ESCREVER..., 2009)

Essa carga catártica revelada por Antunes, indica um escritor que não se comporta como mestre de sua obra, mas como leitor que ressignifica sua própria vida a partir do texto. A ideia do retorno ao texto como processo de modificação da memória. Talvez daí venha a explicação de tantos textos jogados fora antes que outros leitores tivessem acesso. Não se trata tão somente de julgamento, mas também de autocompreensão. As publicações parecem ser secundárias quando o leitor mais exigente do texto é aquele que o escreveu. E se nada é estável quando se trata de literatura, há no escritor Lobo Antunes, para além da consciência criativa, uma relação subjetiva, quase mítica, entre romance e escritor. Acerca das narrativas que fogem das estruturas romanescas heroicas e que não necessitam de uma resolução espetacular da problemática, visto que a vida não se encerra ao final do romance, Antunes foi questionado sobre como decide pelo final de um livro, e a resposta parece ir na contramão da consciência narrativa, fazendo coro ao espetáculo criativo do texto como indivíduo autônomo. Diz ele que:

Eu tenho uma sensação que o livro está acabado quando não te quer mais. Acho que todos conhecem a situação, quando estamos com alguém que já não queremos, um beijo seu de 30 segundos dura uma eternidade, a pessoa toca-nos, e encolhemo-nos num cantinho para que não nos toque; quando tudo no outro nos aborrece [...]. O que se passa comigo é que sinto que o livro já não me quer mais. É o livro que manda, é o livro que diz: acabei. É como trabalhar com um ser vivo, o livro é um organismo vivo, que tem as suas

leis, e mesmo a sua fisionomia e caráter, a sua maneira de ser que é diferente do teu. (ESCREVER..., 2009)

Corroborando a ideia de Antunes, quando diz que o texto é um organismo vivo, consideramos que a literatura é matéria humana, pois transpassa anseios, desejos, subjetividades que podem mover e até mesmo destroçar o homem antes que ele se questione sobre o autor, o pacto ficcional, a engenhosidade da obra ou qualquer consideração teórica acerca do seu papel de leitor. O fazer literário passa ao largo da elaboração do denotativo, ele busca dizer o indizível e arrebatá-lo do lugar-comum. Por isso podemos dizê-lo intencional, pois sendo a sua matéria-prima humana e anterior ao texto, ele busca justamente transtornar a humanidade do leitor. Descartada a possibilidade da ocasionalidade na produção do texto literário, como exercício de análise literária buscaremos na obra de António Lobo Antunes esse elemento comum, o elo anterior e humano que se transfigura em sua produção literária. Como escolha estratégica da composição do trabalho, esta chegada se concretiza com uma análise mais individualista. Adentrando o item derradeiro desta dissertação, tomei a liberdade de remar um pouco mais solitário, o que não quer dizer desassistido. Não é, de modo algum, uma invocação de originalidade absoluta, nem mesmo a descrença de que outros estudiosos tenham percorrido caminhos semelhantes. Acredito que a colcha teórica costurada até aqui permite que o arremate do coser analítico seja pontuado pela agulha do estudante, ainda que encontremos nas estantes tantas outras colchas com acabamentos equivalentes.

3.1 TRILOGIA DA AGONIA – O AUTOR AUTOBIOGRÁFICO

Voltamos nossos olhares para três romances de António Lobo Antunes, sendo esses as três primeiras publicações na carreira do escritor, que ocorreram entre 1979 e 1980. A escolha desses livros se deu tanto pelo teor autobiográfico conferido a eles quanto pela grande proximidade dos enredos que, ao nosso ver, partem de um lugar comum e anterior, um universo diegético capaz de abrigar as três narrativas simultaneamente. O primeiro romance publicado em 1979, cuja história acerca da conturbada publicação foi mencionada no capítulo anterior, é *Memória de Elefante*, seguido, ainda no mesmo ano, pela obra *Os cus de Judas*, e finalizando a trilogia, em 1980, a publicação de *Conhecimento do Inferno*. Como citado anteriormente, mas com

a finalidade de cerzir as temáticas que compõem a malha da trilogia, lembramos que as obras partilham, entre outras coisas, pedaços de memória sobre os anseios da tradicional família burguesa durante o Estado Novo, a Guerra Colonialista em Angola, a Revolução de 74, o apagamento dos horrores da guerra na África e um divórcio doloroso que recaem sobre um médico psiquiatra, ex-combatente do exército português.

Embora as memórias sejam contadas e recontadas em uma ou outra obra, outra coisa que lhes é comum e toma ares de poesia catártica é o dilaceramento da alma humana. Temos um protagonista que tenta desesperadamente se salvar dos estilhaços de sua própria vida. Como vimos em entrevista transcrita anteriormente, diz o escritor Lobo Antunes que não importa a história, mas sim a forma como ela é contada. Diz também que cada livro serve para corrigir o anterior. Entendemos que a ideia de *corrigir* um romance não trata de uma revisão gramatical, editoração ou adequação a qualquer norma ou público. Isto é perceptível, haja vista posicionamentos polêmicos, para dizer o mínimo, do autor em relação à forma de narrar e até mesmo seus comentários sobre premiações a autores de literatura⁶. O que podemos inferir a partir da leitura das obras é que essa *correção* é, na verdade, uma mudança ou experimentação nas estratégias narrativas, no tratamento artístico que se aplica à linguagem. Essas transfigurações narrativas se dão na escolha do narrador, foco narrativo, figuras de linguagem e até mesmo na reconstrução do enredo de um romance para outro, técnicas que se associam à uma poeticidade ímpar na prosa de Lobo Antunes. Ou seja, mudam-se as formas de narrar a história memorialista de um personagem comum aos três romances, que têm suas raízes no íntimo do autor-empírico, e por isso permanecem os ambientes, o período histórico,

⁶ Referência a entrevista polêmica concedida ao jornalista João Céu e Silva, do jornal português Diário de Notícias, em outubro de 2018. Entre ataques a escritores renomados e, principalmente, ao Prêmio Nobel de Literatura, Antunes faz uma crítica à Eça de Queirós que se estende a maneira como são criticados os livros. Podemos ter uma breve ilustração do que Antunes entende por *corrigir* uma narrativa. Diz ele que: “Eu não partilho desse amor por Eça de Queirós, de quem gostei muito até aos 17 anos, depois comecei a escrever mais a sério e a minha admiração foi diminuindo. Não quero entrar em linguagem técnica, mas é a maneira como repete as personagens. São sempre as mesmas: o conde de Abranhos noutro livro chama-se conde de São Romão, noutro conselheiro Acácio, noutro Gouvarinho, e as mulheres são todas iguais. Comparado com Dickens ou Tolstoi existe uma grande distância. Lembro-me de ter lido uma crítica inglesa ao Crime do Padre Amaro, em que o autor desvalorizava o livro, o que para mim na altura era cruel. Fiquei muito indignado, mas agora compreendo. O que interessa isso neste momento? Esta história de classificar os escritores em primeiro, segundo ou terceiro lugar não se aplica à arte.” (ANTUNES, 2018)

personagens e diversas referências autobiográficas que passam a pertencer à diegese do universo ficcional antuneano. Nosso trabalho, neste primeiro momento, será o de identificar essa *mesma história* que é contada nas três obras, entendendo que ela é anterior aos romances, e é sobre ela que o autor-modelo edifica cada narrativa. Iniciaremos um breve levantamento dos aspectos técnicos e formais dos três romances, com o intuito de apresentar as obras que serão analisadas comparativamente em seguida.

Em *Memória de elefante*, romance composto por quinze capítulos não nominados, nos deparamos com um narrador em terceira pessoa que, sem se apresentar, coloca-nos em contato íntimo com o protagonista da narrativa. Contando com um narrador onisciente munido de uma focalização interna, o texto se desenrola com diálogos marcados pelo discurso indireto livre, vez ou outra traz para o enredo a voz do protagonista em primeira pessoa misturada à terceira pessoa do narrador, que contamina a narrativa e provoca um efeito de vertigem. É como se o narrador estivesse falando sobre si, mas em terceira pessoa. O uso dessa pessoa gramatical que estabelece um distanciamento do protagonista reforça ainda mais o caráter autobiográfico do texto. No primeiro capítulo da narrativa somos apresentados ao ambiente hospitalar e ao ofício do personagem que é facilmente identificado como psiquiatra, ainda que não exista uma apresentação formal de sua incumbência:

O Hospital em que trabalhava era o mesmo a que muitas vezes na infância acompanhara o pai: antigo convento de relógio de junta de freguesia na fachada, pátio de plátanos oxidados, doentes de uniforme vagabundeando ao acaso tontos de calmantes, o sorriso gordo do porteiro a arrebatar os beijos para cima como se fosse voar [...] (ANTUNES, 2009, p. 9).

A introdução ao interior psicológico do protagonista, misturado à voz do narrador ocorre logo na sequência, ainda nas primeiras linhas do romance. Telles⁷ chama a atenção para este trecho, pois ainda que exista a separação, “a expressão da subjetividade de duas vozes enunciativas, há uma espécie de cooptação da voz narrativa pela perspectiva da personagem protagonista” (TELLES, 2009 p. 274). Ou seja, essas duas vozes acabam sendo uníssonas nos relatos dos eventos e do fluxo

⁷ Referência ao capítulo 3, item 3.1, *A trilogia inicial ou sobre como começar depois do fim*, da tese de doutorado realizada por Luís Fernando Prado Telles, intitulada *Narrativa sobre narrativas: Uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de António Lobo Antunes)* (2009)

de consciência apresentado no texto. Destacam-se o uso dos verbos *pensava* e *rematava* conjugados em terceira pessoa, misturados ao verbo *colaboro* conjugado em primeira pessoa.

Putá que pariu os psiquiatras organizados em esquadrá de polícia, pensava sempre ao procurar os cem escudos na complicação da carteira,[...] putá que pariu a mim, rematava ele ao embolsar o retângulo impresso, que colaboro, pagando, com isto em lugar de espalhar bombas nos baldes dos pensos e nas gavetas das secretárias dos médicos para fazer explodir, num cogumelo atómico triunfante, cento e vinte e cinco anos de idiotia pinamaniquesca. (ANTUNES, 2009 p. 9)

Associados aos aspectos formais narrativos elencados acima, o romance relata, na duração de um dia, aproximadamente, eventos que ocorrem no hospital psiquiátrico no qual o protagonista trabalha, o almoço com um colega e uma noite em um cassino. Esses episódios servem de gatilho para que o fluxo de consciência tome (ou solte) as rédeas da narrativa e revele um sujeito rancoroso, amargurado, que enfrenta a solidão do divórcio e ainda tem que lidar com as feridas de um passado cruel. As memórias da família e da guerra abrem espaço para o descentramento desse sujeito que não pertence mais ao lugar-comum da sociedade portuguesa. Sob o prisma da memória, com a fusão das vozes do narrador e do protagonista, encontramos um alter ego híbrido do escritor António Lobo Antunes. Contando como premissa a autobiografia para a escolha dos três romances estudados, seguimos para segunda obra abordada neste estudo.

No romance *Os cus de Judas*, composto por vinte e três capítulos nominados e sequenciados com as letras do alfabeto de A a Z, encontramos uma espécie de extensão de sua primeira publicação. O protagonista de *Memória de Elefante*, que era mediado pela voz do narrador, assume agora o papel de narrador-protagonista. Sendo narrado em primeira pessoa e com o peculiar fluxo psicológico já encontrado no primeiro romance, a focalização interna deste narrador não transpassa para as personagens que compõe o plano de fundo de sua obra. Aliás, a voz solitária desta narrativa funciona com ares de monólogo interior, mas ao mesmo tempo que se desloca entre as memórias e o momento presente, tem como interlocutora uma personagem que desempenha o papel de ouvinte passiva, como podemos perceber já nas primeiras páginas do romance:

Se fôssemos, por exemplo, papa-formigas, a senhora e eu, em lugar de conversarmos um com o outro neste ângulo de bar, talvez que eu me

acomodasse melhor ao seu silêncio, às suas mãos paradas no copo, aos seus olhos de pescada de vidro boiando algures na minha calva ou no meu umbigo [...]. Talvez que finalmente me falasse de si. Talvez que atrás da sua testa de Cranach exista, adormecida, uma ternura secreta pelos rinocerontes. 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. (ANTUNES, 2010, p. 9)

Segundo Telles a técnica utilizada por Lobo Antunes deriva do “discurso pronunciado’, colado à ação objetiva da narrativa, o ‘discurso interior’ constituinte do monólogo interior que preenche a obra.” (TELLES, 2009, p. 286). O espaço presente da narrativa é um bar e, embora o mote da narrativa seja um flerte, percebe-se que há nessa interlocutora chamada Maria José, cujo nome aparece uma única vez no romance, uma projeção de confessorário que o narrador usa como um mecanismo de autocompreensão. Com episódios que exigem fôlego do leitor, o narrador se afasta de qualquer estratégia de galanteio que pretenda estabelecer uma conexão com a pretendente, e se aproxima muito mais dos discursos que se ouvem em reuniões de reabilitação. Se em *Memória de Elefante* percebemos que o divórcio é a ferida principal, em *Os cus de Judas* temos uma narrativa que tenta justificar esse protagonista como resultado de um acúmulo de feridas. Neste romance, os ambientes e acontecimentos do passado tomam maior espaço e o palco principal é a guerra em Angola, endossando o título que faz referência a um lugar distante de tudo. Para o protagonista não se trata só do afastamento geográfico, mas um afastamento de tudo que reconhecia como parte de si. Para além da guerra, as histórias se repetem de um romance para o outro: a família, o divórcio, a psiquiatria e as instabilidades identitárias, estendendo-se até o terceiro texto objeto de nosso estudo: *Conhecimento do inferno*.

Na terceira publicação, encerrando essa trilogia, temos um romance composto por doze capítulos numerados sequencialmente de 1 a 12. Embora com menos capítulos que os romances anteriores, deparamo-nos com uma obra de maior fôlego e maior complexidade narrativa. Assim como em *Memória de elefante*, o romance é marcado pelo discurso indireto livre. A voz do narrador em terceira pessoa é contaminada por momentos de fluxo de consciência do personagem. A voz em terceira pessoa parece acompanhar as histórias com certo distanciamento e essa característica permite que ela funcione como organizadora ou comentarista dos relatos, que são acionados e vivenciados pela voz da primeira. Os capítulos tendem

a começar com a terceira pessoa e são alterados sem aviso prévio para a primeira. No primeiro capítulo, somos apresentados inicialmente à voz em terceira pessoa, “estivera uma vez com Luísa em Armação de Pêra e quase não conseguira sair do hotel surpreendido por aquela insólita mistificação de bastidores [...]” (ANTUNES, 2006, p. 9), e sem aviso prévio se mistura a narração em primeira pessoa, como no trecho inicial do romance:

Deitado na cama, abraçado à Luísa, via as cortinas agitarem-se na claridade fosforescente de uma aurora de celofane, e perguntava-se a si próprio, intrigado, se o amor que fazia não passava de um exercício frenético dedicado a um público inexistente, para quem articulava as suas réplicas de gemidos numa convicção patética de ator. E agora, tantos anos depois, partia sozinho da Balaia na direção de Lisboa, esperava, quase sem querer, encontrar-me contigo no jardim, no meio de estrangeiras loiras, trágicas e imóveis com Fredas, em cujos olhos vazios habita a solidão resignada das estátuas e dos cães. (ANTUNES, 2006, p. 10)

A narrativa se inicia na partida do protagonista, que viaja de carro de Albufeira até a Praia das Maças, “o mar do Algarve é feito de cartão como nos cenários de teatro e os ingleses não percebem:[...] protegem-se com óculos escuros do sol de papel, [...] onde servem bebidas inventadas em copos que não existem” (ANTUNES, 2006, p. 9). Essa descrição de *faz de conta* do cenário inicia um movimento que coloca em xeque o Portugal que é vendido aos estrangeiros. Esse elemento de não reconhecimento do país tal qual veem os *outros* e os próprios portugueses dominados por um sistema propagandista burguês é peça fundamental na engrenagem que gira a roda da narrativa. Em viagem que contempla o período de um dia na narrativa, o personagem faz paradas em pontos que desencadeiam as lembranças que compõem a história. O autor-modelo cria estratégias que permitem denunciar o teor ficcional e a pouca confiabilidade das memórias narradas e ainda assim misturar pessoas, eventos históricos e locais que fazem parte do *mundo real*. Do já esperado resgate de narrativas das duas primeiras obras, somos também apresentados a uma metaficção, que comenta a produção dos dois primeiros romances e ainda identifica o personagem-narrador homônimo ao autor-empírico.

Apresentada brevemente essa primeira trilogia de António Lobo Antunes, seguimos para a análise comparativa dos textos. Buscaremos apresentar os elementos que se configuram comuns e anteriores aos romances, extrapolando os limites borrados entre vida e obra de António Lobo Antunes. A leitura que faremos agora busca compreender como as experiências sensoriais de Antunes regem as

narrativas de seu protagonista autoficcional. Lembramos que a espinha dorsal do trabalho é a questão da autoria, contudo, interpretaremos a obra lançando mão de nossa própria significação, como qualquer leitor o faria a seu modo. Como podemos compreender e significar um romance de caráter autobiográfico?

3.2 A REALIDADE REPRESENTADA NO MUNDO DIEGÉTICO

Como a premissa de nosso trabalho é que os três romances abordados aqui são representações narrativas oriundas de uma mesma fonte criadora, que é a memória do autor protagonista, podemos metaforizar a trilogia como um caleidoscópio. Os romances são as imagens que se projetam de formas diversas dentro do aparelho, sendo este dispositivo o próprio universo diegético. Os vidros e espelhos que proporcionam as imagens e cores diferentes são as estratégias de cada livro. A metáfora não se aplica exclusivamente nesta trilogia, como já foi posto, mas a título de progressão do raciocínio e análise, entendemos que toda construção narrativa é refração do mundo real através da lente artística do escritor. Neste subcapítulo procuraremos as frestas que revelam o exterior, os elementos que proporcionam a emissão da luz para dentro do caleidoscópio antuneano. Quando abordamos, anteriormente, a discussão de Pamuk e sua proposta das experiências sensoriais, percebemos que o autor transfigura para a literatura observações, posicionamentos e vivências reais. Entendemos também que, como leitores, cabe-nos ressignificar a arte ao nosso próprio gozo. Cientes do alerta para os perigos das interpretações exageradas, lançado por vezes ao longo do trabalho, andaremos dentro dos limites da interpretação para prosseguir com nossa análise. Embora tenhamos conhecimento das declarações de Lobo Antunes em diversas entrevistas afirmando que estes três são os mais biográficos de toda sua produção, entendemos que elas não são suficientes para resolver a questão. Nos momentos subsequentes, pensando no desconforto do leitor ainda descrente, faremos um trabalho de checagem. Aprofundaremos nossa investigação trazendo junto às afirmações, dados biográficos e trechos da obra. Lembramos, entretanto, que nossa intenção não é a de realizar um trabalho de checagem biográfica simplesmente, mas entendemos que ela é importante para este momento. Posteriormente nos debruçaremos com mais afinco nos romances da trilogia. Por ora, procederemos com a identificação do protagonista.

Dos três romances, somente *Conhecimento no Inferno* (2006) traz o personagem homônimo ao escritor. A citação já foi feita no início do trabalho, mas vale retomá-la neste ponto, pois ela é crucial para o desenvolvimento do nosso posicionamento. “— Este é o António Lobo Antunes — disse o Zé Manel na sua voz afetuosa e doce que transformava as palavras em ternos bichos de feltro.” (ANTUNES, 2006, p. 61). Ainda que os outros dois romances não carreguem tal informação, acreditamos que se trata do mesmo protagonista, visto que já mencionamos paralelismos verbais e das coisas, assim como observamos *assinaturas* que se reforçam de uma obra para outra. Se para os mais descrentes ainda é pouco, haja vista que um nome possa ser usado como um simples pseudônimo, peço que se mantenham firmes enquanto passamos pelas corredeiras da autobiografia. Faremos no próximo subcapítulo uma varredura de outros elementos que podem subsidiar ainda mais a premissa do protagonista único. Por enquanto, seguimos com a análise da condição autobiográfica na construção diegética deste personagem. O percurso é turvo e turbulento. Se só há uma única menção à homonímia nos três romances, como poderíamos chegar a tal conclusão? Para Lejeune:

[...] se a identidade não for afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (caso da autobiografia), a tendência será tentar buscar as diferenças [...]. Diante de uma narrativa de aspecto autobiográfico, a tendência do leitor é, frequentemente, agir como um cão de caça, isto é, procurar as rupturas do contrato (qualquer que seja ele). (LEJEUNE, 2008, p. 26)

Como cães de caça, já desenterramos o cadáver do autor em nosso tratado teórico, agora seguiremos farejando as trilhas que levam as narrativas até a vida de Lobo Antunes. A primeira busca é de personagens homônimos ao círculo familiar do escritor. Já mencionados anteriormente, no capítulo destinado à biografia de António, alguns nomes da parentela aparecem também nas narrativas. Em *Os cus de Judas*, há menção ao irmão João, segundo filho do que Eduardo Lourenço, em comparação ao texto camoniano, chamou de *Íncrita Geração* na já mencionada reportagem de Marcos Alves (2016). No capítulo H, ao interpelar a interlocutora, o protagonista diz: “Escute: em 62 eu fugia diante da polícia no Estádio Universitário, chusmas de estudantes em debandada na direção da cantina, o meu irmão João chegou a casa muito sério e disse Parece que mataram um tipo[...].” (ANTUNES, 2010, p. 61).

O terceiro irmão, Pedro, aparece em *Conhecimento do inferno*, no capítulo 6. Ao refletir sobre os sentimentos da infância, o protagonista menciona: “Quando o avô morreu o Pedro chegou a casa a correr: tinha já quase voz de homem nessa altura e os olhos dele pareciam dois pingos de verniz. Estão a comprar o caixão para um de nós” (ANTUNES, 2006, p. 126). E neste mesmo romance aparece também seu quarto irmão, Miguel. O irmão é lembrado metaforicamente pelo seu aspecto físico: “Não via o mar mas adivinhava a sua presença por detrás dos telhados, dos edifícios que se encavalitavam numa espécie de cio, das árvores magras como os ombros do meu irmão Miguel, e percorridas, como ele, de quase imperceptíveis arrepios” (ANTUNES, 2006, p. 25). É redundante ressaltar a questão memorialista, já que as três obras cruzam a linha do presente para o passado, mas para maior clareza trarei a cada citação a informação confirmativa.

O terceiro romance, justamente o que traz o *António* nomeado, é também o de maior referência ao clã Lobo Antunes, e é somente nele que o quinto irmão, Nuno, aparece. Na cena em questão, um paciente entra repentinamente no recinto que António se encontra. A atitude do paciente serve como gatilho para as lembranças do protagonista. Nuno é mencionado numa situação de agonia análoga a situação do paciente.

[...] um rapaz ruivo, em cuecas, com os pelos do sexo a sobra-rem, alaranjados, dos elásticos lassos, entrou a cambalear, amparou-se à mesa e principiou a dizer
— Senhor doutor senhor doutor senhor doutor senhor doutor senhor doutor pelos beiços secos de saliva repletos de crostas e de sardas, beiços de criança gulosa, de menino aflito falando no seu sono, os beiços do meu irmão Nuno aos três anos, doente de peritonite, repetindo Eu vou morrer e quero o meu paizinho numa voz que nunca mais esqueço, a terrível voz acusadora dos miúdos na agonia[...] (ANTUNES, 2006, p. 60)

Já Manuel, o irmão caçula, não é nominado em nenhum dos três romances, embora apareça em *Memória de elefante* pela alcunha de *mais novo*.

[...] um banco de jardim algures esperava com paciência a sua velhice melancolicamente desocupada, e podia bem ser que às quartas-feiras o irmão mais novo lhe desse de jantar em sua casa, acompanhando a carne assada de conselhos e repreensões.
— A mãe sempre disse que nunca terias juízo. (ANTUNES, 2009, p. 146)

Além dos manos nomeados, há também em *Os cus de Judas* menção ao nome de sua primeira esposa. Informação já levantada no início do subcapítulo 3.1, o trecho do romance não foi citado anteriormente porque julguei mais importante sua

aparição neste momento. A personagem Maria José é homônima à sua ex-esposa, de quem se divorciou em 1976. O capítulo H é um apelo repetitivo para que seja ouvido, e é nesse contexto que aparece o nome de interlocutora:

Escute. Olhe para mim e escute, preciso tanto que me escute, me escute com a mesma atenção ansiosa com que nós ouvíamos os apelos do rádio da coluna debaixo de fogo, a voz do cabo de transmissões que chamava, que pedia, voz perdida de náufrago esquecendo-se da segurança do código[...] Foda-se, disse o furriel de queixo nos joelhos a limpar as botas com o dedo, o corpo do primeiro defunto inchava sob o cobertor, na realidade todo o cais é uma saudade de pedra, Maria José, e aí começamos a perder-nos, três garrafas de uísque por mês a cada oficial para acender a lampadazinha votiva do coração mecânico que teima [...]. (ANTUNES, 2010, p. 57-62)

Sabemos que há uma filha de António que também se chama Maria José. Porém, como a toada da conversa se direciona em busca de uma relação sexual, entendemos que não seja o caso. O nome de Maria José pode sugerir que a interlocutora não nomeada anteriormente seja confundida com sua ex-esposa num lapso sentimental motivado pela embriaguez. Será possível que se trate de uma adequação genérica, sabendo que Maria José é um nome muito comum? Sim. Entretanto, em nossa análise que se aproxima cada vez mais das referências de mundo do António empírico, somos inclinados a aceitar sugestão de que o protagonista projeta na interlocutora anônima a presença de Maria José, o que explica o tom confessional sentimental em relação ao seu casamento em grande parte do monólogo.

Se a filha Maria José não aparece em nenhum dos três romances, outra filha ganha seu quinhão. Joana ganha destaque em *Conhecimento do inferno*. Na oscilação entre a narrativa em 1ª e 3ª pessoas (gramaticais), um diálogo é estabelecido com a interlocutora chamada de Joana. Não só a personagem é homônima à uma de suas filhas, como é também identificada como filha do protagonista António Lobo Antunes. O diálogo se estende ao longo da narrativa e o nome de Joana aparece dezesseis vezes. A primeira aparição se encontra no capítulo 4, e já identifica a interlocutora como sua progênta.

Quando te quis levar ao hospital, Joana, recusaste-te a passar o portão com a firmeza obstinada, pétrea, inamovível das crianças[...] vou-te apresentar aos enfermeiros meus amigos, A minha filha, e ouvir o riso da tua timidez que se me enrola nas pernas numa vergonha aflita. Não quiseste entrar no hospital, com os olhos cheios de lágrimas e os braços apertados na minha cintura à laia de um frágil bicho assustado e tenaz[...] (ANTUNES, 2006, p. 66)

As referências falam por si, não se trata apenas de um romance com fortes indícios de autobiografia, como também conferem à trilogia total coerência na promoção de um protagonista único. A característica caleidoscópica dos romances pode atrapalhar o leitor desatento numa primeira leitura, mas sinto que a essa altura do trabalho tenhamos que nos desvencilhar do leitor que por ventura venha arrastando a âncora do texto autônomo. Seguimos para uma análise menos conceitual e mais significativa do texto, sem perder de vista o horizonte da autoria. Exploraremos dimensões que compõem a miséria humana na trilogia, sendo a primeira delas a hipocrisia da família burguesa.

3.3 A IDEALIZAÇÃO DA BURGUESIA LUSITANA

Muito já falamos sobre a vida de Antunes. Sabemos de sua origem burguesa lisboeta, do seu ofício na psiquiatria, do período vivenciado na guerra em Angola e até mesmo de suas desventuras nos círculos familiares. Nos dedicaremos agora a entender como essas experiências sensoriais regem a construção de sentido e significado na dimensão diegética. Entendemos, com base nas apresentações anteriores, que o protagonista dos três romances é um médico recém retornado da Guerra Colonialista. Sabemos que ele lida com as feridas ainda abertas do tempo que esteve em Angola, chocando-se com os anseios da classe burguesa salazarista que circundam suas relações sociais. O preconceito racial e classista é denunciado com ares escatológicos, que transbordam a crueldade da alta sociedade lisboeta incapaz de conviver com as diferenças. E como a literatura é parte dos estudos das humanidades, é válido anotar o *modus operandi* do fascismo velado que o texto apresenta. Enquanto Portugal amargava uma ditadura que durou mais de 40 anos, os beneficiários desse regime mantinham viva a alma propagandista de um Estado Novo e forte, alimentando e defendendo as políticas colonialistas, até seu derrube, que ocorreu com a Revolução de 25 de Abril. Atentos às recentes transformações políticas do Século XXI e o crescimento desenfreado do apoio aos candidatos e governos de ultradireita no mundo dito Ocidental, percebemos que alguns elementos do texto, ainda que carreguem algumas décadas de distanciamento, possibilitam ao leitor deste 2020 entender a experiência indigesta que o protagonista relata. Esse é o nosso papel

como leitores, o da significação do texto a partir das nossas experiências sensoriais. É pouco provável que entendamos os horrores da família tradicional lusitana do século XX tão intrinsecamente quando o protagonista. Contudo, mesmo com um oceano de distância, podemos compreender os malefícios que valores fascistas travestidos de bons costumes podem causar em uma sociedade cuja memória não se parece nada com a de um elefante.

No primeiro romance da trilogia, ao se deslocar pelo hospital psiquiátrico o médico é interpelado por um colega de trabalho: “– Meu caro, questionou uma voz nas costas dele, que me diz à conspiração dos comunistas?” (ANTUNES, 2009, p. 31). O debate político superficial e polarizado, que indica de forma simplista demônios a serem combatidos, contextualizado no período da guerra fria, aponta para o grande vilão que ameaça a supremacia burguesa: o comunismo.

— Avançam, garanto-lhe eu, balia o colega a rodopiar de inquietação. E esta choldra, a tropa, o zé povinho, a igreja, ninguém se mexe, borram-se de medo, colaboram, consentem. Por mim (e minha esposa sabe) o que me entrar em casa leva um tiro de caçadeira pelos cornos. Olarila. Você já leu os cartazes que puseram no corredor com o retrato de Marx, o Catitinha da economia, a despejar as suíças em cima da gente?

E chegando-se mais, confidencial:

— Eu topo que você anda lá por perto se é que não se alinha com a cambada, mas pelo menos lava-se, é correto, o seu pai é professor da Faculdade. Conte-me cá: vê-se a comer à mesa com um carpinteiro? (ANTUNES, 2009, p. 33)

Esse colega, que consideramos personagem tipo, abrange toda uma classe social de onde o protagonista deriva, mas com a qual não se reconhece. A interpelação deste colega remete a lembranças de família, toda uma criação que contemplava antepassados salazaristas pertencentes à alta burguesia. Esse discurso, que representa uma visão partidária em favor do Estado Novo, corrobora um posicionamento supremacista comum a extrema-direita. Todos aqueles que não compactuam ou não apoiam abertamente a defesa dos interesses burgueses se tornam alvos, inimigos a serem combatidos. Há de se notar o posicionamento sobre a instituição de ensino, que é vista como um covil do comunismo, ainda que exista um aparente e falso respeito que se direciona ao cargo do professor pelo peso que este exerce na sociedade. Ciente da catástrofe previsível, o protagonista responde: “— Porque não?, disse ele desafiando os cavalheiros de pêra [...]” (ANTUNES, 2009, p. 34). E resposta revela o já esperado preconceito que rege toda irracionalidade deste

tipo: “— Porque não? Porque não? Homem, você é um anarquista, um marginal, você compactua com o Leste, você aprova a entrega do Ultramar aos pretos” (ANTUNES, 2009, p. 34). Este episódio desencadeia um retorno à família que, assim como outras lembranças, serão retomadas ciclicamente durante toda a obra. Antes de responder ao colega o protagonista rememora como, desde a infância, a sociedade era dividida em categorias sob o olhar da burguesia correspondente ao tipo citado acima.

Na minha infância, pensou o psiquiatra, as pessoas escalavam-se em três categorias não miscíveis rigorosamente demarcadas: a das criadas, dos jardineiros e dos choferes, que almoçavam na cozinha e se levantavam à sua passagem, a das costureiras e das senhoras de tomar conta, com direito a mesa à parte e à consideração de um guardanapo de papel, e a da Família, que ocupava a sala de jantar e velava cristãmente pelos seus mujiques (“pessoal”, chamava-lhes a avó) oferecendo-lhes roupa usada, fardas, e um interesse distraído pela saúde dos filhos. (ANTUNES, 2009, p. 34)

A prepotência que a organização tribal confere à essas famílias estipulava ainda uma quarta casta, a das *criaturas*. Estas ofereciam um perigo outro que não ameaçava a posição social da família, mas atingia a força motriz dos lares perfeitos: o matrimônio. Compostas por trabalhadoras que não estavam ligadas ao seio familiar, eram formadas por:

Cabeleireiras, manicuras, datilógrafas e enteadas de sargentos, as quais rondavam os homens da tribo tecendo à sua volta uma pecaminosa teia de soslaio magnetizadores. As “criaturas” não se “casavam”: “registravam-se” [...] consagravam as suas existências demoníacas a prazeres que eu entendia mal em terceiros andares sem elevador de onde meus tios regressavam à socapa risonhos de juventude recuperada [...] (ANTUNES, 2009, p. 33-34)

É notável como as lembranças de família são acionadas num misto de moral, ética e hipocrisia burguesa que abrange também a política e a igreja, pois são indissociáveis as práticas de seus ideais e temores. Para o protagonista, por vezes, essas instituições também são indissociáveis em sua memória, pois projetam sobre ele expectativas que norteiam um ideal burguês que não será contemplado em sua vida adulta. No trecho que dá continuidade à citação acima, podemos notar que a igreja funciona como uma armadura a esconder todas as decepções engolidas cotidianamente pelas mulheres da família, pois enquanto os homens se encontravam com as *criaturas* “[...] as fêmeas do clã, na igreja, se dirigiam para a comunhão de olhos fechados e língua de fora, camaleões prontos a devorarem os mosquitos das hóstias numa gula mística. (ANTUNES, 2009, p. 33-34). O leitor que traz em sua

bagagem demasiado apego pela crítica de Barthes, se chegou até aqui, talvez seja tentado a descartar a leitura nas primeiras linhas do próximo parágrafo, mas insisto que se atente ao cerne da questão. Reservamo-nos ao direito de usar o método das passagens paralelas ao associar a primeira à uma segunda obra do mesmo autor (e neste trabalho conseqüentemente à uma terceira). Aliás, já usamos o método no capítulo 2, na ocasião da discussão do retorno à intenção, e de fato encontramos paralelismo verbal e das coisas entre os romances. No entanto, não nos serviremos do método para pura e simplesmente *explicar* a trilogia, tampouco seremos desmedidos no uso nas referências à biografia do autor. Não podemos, porém, fechar os olhos para a voz que grita em uma e ecoa em outra obra, tendo como elemento comum a força criadora cuja nomenclatura e conceito varia de crítica para crítica, mas que gira, invariavelmente, ao redor da figura do *autor de literatura*.

No romance *Os cus de Judas* há uma repetição desse sentimento de repulsa do protagonista perante os anseios da família em relação a si. Um episódio que sustenta uma sensação de fracasso no narrador-personagem, e que vai se estender a outros elementos de sua história de vida, é a expectativa dele se tornar um *homem*, um modelo idealizado pela burguesia para responder aos anseios de sua visão de mundo. Desde pequeno convive com o julgamento e a cobrança perante o estalão burguês:

As tias avançavam aos arrancos como dançarinas de caixinha de música nos derradeiros impulsos da corda, apontavam-me às costelas a ameaça pouco segura das bengalas, observavam-me com desprezo os enchumaços do casaco e proclamavam azedamente:
— Estás magro (ANTUNES, 2010, p. 12)

A resposta é o desprezo com que o personagem, agora adulto, percebe a hipocrisia com que as tias lhe julgavam: “como se as minhas clavículas fossem mais vergonhosas que um rastro de batom no colarinho.” (ANTUNES, 2010, p. 12). Para essa casta burguesa, que encontra nas patentes do exército degraus de ascensão e prestígio social, os heróis permanecem pendurados nas paredes. A Família é só uma parte, somente um dos três pilares que devem reger a sociedade, e há de estar vinculada a um dos aparatos repressivos do estado:

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

gloriosos combates de gamão e de bilhar em messes melancólicas como salas de jantar vazias, de Últimas Ceias substituídas por gravuras de batalha: — Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem. (ANTUNES, 2010, p. 13)

Mas como a hipocrisia não encontra limites, o narrador denuncia ainda as práticas nada ortodoxas que pegavam carona nos encontros familiares regendo o coro de uma classe amargurada, mas aparentemente bem intencionada. Observamos como a palavra *clã* é utilizada pelos narradores do primeiro e do segundo romance, em situações correlatas. O paralelismo verbal que aproximam os textos, reforça nossa hipótese de que provém ambos de uma construção diegética anterior comum:

Esta profecia vigorosa, transmitida ao longo da infância e da adolescência por dentaduras postiças de indiscutível autoridade, prolongava-se em ecos estridentes nas mesas de canasta, onde as fêmeas do clã forneciam à missa dos domingos um contrapeso pagão a dois centavos o ponto, quantia nominal que lhes servia de pretexto para expelirem, a propósito de um beste, ódios antigos pacientemente segregados. (ANTUNES, 2010, p. 13)

É por essa transitoriedade entre a igreja e os comportamentos furtivos não ortodoxos que no primeiro romance lhes é atribuída a alcunha de camaleões. Aos homens a narrativa reserva a denúncia dos hábitos patriarcais que reforçam sua demonstração de poder. Se em *Memória de Elefante* tomamos nota dos passeios pelos prédios da cidade e seus encontros com as *criaturas*, em *Os cus de Judas* percebemos que há também naquele primeiro grupamento de serviçais, no qual estão incluídas as criadas, um segundo foco de atenção dos homens da família. Desde jantares em família, nos quais os homens e “seus conciliábulos sussurrados, inacessíveis e vitais como as assembleias dos deuses, se destinavam simplesmente a discutir os méritos fofos das nádegas da criada” (ANTUNES, 2010, p. 13), até o ato mais baixo de desconsideração pela unidade familiar, protagonizado por um tenente. Este sujeito, ao abrir a carteira, mostra para o narrador uma foto que não é da esposa, mas da empregada, dizendo que “ – Sopeira em que o patrão não se ponha nunca chega a criar amor à casa” (ANTUNES, 2010, p. 39). Este é o tipo pertencente à mesma tropa que, segundo as tias da infância, deveria torná-lo homem. A hipocrisia que reina no âmbito familiar tem no altar dessa santíssima trindade composta por Deus, Família e Estado, a figura de Salazar, a quem rogam pelo fim de toda e qualquer ameaça à sua hegemonia social:

O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredzinhas de Espírito Santo corporativo, salvando-nos da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo. A PIDE prosseguia corajosamente a sua valorosa cruzada contra a noção sinistra de democracia, primeiro passo para o desaparecimento, nos bolsos ávidos de ardinias e marçanos, do faqueiro de cristofle. O cardeal Cerejeira, emoldurado, garantia, de um canto, a perpetuidade da Conferência de São Vicente de Paula, e, por inerência, dos pobres domesticados. O desenho que representava o povo em uivos de júbilo ateu em torno de uma guilhotina libertária fora definitivamente exilado para o sótão, entre bidês velhos e cadeiras coxas, que uma fresta poeirenta de sol aureolava do mistério que acentua as inutilidades abandonadas. (ANTUNES, 2010, p. 13-14)

A figura da *autoridade*, seja ela representada por uma patente das forças armadas ou cargo clerical, exerce um papel importante no imaginário dessa classe que, outrora monarquista, necessita agora de alguém que lhes direcione ao caminho da salvação. A autoridade é responsável por ditar o certo e o errado, e esse maniqueísmo favorece sempre quem está ao lado do poder. A referência neste trecho à pintura da guilhotina libertária que toma assento ao lado das coisas a serem esquecidas, assim como a mencionada salvação do socialismo, traz à luz o cerne do problema: a iminente revolução que se desenha no ultramar e também dentro das fronteiras lusitanas. No romance *Conhecimento do inferno*, já num cenário de pós-Revolução dos Cravos, o narrador retoma a figura da *autoridade*, agora não mais representada pelos pilares institucionais da burguesia, mas atribuída aos sujeitos que, via de regra, são oriundos dela. Para o narrador-protagonista, atento ao seu círculo social, quem tem o poder de ditar as novas regras que podem direcionar a sociedade são os médicos psiquiatras “detentores da verdade a jogarem xadrez na cabeça das pessoas [...] Ria-me de pensar que éramos os modernos, os sofisticados polícias de agora, e também um pouco padres, os confessores do Santo Ofício de agora [...]” (ANTUNES, 2006, p. 103). Assim como fica evidente na narrativa de *Os cus de Judas*, que, ao retornar da guerra e reencontrar a família, percebe que a casta burguesa resiste em seus *modus operandi*, pois, ao primeiro contato com as tias vivencia o seguinte episódio:

Uma bengala de bambu formou um arabesco desdenhoso no ar saturado da sala, aproximou-se do meu peito, enterrou-se-me como um florete na camisa, e uma voz fraca, amortecida pela dentadura postiça, como que chegada de muito longe e muito alto, articulou, a raspar sílabas de madeira com a espátula de alumínio da língua:
— Estás mais magro. Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem, mas contigo não há nada a fazer.

E os retratos dos generais defuntos nas consolas aprovaram com feroz acordo a evidência desta desgraça. (ANTUNES, 2010, p. 196)

Também no romance *Conhecimento do inferno*, entende que a revolução trouxe mudanças significativas para o sistema político do país, mas não foi capaz de transformar a sociedade como um todo. Retomando figuras já utilizadas nos romances anteriores, o narrador descreve como a classe dominante, representada na figura da classe médica, passou pelos anos de revolução feito camaleão.

Depois do 25 de Abril, por exemplo, tornamo-nos todos democratas. Não nos tornámos democratas por acreditarmos na democracia, por odiarmos a guerra colonial, a polícia política, a censura, a simples proibição de raciocinar: tornámo-nos democratas por medo, medo dos doentes, do pessoal menor, dos enfermeiros, medo do nosso estatuto de carrascos, até o fim da Revolução, até 76, fomos indefectíveis democratas, fomos socialistas [...] Fomos democratas, Joana, por cobardia [...] tínhamos pânico de que nos acusassem como os pides, nos prendessem, nos apontassem na rua, pusessem os nossos nomes no jornal. (ANTUNES, 2006, p. 103)

É notável a descrição que o narrador faz do medo sentido pela burguesia, pois é o mesmo medo que ela exercia sobre os seus antagonistas. O temor da exposição ou julgamento público que acompanha o aumento das liberdades, indica a posição de autoridade e repressão que essa classe outrora ocupava. Mas como a democracia também elenca as suas autoridades, e os médicos psiquiatras detinham as ferramentas que poderiam ajudar uma nação abalada psicologicamente pelas mudanças drásticas que ocorreram num curto período de tempo, perceberam que “em 74, 75 e 76, as pessoas continuavam a respeitar-nos como respeitam os abades nas aldeias, continuavam a ver em nós o único auxílio possível contra a solidão” (ANTUNES, 2006, p. 103). Desse modo, realocados na estrutura social vigente, reconhecendo-se como parte essencial do sistema, retomaram o comportamento *sui generis* burguês: “E passávamos a trazer dobrados no sôco jornais de direita. E sorríamos de sarcasmo ao escutar a palavra socialismo, a palavra democracia, a palavra povo. Sorríamos de sarcasmo, Joana, porque haviam abolido a guilhotina” (ANTUNES, 2006, p. 104). A justaposição das imagens do patriarcalismo que se concentram nas *fêmeas do clã*, do temor da liberdade unificado na figura da *guilhotina* ou da opressão sob a figura de *autoridade* que a família exerce sobre o espectro jovem do protagonista, partem de um mesmo núcleo, da experiência sensorial do autor-empírico já transfigurada no universo diegético criado e conduzido pelo autor-modelo,

regendo a trilogia a partir deste ponto comum. Seguimos para o segundo elemento que compõe a miséria humana na trilogia antuneana. Falaremos agora da solidão.

3.4 O VAZIO AGUDO DA SOLIDÃO

Se no subcapítulo anterior pudemos perceber como a hipocrisia da família burguesa mina as relações familiares, deslocando o indivíduo para um exílio imaginário, e sentimos o peso que este isolamento projeta sobre o protagonista, como poderíamos não falar das implicações do distanciamento físico e geográfico? Lisboa fica distante de Luanda aproximadamente oito mil e quinhentos quilômetros. Se não parar para dormir, comer ou ir ao banheiro, serão mais de cento e vinte horas de viagem de carro, já contando com o tempo que despense a travessia de balsa do continente europeu para a África. Pode-se encurtar o tempo para seis horas e meia se puder viajar de avião. Essas dimensões, entretanto, nada significam para o soldado que dividiu com seus pares a tensão e os horrores das trincheiras angolanas. A solidão é imensurável e a memória trata de torna-las piores a cada passo lembrado. Que sabemos nós da Guerra Colonialista? Talvez saibamos um ou outro dado histórico sobre datas, números e mapeamentos geográficos. Da guerra não sabemos nada. Tão nada quanto o colega que, em *Memória de elefante*, desencadeia a revolta do protagonista:

Que sabe este tipo de África, interrogou-se o psiquiatra à medida que o outro, padeira de Aljubarrota do patriotismo à Legião, se afastava em gritinhos indignados prometendo reservar-lhe um candeeiro da avenida, que sabe este caramelo de cinquenta anos da guerra de África onde não morreu nem viu morrer, que sabe este cretino dos administradores de posto que enterravam cubos de gelo no ânus dos negros que lhes desagradavam, que sabe este parvo da angústia de ter de escolher entre o exílio despaisado e a absurda estupidez dos tiros sem razão, que sabe este animal das bombas de napalm, das raparigas grávidas espancadas pela Pide, das minas a florirem sob as rodas das camionetas em cogumelos de fogo, da saudade, do medo, da raiva, da solidão, do desespero? (ANTUNES, 2009, p. 34-35)

O questionamento pode nos dar uma ideia do peso que as memórias da guerra custam aos ombros do protagonista. Destes, o que parece ser mais dolorido é a solidão causada pela distância. Nas linhas seguintes ele diz:

Como sempre que se recordava de Angola um roldão de lembranças em desordem subiu-lhe das tripas à cabeça na veemência das lágrimas contidas: o nascimento da filha mais velha silabado pelo rádio para o destacamento onde se achava, primeira maçãzinha de ouro do seu esperma, longas vigílias na enfermaria improvisada debruçado para a agonia dos feridos, sair exausto

a porta deixando o furriel acabar de coser os tecidos e encontrar cá fora uma repentina amplidão de estrelas desconhecidas, com a sua voz a repetir-lhe dentro – Este não é o meu país, este não é o meu país, este não é o meu país, a chegada às quartas-feiras do avião do correio e da comida fresca, a subtil e infinitamente sábia paciência dos luchazes, o suor do paludismo a vestir os rins de cintas de humidade pegajosa, a mulher vinda de Lisboa com o bebé de surpreendentes íris verdes para viajar com ele para o mato, sua boca quase mulata a sorrir comestível na almofada. (ANTUNES, 2009, p. 35)

A notícia do nascimento da filha a milhares de quilômetros de distância, dividida com a agonia dos feridos num lugar hostil, parece ser algo realmente marcante. O trauma, se já não fora causado, sem dúvidas se impregnou na alma do soldado quando o primeiro contato com a filha se deu em meio ao campo de batalha. Não é à toa que o segundo romance, dedicado a explorar um pouco mais as regiões de conflito, seja denominado *Os cus de Judas*. Como advertência, é importante destacar que a referência a terra longínqua e inóspita nada tem a ver com alguma espécie de subjugo do povo ou do continente africano. A expressão “*os cus de Judas*” diz mais sobre o ex-soldado do que sobre a própria terra. O protagonista sabe que a culpa desse deslocamento que lhe custou a felicidade de uma vida foi a ganância do Estado Novo e todos os seus adjacentes. O protagonista se reconhece na fala de uma paciente: “explicou-me uma ocasião uma doente que sei eu que durante vinte e sete meses morei na angústia do arame farpado por conta das multinacionais” (ANTUNES, 2009, p. 36).

Voltando ao nascimento da filha, nesse segundo romance temos um trecho que compõe uma passagem paralela na qual vemos reconstruído o referido episódio.

E agora, a dez mil quilômetros de mim, a minha filha, maçã do meu esperma, a cujo crescimento de toupeira sob a pele do ventre eu não assistira, irrompia de súbito no cubículo das transmissões, entre recortes de revistas e calendários de atrizes nuas, trazida pela cegonha da vozinha nítida do furriel de Gago Coutinho, explicando, alfa, bravo, rômio, alfa, charlie, ômega, o abraço do batalhão. (ANTUNES, 2010, p. 70)

A saudação dos pares via rádio, em linguagem codificada, demonstra a frieza do momento que recebera o comunicado. O tempo da gravidez vivenciado à distância parece ser tão silencioso quando o a experiência de saber do parto da filha sem ouvir um choro da infante. A distância é mais avassaladora que o inimigo além dos arames, porque ela habita a mesma trincheira que o soldado no período de guerra e regressa à casa na bagagem emocional dos sobreviventes. Esse afastamento que devastou a alma do soldado em África se transformou numa solidão que ecoa no coração vazio

do homem pós-guerra. O divórcio que concentra em si a falta da mulher, a saudade das filhas e o desprezo da família parece ser a expressão máxima da miséria deste homem. Em *Memória de elefante* assistimos à anunciação do desquite:

A imagem da mulher à espera dele entre as mangueiras de Marimba peçadas de morcegos aguardando o crepúsculo apareceu-lhe numa guinada de saudade violentamente física como uma víscera que explode. Amo-te tanto que te não sei amar, amo tanto o teu corpo e o que em ti não é o teu corpo que não compreendo porque nos perdemos se a cada passo te encontro, se sempre ao beijar-te beijei mais do que a carne de que és feita, se o nosso casamento definhou de mocidade como outros de velhice, se depois de ti a minha solidão incha do teu cheiro, do entusiasmo dos teus projetos e do redondo das tuas nádegas, se sufoco da ternura de que não consigo falar, aqui neste momento, amor, me despeço e te chamo sabendo que não virás e desejando que venhas do mesmo modo que, como diz Molero, um cego espera os olhos que encomendou pelo correio. (ANTUNES, 2009, p. 36)

Ao saber que o protagonista entende que o seu casamento definhou de mocidade como outros de velhice, podemos dizer que a condição da juventude ávida pelas emoções do amor, próprias da aurora humana, se acaba como os casamentos senis, pela morte de seu par. Se nosso protagonista é um sobrevivente, sua alma, no entanto, tem contornos cadavéricos. A separação, acontecimento que afunda este personagem na tristeza, é outra imagem sobreposta que confere coerência à unidade da tríade romanesca antuneana. O enraizamento da amargura se torna mais profundo à medida que avançamos a leitura de um romance para outro e percebemos a reafirmação do divórcio como produto do distanciamento proporcionado pela guerra.

Eu tinha-me casado, sabe como é, quatro meses antes de embarcar, em Agosto, numa tarde de sol de que conservo uma recordação confusa e ardente, a que o som do órgão, as flores nos altares e as lágrimas da família emprestavam um não sei quê de filme de Buñuel enternecido e suave, depois de breves encontros de fim-de-semana em que fazíamos amor numa raiva de urgência, inventando uma desesperada ternura em que se adivinhava a angústia da separação próxima, e despedimo-nos sob a chuva, no cais, de olhos secos, presos um ao outro num abraço de órfãos. (ANTUNES, 2010, p. 70)

A solidão atravessa o mar e passa a habitá-lo como um espectro do ex-soldado e agora médico psiquiatra. O hospital, os pacientes, a ideia de loucura e sua sanidade duvidosa que faz coro aos colegas de ofício, são parte desse grande vazio.

Aqui, pensou o médico, desagua a última miséria, a solidão absoluta, o que em nós próprios não aguentamos suportar, os mais escondidos e vergonhosos dos nossos sentimentos, o que nos outros chamamos de loucura que é afinal a nossa e da qual nos protegemos a etiquetá-la, a comprimi-la de grades, a alimentá-la de pastilhas e de gotas para que continue existindo, a conceder-lhe licença de saída ao fim de semana e a

encaminhá-la na direção de uma 'normalidade' que provavelmente consiste apenas no empalhar em vida.(ANTUNES, 2009, p. 37-38)

Encontramos em *Conhecimento do inferno* uma passagem paralela que confere ao médico essa mesma experiência de solidão. Do mesmo modo, o protagonista se equipara aos seus próprios pacientes, comentando sobre o mesmo tipo de tratamento aos quais são submetidos, mas ao qual ele não se submete.

O médico fitava as pétalas que dançavam no ar, escutava o ruído de corpo inerte das vagas no quintal e estendia o braço na direção do copo (uma flor azul aderida, húmida, ao rebordo de vidro) para expulsar os terríveis fantasmas da sua solidão, da solidão que tratava, com pastilhas, nos seus doentes, muito alto, muito curvado, muito magro, sumido no casulo da bata como numa carapaça de quitina. (ANTUNES, 2006, p. 149)

E outra passagem paralela ainda no terceiro romance:

[...] um senhor de cabelos brancos que ajeita a gravata, tosse para presidencializar a voz, apoia os vértices dos dedos no retângulo do mata-borrão, e afirma

— A Psiquiatria é a mais nobre das especialidades médicas com a pompa de quem oferece ao mundo uma descoberta genial. À direita, no lago turvo da penumbra, luzia um brilho de prata agudo como um pingo a ferver, trespassando com a sua luz fininha de florete as patilhas respeitadas dos internos. (ANTUNES, 2006, p. 37-38)

Há um certo ar de charlatanismo, pois lhe parece impossível curar sua própria solidão, mas age e prescreve tratamentos aos seus pacientes com segurança e autoridade. Podemos inferir que os doentes são personagens tipos e se equivalem ao povo lusitano que, mesmo após o fim do conflito, permanecem sendo anestesiados contra os horrores da guerra. Já o soldado veterano não consegue amenizar as implicações que as trincheiras trouxeram para sua vida. Busca, no tratamento de seus pacientes, uma resposta para seu próprio sofrimento. Metaforizada repetidamente, temos outro paralelismo sobre a solidão em *Conhecimento do inferno*, em duas passagens encontramos o seguinte tropo sobre o que é a solidão: “disse ele alto para si mesmo no carro vazio, a caminho da serra, é uma pistola de criança num saco de plástico na mão de uma mulher apavorada.” (ANTUNES, 2006, p. 63 e p.65). A solidão, segundo esta projeção do caleidoscópio antuneano, é a própria loucura. É nos seus pacientes que o protagonista reconhece cada vez mais. Ainda que o divórcio lhe cause constante dor, é no esvaziamento da alma que se encontra o verdadeiro vazio da solidão.

[...] os olhos da mulher de pé à minha frente, a apertar contra o peito o saco de plástico como quem embala devagar um filho doente: e entendi que a solidão, disse ele no automóvel deserto a caminho de Lisboa, não é a marca de batom num copo no escritório vazio iluminado pelas persianas que a amanhecem, nem a saída de um bar onde deixámos talvez, pendurada na cadeira, a pele de cobra da alegria postiça que se destina a disfarçar a inquietação e o medo: a solidão são as pessoas de pé à minha frente e os seus gestos de pássaros feridos, os seus gestos húmidos e meigos que parecem arrastar-se, como animais moribundos, à procura de uma ajuda impossível. (ANTUNES, 2006, p. 65)

O que difere o protagonista de seus pacientes é a consciência que ele tem de sua situação. Das implicações as quais é submetido, a que mais parece lhe afligir é a separação. O primeiro o romance é o que mais explora a condição do divórcio, mas a solidão, como vimos, também se arrasta para as outras projeções do caleidoscópio romanesco. Se em *Memória de elefante* o protagonista disserta sobre a solidão do divórcio e o sofrimento silencioso, em *Conhecimento do inferno* os relatos sobre a solidão da loucura parecem procurar ajuda. É nesta segunda toada que n' *Os cus de Judas* nos deparamos com uma versão do protagonista que implora para ser ouvido. Como já mencionado, a narração partindo de um diálogo com ares de monólogo, que é proferido quase que em sua completude de uma mesa de bar. É um pedido desesperado por atenção. Há uma passagem no primeiro romance que parece um prenúncio do que encontramos no segundo, a necessidade absurda de ser ouvido:

– Sou um cagado a pedir socorro, disse ele ao amigo, tão cagado que nem me aguento nas canetas. A pedir mais uma vez a atenção dos outros sem dar nada em troca. Choro lágrimas de crocodilo puto que nem a mim me ajudam e se calhar é só em mim que penso. (ANTUNES, 2009, p. 64)

No segundo romance, o capítulo H é o mais incisivo. Não se trata só de um pedido de atenção, mas de uma dedicação servil tal qual o soldado exercia em suas atividades no tempo de guerra.

Escute. Olhe para mim e escute, preciso tanto que me escute, me escute com a mesma atenção ansiosa com que nós ouvíamos os apelos do rádio da coluna debaixo de fogo[...] escute-me tal como eu me debrucei para o hálito do nosso primeiro morto[...] escute-me como eu escutava o rápido latir aflito do meu sangue nas têmeoras[...] (ANTUNES, 2010, p. 57-58)

Além dos trechos em destaque, os três parágrafos que compõem a totalidade do capítulo H iniciam com a o imperativo *escute*. Compondo a narrativa, afora desses indícios que revelam um personagem miserável, destacamos também as projeções de solidão conferidas tanto do exílio espacial quanto do exílio da alma do protagonista.

O medo de voltar ao meu país comprime-me o esôfago, porque, entende, deixei de ter lugar fosse onde fosse, estive longe demais, tempo demais para tornar a pertencer aqui, a estes outonos de chuvas e de missas, estes demorados invernos despolidos como lâmpadas fundidas, estes rostos que reconheço mal sob as rugas desenhadas, que um caracterizador irônico inventou. Flutuo entre dois continentes que me repelem, nu de raízes, em busca de um espaço branco onde ancorar, e que pode ser, por exemplo, a cordilheira estendida do seu corpo, um recôncavo, uma cova qualquer do seu corpo, para deitar, sabe como é, a minha esperança envergonhada. (ANTUNES, 2010, p. 182)

É como se o tempo passado na guerra apagasse sua identidade e lhe preenchesse de um vazio agudo. No fim, percebemos que a solidão é um desespero imensurável, porque ele sabe que “A solidão é o azedume da dignidade [...]” (ANTUNES, 2006, p. 72). Esse ranço da guerra se concretiza, nos três romances, num transbordamento do protagonista. É sobre esse sentimento, que verte junto com as suas memórias, que trataremos no próximo tópico.

3.5 A PENÚRIA DA ALMA

Defendido nosso posicionamento sobre o protagonista único, neste último tópico de análise trabalharemos com uma temática que atinge todas as esferas do personagem *António*. Esses episódios e situações mencionados anteriormente, que se repetem ou se sobrepõem de um para outro romance da trilogia, compõem uma narrativa de fracassos. Não se trata apenas da guerra perdida, mas sim do esvaziamento da alma do personagem. Aliás, não podemos nos enganar com a queda do estado novo. Que a revolução trouxe ao povo lusitano um suspiro com o processo de democratização, não há dúvidas. O sistema opressor classista comandado pelos apoiadores do regime salazarista, no entanto, permanece vivo nos alicerces do ideário burguês. O protagonista, inclusive, ainda que discusse à traição de sua estirpe, não conseguiu se desvencilhar dos cabrestos de sua própria família. Em *Os cus de Judas*, num episódio já citado, percebemos que os restos do homem pós-guerra se arrastam sedentos por afago até o lamaçal familiar para mendigar goles de carinho. O retorno destroça a última das humanidades que lhe restou: a esperança de uma única aprovação. Neste trecho já referenciado, diz a tia ao reencontrá-lo após o retorno da guerra: “— Estás mais magro. Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem, mas contigo não há nada a fazer” (ANTUNES, 2010, p. 196). António, o protagonista, fracassou como *homem*. Não como um, mas como vários *homens* projetados como

ideais sob a sombra dos pilares da burguesia. Destes, veremos como se cruzam os caminhos fracassados do soldado, do médico e do amante.

Diferente dos tradicionais e heroicos soldados das novelas de cavalaria, há na trilogia antuneana uma reflexão sobre a guerra e suas implicações. Distante da idealização do herói, sobra a realidade que draga vidas e leva o combatente à insanidade. Enquanto soldado, o protagonista experiencia situações que entrecruzam as descrições que faz de seus pacientes no hospital psiquiátrico, como podemos ler n' *Os cus de Judas*:

À porta do posto de socorros, estremunhado e nu, vi os soldados correrem de arma em punho na direção do arame, e depois as vozes, os gritos, os esguichos vermelhos que saíam das espingardas a disparar, tudo aquilo, a tensão, a falta de comida decente, os alojamentos precários, a água que os filtros transformavam numa papa de papel-cavalinho indigesta, o gigantesco, inacreditável absurdo da guerra, me fazia sentir na atmosfera irreal, flutuante e insólita, que encontrei mais tarde nos hospitais psiquiátricos, ilhas de desesperada miséria de que Lisboa se defendia cercando-as de muros e de grades, como os tecidos se previnem contra os corpos estranhos envolvendo-os em cápsulas de fibrose. (ANTUNES, 2010, p. 49)

Em *Conhecimento do inferno*, um diálogo do protagonista com o alferes retrata a condição caótica na qual a tropa está submersa, servindo como peões no jogo de xadrez do alto escalão do comando de guerra. Ao ser questionado por um alferes “Porque é que as pessoas se matam?” (ANTUNES, 2006, p. 201), responde com certo desgosto que o suicídio pode ser o único caminho para alguém naquelas condições.

— Os animais presos — disse eu — preferem muitas vezes morrer e nós não passamos de animais presos: nunca nos deixarão sair daqui. Têm medo, em Luanda, que a gente saia daqui: com que cara os tipos bem fardados, bem alimentados, bem dormidos nos enfrentariam? Somos o remorso deles. (ANTUNES, 2006, p. 201)

O questionamento aparece diversas vezes no mesmo capítulo, cadenciando uma reflexão de despropósito da guerra, pois não se pensa na vitória sobre o inimigo, na morte do inimigo, mas sim na sua própria morte. O jogo de poder que mantém o estado de guerra às custas da sanidade dos soldados é escancarado. O diálogo que segue, composto de trechos de uma extensa representação ao longo do parágrafo, representa bem a condição psicológica dos soldados sob os termos da guerra.

— A gente mata-se porque somos os mendigos desta guerra — declarei eu.
 — Até os que já estão mortos se matam.
 O alferes levantou-se [...]
 — Já estou morto — disse ele. —

[...]

— Estamos fartos de estar mortos — proclamou o alferes produzindo com a língua o som de uma pistola que se carrega e erguendo-a lentamente à altura da nuca.

— Pum — disse ele com um sorriso.

[...]

— Pum — disse o furriel enfermeiro imitando-lhe o gesto.

— Pum — disse eu a apontar o polegar à orelha esquerda, aquela que de quando em quando me operavam para extrair do lóbulo quistos redondos e brancos como ovos de insetos.

— Pum para ele — disse o alferes designando com o queixo o pide adormecido.

— Pum — repetimos nós olhando o homenzinho torcido na cadeira desconfortável de pau, de revólver à cintura, a soprar pela boca aberta o assobio desprotegido e rosado dos meninos.

[...]

— Mais alguém se quer suicidar? — berrou ele na direção da caserna[...] (ANTUNES, 2006, p. 201;203;205)

Não há honra nem glória, só um enlouquecimento coletivo por detrás das trincheiras. Há, de conhecimento popular, uma frase do filósofo, poeta e ensaísta George Santayana que diz, salvo engano de tradução, que *Só os mortos conhecem o fim da guerra*. Essa frase isolada do seu contexto de produção —e que já foi atribuída erroneamente à Platão pelo comandante militar norte-americano Douglas MacArthur — poderia abrir mais um capítulo sobre a questão da autoria, mas no momento só nos servirá como reflexão. A dizer que só os mortos conhecem o fim da guerra, podemos inferir que (1) a guerra nunca acaba ou que (2) o combatente que sobreviveu à guerra já não é a mesma pessoa. Adequada ao nosso contexto de análise, servem as duas interpretações. A primeira no trecho mencionado anteriormente, no qual o protagonista afirma que a guerra só não acaba porque *os tipos bem fardados* que não sujam as mãos não saberiam como agir diante dos soldados que carregam a sujeira das trincheiras na farda. A segunda pode ser interpretada ao lado da constatação do alferes, de que já não passam de espectros todos eles. “— Nós já somos espectros [...] Somos os mais nojentos, os mais rascas, os mais miseráveis dos espectros. O barco que nos levar para Lisboa leva uma pilha de cadáveres de tal modo bem embalsamados que as famílias não vão notar a diferença” (ANTUNES, 2006, p. 216). O fracasso do soldado é representado em *Os cus de Judas* pela perda da sanidade, da compaixão, de qualquer resquício de humanidade.

Aí, durante um ano, morremos não a morte da guerra, que nos despoeva de repente a cabeça num estrondo fulminante, e deixa em torno de si um deserto desarticulado de gemidos e uma confusão de pânico e de tiros, mas a lenta, aflita, torturante agonia da espera, a espera dos meses, a espera das minas

na picada, a espera do paludismo, a espera do cada vez mais improvável regresso, com a família e os amigos no aeroporto ou no cais, a espera do correio, a espera do jipe da PIDE que semanalmente passava a caminho dos informadores da fronteira, trazendo consigo três ou quatro prisioneiros que abriam a própria cova, se encolhiam lá dentro, fechavam os olhos com força, e amoleciam depois da bala como um suflê se abate, de flor vermelha de sangue a crescer as pétalas na testa:

— O bilhete para Luanda — explicava tranquilamente o agente a guardar a pistola no sovaco. — Não se pode dar cúfia a estes cabrões. (ANTUNES, 2010, p. 129)

É esse sujeito, morto por dentro, que retorna à Portugal e passa a exercer a função de médico psiquiatra. Não nos parece apropriado que o soldado que presenciou todo o espetáculo de horror da guerra mencionado anteriormente seja capaz de tratar com equilíbrio e seriedade pacientes diagnosticados com algum distúrbio mental. Seria mais adequado que ele mesmo passasse por algum tratamento ao lado desses pacientes. O fracasso do médico está relacionado ao fracasso do soldado. Pelo que nos é apresentado no texto, os internos do hospital lhe servem mais como gatilho de seu próprio desatino do que como exercício do seu ofício. Em *Memória de elefante* podemos perceber com clareza a ideia de fracasso metaforizada na figura do fundo do poço. À uma enfermeira, de quem é mais próximo, confessa: “– Deolinda, informou-a ele, estou a tocar no fundo” (ANTUNES, 2009, p. 24). O médico psiquiatra passa a analisar sua própria vida como se fosse a de um de seus pacientes. Se autoanalisa e percebe que o título de *doutor* que os diferencia dentro dos corredores do hospital não lhe capacita à ajuda-los, pois está, antes de tudo, perdido dentro de si. Em diálogo com um amigo revela:

– Cheguei ao fundo dos fundos, continuou o psiquiatra, e não tenho a certeza de conseguir sair dos limos onde estou. Não tenho mesmo a certeza de que haja sequer saída para mim, percebes? Às vezes ouvia falar os doentes e pensava em como aquele tipo ou aquela tipa se enfiavam no poço e eu não achava forma de os arrancar de lá devido ao curto comprimento do meu braço. (ANTUNES, 2009, p. 61)

Esses sentimentos que arrebatam o personagem e colocam em dúvida o discernimento do ofício do médico psiquiatra também aparecem em *Conhecimento do inferno*. No episódio de referência, o protagonista menciona o *tratamento* destinado aos pacientes como sendo um espelho de sua própria loucura.

Estávamos a salvo, agora, dos internados, a salvo dos rostos toscos e ávidos dos internados a flutuarem no pátio nos pijamas de algodão, a salvo dos gritos de porco na agonia do corredor do hospital, na digna atmosfera de feltro dos donos dos malucos, dos que decidem da loucura segundo o seu próprio horror do sofrimento e da morte. (ANTUNES, 2006, p. 37)

O *homem* médico fracassa ao beirar o charlatanismo, projetando sobre os pacientes suas próprias agonias. Voltando para *Memória de elefante*, o fracasso do médico é cadenciado pelo fracasso pessoal. A impotência do médico tem sua raiz ramificada no subterrâneo da guerra, de onde parece nascerem todas as suas desgraças. O *homem* de outrora, na força e sagacidade da juventude, cede o lugar da autoconfiança para a fraqueza da dúvida.

Como quando em estudantes nos mostravam os cancerosos nas enfermarias agarrados ao mundo pelo umbigo da morfina. Pensava na angústia daquele tipo ou daquela tipa, tirava remédios e palavras de consolo do meu espanto, mas nunca cuidei vir um dia a engrossar as tropas porque eu, porra, tinha força. (ANTUNES, 2009, p. 61-62)

Os pacientes entorpecidos pelo excesso de realidade no Portugal pós-guerra fazem coro às memórias amargas das perdas do protagonista. A realidade da perda da família, assim como os desesperos vividos na guerra, custa-lhe a sanidade que tanto cobra e impõe aos ditos doentes. É um afogamento ininterrupto, sem sinal de botes salva-vidas.

Tinha força: tinha mulher, tinha filhas, o projeto de escrever, coisas concretas, boias de me aguentar à superfície. Se a ansiedade me picava um nada, à noite, sabes como é, ia ao quarto das miúdas, àquela desordem de tralha infantil, via-as dormir, serenava: sentia-me escorado, hã, escorado e a salvo. E de repente, caralho, voltou-se-me a vida do avesso, eis-me barata de costas a espernear, sem apoios. (ANTUNES, 2009, p. 62)

A guerra parece ter lhe tirado tudo. Sua incapacidade de se recompor, no entanto, está nas memórias mais profundas, de onde vem a semente da sua existência: a desaprovação familiar. No tópico anterior exploramos a condição da solidão motivada, principalmente, pelo divórcio. Essa separação leva o sujeito para um patamar de fracasso sem precedentes. No capítulo X, d'*Os cus de Judas*, há um grande espaço dedicado às memórias de Isabel. Essa personagem é ex-esposa do protagonista⁸ e, assim como Maria José, contamina o discurso contribuindo para a derrocada de um flerte mal sucedido. As lembranças por si só são comoventes, mas quando as localizamos numa narrativa memorialista que tem como interlocutora uma

⁸ O leitor mais curioso pode ter a informação de que António Lobo Antunes foi casado com Isabel Risques. A referência desta personagem homônima à biografia, entretanto, não foi efetuada por falta de dados que contextualizem o período de casamento ao período de escrita da obra. Na possibilidade de o casamento ter sido posterior e a referência, conseqüentemente, uma simples coincidência, nos reservamos à esta nota explicativa.

possível parceira sexual, entendemos que há sob os pés do narrador o fundo do poço da dignidade.

[...] apetece-me a Isabel, a realidade de Isabel, a realidade independente de mim da Isabel, os dentes da Isabel, o riso da Isabel, os seios da Isabel em forma de focinho de gazela debaixo da camisa de homem, as suas mãos nas minhas nádegas durante o amor, e as pálpebras que tremiam e vibravam como espetadas por um alfinete cruel numa folha de alçaço. [...]

Pode apagar a luz: já não preciso dela. Quando penso na Isabel cesso de ter receio do escuro [...]

Penso na Isabel, e uma espécie de maré, tensa de amor, indomada e vigorosa, sobe-me das pernas para o sexo, endurece-me os testículos em crispações de desejo, alarga-se-me no ventre como se abrisse grandes asas calmas nas minhas vísceras em batalha. [...] Pode apagar a luz: talvez não fique tão sozinho como isso neste quarto enorme, talvez que a Isabel ou você voltem um dia destes a visitar-me [...] (ANTUNES, 2010, p. 185-186)

Trata-se de uma declaração de amor pela ex-esposa. Mais que isso, uma declaração de saudade, tesão e segurança proporcionada pela lembrança de Isabel. A interlocutora passiva não só é exposta ao labéu do coração moribundo, como também é comparada à um elemento reserva, um *estepe*. Cabe a nós, leitores, analisarmos a baixeza das declarações e inferirmos as reações da interlocutora. Entendendo que, à altura deste diálogo, a noite se dissipa como a quase inexistente sobriedade do galanteador, e a dignidade cedo seu lugar ao vexatório, só nos resta projetá-la com um olhar de compaixão e pena. O confessor que se levanta pelas paredes da casa lhe permite o reconhecimento do perdedor.

Acho que a perdi como perco tudo, que a sacudi de mim com o meu humor variável, as minhas cóleras inesperadas, as minhas exigências absurdas, esta angustiada sede de ternura que repele o afeto, e permanece a latejar, dorida, no mudo apelo cheio de espinhos de uma hostilidade sem razão. (ANTUNES, 2010, p. 185)

Mais do que sugestiva, a confissão do fracasso no casamento é prenúncio da derrota indubitável do encontro. Não podemos dizer que a despedida da interlocutora deixa o nosso narrador à mingua. Ele só permanece no vazio impenetrável que desenha desde o início do romance. Além de não conseguir a transa e, conseqüentemente, fracassar também na virilidade de *homem*, é assombrado pelos fantasmas da opressão personificados na figura da tia.

Não, não, siga sempre em frente, vire na primeira à direita, na segunda à direita a seguir, e como quem não quer a coisa está na Praceta do Areeiro. A salvo. Eu? Fico ainda mais um bocado por aqui. Vou despejar os cinzeiros, lavar os copos, dar um arranjo à sala, olhar o rio. Talvez volte para a cama desfeita, puxe os lençóis para cima e feche os olhos. Nunca se sabe, não é?,

mas pode bem acontecer que a tia Teresa me visite. (ANTUNES, 2010, p. 196)

A miséria humana, condicionada pelo esvaziamento da dignidade do protagonista, atinge todas as esferas desse sujeito. O fracasso desse personagem se constrói à medida que ele é destituído de sua própria identidade como soldado, médico e marido. Deste homem pré-guerra só restam as memórias amarguradas. Do homem pós-guerra sobra muito pouco além da agonia. Embora a soma de fracassos salte aos olhos do leitor com vigor e seja, de fato, a grande narrativa que costura os três romances, não podemos ser injustos com um personagem tão complexo como António Lobo Antunes. Há um lampejo de triunfo que não pode ser negligenciado, e é a respeito dele que dissertaremos no próximo subcapítulo.

3.6 LAMPEJOS DE TRIUNFO

Falamos em algum momento anterior sobre o protagonista escritor. A grande questão que desencadeou este trabalho foi pautada nas discussões sobre autoria e autobiografia, tratando com grande estima a identificação homônima do personagem e do autor, assim como a referência ao primeiro romance da trilogia ocorrida em *Conhecimento do inferno*. Um dos efeitos desta leitura que revela o escritor por trás da obra é reconhecer que a sensibilidade do escritor profissional contamina o protagonista na organização das memórias. Ainda que de forma modesta, se comparado ao todo da trilogia, o protagonista reserva momentos de metanarrativa, promovendo o debate sobre o fazer literário e se revelando, também, escritor de literatura. Trechos mencionados ao longo do trabalho dão conta de problematizações da questão da autoria, como no caso da referência aos textos de Eça de Queiroz ou ao estilo de escrita de Marcel Proust. No item anterior há a citação de um trecho de *Memória de elefante* em que o protagonista menciona claramente ter um projeto de escrita. “Tinha força: tinha mulher, tinha filhas, o projeto de escrever, coisas concretas, boias de me aguentar à superfície” (ANTUNES, 2009, p. 62). Se por um lado fracassou no relacionamento com a mulher e as filhas, por outro, a escrita permaneceu como uma tábua de salvação. A literatura é, para esse personagem, muito mais que um *mea culpa* sobre seus tormentos, é o único legado que deixará neste mundo, justamente por isso demonstra uma forte preocupação com a escrita. Há diversos

momentos ainda no mesmo romance em que ele problematizada não só o ato de escrever, mas principalmente o seu estilo narrativo, como ocorre em *Memória de elefante*.

A senhora do sorvete guinou para ele soslaio de cão vadio prestes à refrega por reçar ameaçada a sua vasculhação de lixo comestível: primeiro o chantilly e a seguir a metafísica, refletiu o psiquiatra.

– O quê?, perguntou o amigo.

– O quê o quê?, perguntou o médico.

– Mexias a boca e não ouvi um som, disse o amigo. Como as beatas nas igrejas.

– Estava cá a magicar que escrever é um bocado fazer respiração artificial ao dicionário de Moraes, à gramática da 4.a classe e aos restantes jazigos de palavras defuntas, e eu ora cheio ora vazio de oxigénio, aparvalhado de dúvidas. (ANTUNES, 2009, p. 60, grifo nosso)

Se a vida lhe reservou um certo número de fracassos, permitindo-me fazer a horrorosa análise semelhante às que fazem os consultores de autoajuda, podemos tirar algumas coisas boas desse poço de amarguras. A escrita é uma arfada em meio ao afogamento da narrativa. Quando o protagonista menciona que *escrever é um bocado fazer respiração artificial ao dicionário de Moraes*⁹, ele está metaforizando o descolamento da realidade que temos abordado neste estudo, ilustrando como se dá a passagem do real para o diegético. Este anúncio do protagonista corrobora nosso posicionamento acerca da escrita de literatura e ainda diz mais, revela um escritor que não está interessado somente em contar histórias, mas no modo como elas devem ser contadas. Há uma preocupação com o estilo de sua narrativa — denso e verborrágico, que ressuscita os dicionários das prateleiras dos leitores — e nos efeitos que ela pode gerar. Lembremo-nos do início do capítulo 3, quando da comparação com as crônicas, em que Lobo Antunes menciona em entrevista que os romances são feitos para que os leitores se afoguem. O posicionamento do autor parece se confirmar em sua escrita, dotando o protagonista de uma habilidade artificiosa na edição e na arte de narrar as memórias. Não à toa o divórcio é a temática principal desse primeiro romance, a justificativa é revelada pelo protagonista no quinto capítulo:

O psiquiatra recordou-se de uma frase da mulher pouco antes de se separarem. Estavam sentados no sofá vermelho da sala, sob uma gravura do Bartolomeu que ele apreciava muito, enquanto o gato buscava um espaço

⁹ No resumo que apresenta o dicionário de língua portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva, disponível no acervo digital da Biblioteca Brasiliense Guita e José Mindlin, somos informados que *O Dicionário de Antonio Moraes Silva é a primeira sistematização moderna do léxico da língua, modelo e exemplo para todos os seguintes, o "Morais" foi sinônimo de dicionário para inúmeras gerações de portugueses e brasileiros.*

morno entre os quadris de ambos, e nisto ela voltara para ele os grandes e decididos olhos castanhos e declarara:

– Não admito que comigo ou sem mim você desista porque eu acredito em si e apostei em si a pés juntos.

E lembrou-se de como isso o aguilhoara e lhe doera e de como enxotara o bicho para abraçar o corpo estreito e moreno da mulher, repetindo GTS, GTS, GTS, numa emoção aflita: fora ela a primeira pessoa a amá-lo inteiro, com o peso enorme dos seus defeitos dentro. E a primeira (e a única) a encorajá-lo a escrever, pagasse o preço que pagasse por essa quase tortura sem finalidade aparente de meter um poema ou uma história num quadrado de papel. E eu, perguntou-se, que fiz eu verdadeiramente por ti, em que tentei, de facto, ajudar-te? Contrapondo o meu egoísmo ao teu amor, o meu desinteresse ao teu interesse, a minha desistência ao teu combate?

– Sou um cagado a pedir socorro, disse ele ao amigo, tão cagado que nem me aguento nas canetas. A pedir mais uma vez a atenção dos outros sem dar nada em troca. Choro lágrimas de crocodilo puto que nem a mim me ajudam e se calhar é só em mim que penso. (ANTUNES, 2009, p. 63-64, grifo nosso)

Do divórcio, que o consome ainda no momento da narrativa, restou a inconsolável memória, o legado da dor é a própria confecção e conclusão do romance dedicado ao infortúnio do casamento. Se a vida lhe amoleceu as pernas, o projeto de escrever, em contrapartida, foi um sucesso, pois segundo o próprio protagonista:

Chegava a perguntar aos amigos como conseguiam existir longe da sua órbita egocêntrica, de que os romances e poemas que perpetrava sem os escrever formavam como que um prolongamento narcísico sem conexão com a vida, arquitetura oca de palavras, design de frases esvaziadas de emoção. Espectador extasiado do próprio sofrimento, projetava reformular o passado quando não era capaz de lutar pelo presente. (ANTUNES, 2009, p. 90)

E é isso que ele faz, reformula o passado costurando os momentos que mais lhe atormentam. Pelo menos é isso que quer que pensemos. Essa afirmação não consiste em entrar no jogo de espelhos como propôs Pamuk, nem mesmo estamos fazendo um jogo de adivinhações. Os romances permitem essa significação, posto que a memória é o fio que conduz a narrativa. Como deve estar ciente todo leitor que mergulha em romances que utilizam essa estratégia de narrar lembranças, a memória é seletiva e, portanto, as escolhas do protagonista são todas intencionais, atribuindo ao narrador um status de personagem pouco confiável. O que, nas palavras do protagonista se caracteriza como reformulação, está associado ao processo de autocompreensão que mencionamos anteriormente. Muito embora um dos efeitos da leitura de narrativas memorialistas seja atribuir um carácter de autoanálise do narrador, sabemos que os romances vão muito além disso. É no desafio proposto ao leitor que se busca o reconhecimento de uma grande obra. Ainda que o escritor Lobo Antunes

tenha atingido o tão cobiçado sucesso e estabilidade financeira que almeja a maior parte dos escritores, o protagonista, por sua vez, sabe que só o leitor é capaz de cancelar o êxito do romancista. Os exemplos aos quais ele se agarra não são de artistas anônimos, mas sim daqueles que tiveram seus nomes registrados nos autos da crítica e que, mesmo mortos, continuam desafiando os limites da leitura. Não é despropositadamente que aparecem na narrativa nomes de grande projeção na história da arte. É a esse modelo de artista que o protagonista se equipara, talvez por isso a necessidade de humaniza-los.

Um rebuliço de crianças junto ao portão da escola anunciou ao psiquiatra o fim das aulas: o mendigo remexeu-se, zangado, na sua manta:

– Sacanas dos putos roubam-me mais do que me dão.

E o médico ponderou se essa frase irritada não conteria em si os germes de uma verdade universal, o que o levou a olhar para o seu sócio com um respeito novo: Rembrandt, por exemplo, não acabou muito mais próspero, e não se está livre de encontrar um Pascal no cobrador da água: António Aleixo vendia cautelas, Camões escrevia cartas na rua para os que não sabiam ler, Gomes Leal compunha alexandrinos no papel selado do notário onde trabalhava. Dezenas de prémios Nobel em blue-jeans desafiam a polícia nas manifestações maoístas: nesta época estranha a inteligência parece estúpida e a estupidez inteligente, e torna-se salutar desconfiar de ambas por questão de prudência, tal como, em garoto, o aconselhavam a afastar-se dos senhores excessivamente amáveis que abordam os meninos na cerca dos liceus com um brilho estranho nos óculos. (ANTUNES, 2009, p. 93-94)

É como se justificasse ao leitor que este romance é escrito por um médico e ex-soldado, mais um entre tantos, cuja escrita pode não estar adequada à demanda dos prêmios literários, mas que há de ser reconhecida pelo seu valor em algum momento da história. Está dizendo para o leitor que ele pode não estar pronto para o romance que tem em mãos. Ainda que a modéstia não seja o forte do nosso herói, não podemos dizer que é somente arrogância. Para nós é muito mais um convite, uma súplica para que o leitor esteja atento e aberto a mergulhar na voragem de memórias que essa narrativa psicológica propõe. Ainda sobre os prêmios literários, como relata o protagonista no trecho acima, é preciso ter cautela. Não nos espanta que anos mais tarde, quando a fama já o precedia, o escritor tenha protagonizado a famosa e polêmica entrevista, já referenciada neste trabalho, denominada *Quero que o nobel se f*da* (ANTUNES, 2018). É como se falasse ao leitor, assim como fez o finado Brás Cubas, personagem de Machado de Assis: *A obra em si mesma é tudo; se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se não te agradar, pago-te com um*

piparote, e adeus. Contrariando a repulsa que o título da entrevista promove, porém, o olhar crítico que Antunes lança sobre a literatura, seja nas entrevistas ou nos meandros de seus romances, mais aproxima do que afasta o autor daqueles que crivam os trabalhos literários. A maneira como trata essa relação entre escrita, reconhecimento e premiação, que por vezes soa paradoxal, é também um dos descolamentos da realidade que marcam a obra antuneana, atando com o fio da crítica o universo real do autor ao seu constructo diegético.

E sobre esses descolamentos, sabemos que a literatura, de forma geral, é marcada por essas possibilidades de significações além da realidade. No romance *Os cus de Judas*, narrativa que dá ênfase às memórias de África e da guerra em detrimento das outras lembranças do protagonista, há um trecho no qual o personagem disserta sobre como a guerra pode catalisar a angústia da espera pelas possibilidades de vida além das trincheiras.

Ocorria-me que quando a notícia da alta chegasse pelo rádio ser-nos-ia necessária uma penosa reaprendizagem da vida, à maneira dos hemiplégicos que exercitam o esparquete difícil dos membros em aparelhos e piscinas, e que talvez permanecêssemos para sempre incapazes de andar, reduzidos à cadeira de rodas de uma resignação paralítica, a observar a simplicidade do quotidiano como o Chaplin dos Tempos Modernos as máquinas pavorosas que implacavelmente o trituram: sair o porteiro e a falsa indulgência dos médicos, construída do cartão pintado de uma boa vontade postiça, encontrar pouco a pouco, ladeira abaixo, a manhã geométrica da cidade que os azulejos deceparam em losangos desbotados, penetrar numa leitaria fantasmagórica para o primeiro galão livre, ver os reformados do dominó na eterna postura dos jogadores de cartas de Cézanne, e sentir que se deixou irremediavelmente de pertencer a esse mundo nítido e direto onde as coisas possuem consistência de coisas, sem subterfúgios nem subentendidos, e os dias nos podem ainda oferecer, sabe como é, apesar das anginas, dos cobradores e da letra do carro, a surpresa de vigésimo premiado de um sorriso que se não pediu. (ANTUNES, 2010, p. 50)

Baseados na realidade do momento presente é que surgem os sonhos e idealizações do futuro. Para o soldado, é possível que a experiência da guerra exija uma penosa reaprendizagem da vida. Esse processo de imaginar as possibilidades da nossa própria vida, como estudar uma área de conhecimento específica, a escolha de uma profissão ou simplesmente a necessidade de se manter vivo em determinada situação, vem a ser muito parecido com o processo de escrever literatura. As experiências sensoriais propostas por Pamuk são válidas também para que criemos projetos e estratégias que desencadearão o curso de nossa vida. No trecho acima, o protagonista, na condição de soldado no campo de batalha, cria antecipadamente

uma narrativa do futuro pessimista, vendo os projetos de vida se esvaírem sob o ataque do inimigo. Esse espectro de negatividade provocado pelo esgotamento físico e mental pesa sobre seus ombros, provocando um sentimento de desesperança e resignação.

Estendido numa cova à espera que o ataque acabasse, olhando as hirtas silhuetas de chapéu alto dos eucaliptos idênticas a fúnebres testemunhas de duelo, de G3 inútil no suor das mãos e cigarro cravado na boca como palito em croquete, descobri-me personagem de Becket aguardando a granada de morteiro de um *Godot* redentor. Os romances por escrever acumulavam-se no sótão da cabeça à maneira de aparelhos antiquados reduzidos a um amontoado de peças díspares que eu não lograria reunir, as mulheres com quem me não deitaria ofereceriam a outros as coxas afastadas de rãs de aula de Ciências Naturais, onde eu não estaria para as esquartejar com o canivete ávido da minha língua, o filho por nascer constituiria apenas a cristalização improvável de uma distante tarde de Tomar, num quarto de messe de oficiais de janela escancarada para a praça, com o sol coalhado nas acácias e nós celebrando na cama a liturgia ardentes de um desejo cedo demais desaparecido. (ANTUNES, 2010, p. 50-51)

O desejo de morte projetado na figura da espera do morteiro é um retrato da exaustão mental do soldado que não vê possibilidades de vida além das trincheiras, que acumula na cabeça *romances por escrever*, mas que não sabe se conseguirá desenhar as próximas letras de sua própria história. Essa espera angustiante que leva o protagonista a se sentir personagem da peça de teatral *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, é outra piscadela que o autor dá para o leitor da obra. A narrativa marcada por parágrafos extensos, de linguagem truncada, que avança lentamente de um episódio para outro nessa organização caótica da memória do protagonista, deixa o leitor na mesma situação de espera que enfrentam os personagens de Beckett. Se o leitor se apegar ao fio mais simples da narrativa, enfrentará uma enxurrada de passados do protagonista antuneano até descobrir que as poucas horas de conversa no bar acabam com o insucesso da investida sexual sobre sua interlocutora. Sendo assim, a espera — seja ela na imaginação descrita pelo ex-soldado n' *Os cus de Judas*, dos personagens de Beckett confabulando sobre quem e como seria o desconhecido Godot, ou a espera do leitor aguardando conclusão da narrativa — é uma masturbação mental que nutre a projeção de possibilidades de acontecimentos futuros. O trecho que marca a continuidade do parágrafo citado acima é mais do que simbólico dessa perspectiva. A antecipação do futuro que se estilhaça em expectativas improváveis é uma ejaculação de sentimentos atormentados que não se concretizarão.

Tomar: colchões que rangem como solas, abraços rápidos, o pênis a pique úmido de sede, grosso de veias, vermelho em flor de Pessanha, a mão que o friccionava contra os seios, a boca que o bebia, os calcanhares a lavrarem-me as nádegas, o silêncio exausto, de marionetes desabilitadas de dedos, de depois. (ANTUNES, 2010, p. 51)

Os romances autobiográficos nos permitem entender que somos todos personagens de nossas próprias projeções narrativas da vida. Escrevemos e lemos literatura, consoante ao que disse Gullar parafraseando Pessoa, porque a vida não basta. Para o protagonista é mais do que projetar possibilidades. Se comentamos anteriormente o processo de autocompreensão exercido na narrativa de memórias, o protagonista vai além, para ele, escrever é necessário para ser compreendido aos olhos do outro.

Porque sempre estive isolado, Sofia, durante a escola, o liceu, a faculdade, o hospital, o casamento, isolado com os meus livros por demais lidos e os meus poemas pretensiosos e vulgares, a ânsia de escrever e o torturante pânico de não ser capaz, de não lograr traduzir em palavras o que me apetecia berrar aos ouvidos dos outros e que era Estou aqui, Reparem em mim que estou aqui, Ouçam-me até no meu silêncio e compreendam, mas não se pode compreender, Sofia, o que se não diz, as pessoas olham, não entendem, vão-se embora, conversam umas com as outras longe de nós, esquecidas de nós, e sentimo-nos como as praias em outubro, desabilitadas de pés, que o mar assalta e deixa no balançar inerte de um braço desmaiado. (ANTUNES, 2010, p. 153-154)

Não estamos diante de um desabafo, mas de uma mão estendida que convida o leitor a embarcar nessa viagem de entendimento, de onde é possível ter uma visão mais ampla do cenário pós-guerra e do próprio sujeito. A narrativa das memórias é, assim como disse o próprio protagonista, a reaprendizagem da vida, mas para estar vivo é necessário ser compreendido. Escrever é, portanto, uma forma de existir. Nesse segundo romance, existe uma única personagem que parece ter alcançado o entendimento do nosso herói derrotado. Diz ele que “esperavas-me, Sofia, e nunca houve entre nós quaisquer palavras, porque tu entendias a minha angústia de homem, a minha angústia carregada de ódio de homem só, a indignação que a minha covardia provocava em mim [...]” (ANTUNES, 2010, p. 152). Divergente à extensa narrativa que desdobra sobre a interlocutora nessa busca por ser ouvido, temos que a única forma de compreensão experienciada pelo protagonista é o silêncio de Sofia. Esse silêncio que parece estar sendo protagonizado novamente, mas agora pela interlocutora de *Os cus de Judas*. Há nesse romance um capítulo marcado pela mudança de

interlocutor. É o capítulo S, de Sofia, personagem a quem o protagonista se dirige nessa parte da narrativa. Ao deixar a interlocutora principal à espera na sala, de dentro do banheiro, o protagonista passa a se dirigir à Sofia. Essa personagem é uma lavadeira que o protagonista conheceu em Gago Coutinho, antigo nome colonial da localidade que hoje é chamada de Lumbala Guimbo, em Angola. A lavadeira e também amante do protagonista é, talvez, o único elo de felicidade que ele mantém com Angola, como narra no seguinte trecho: “A tua casa, Sofia, cheirava a vivo, a coisa viva e alegre como o teu riso repentino, a coisa quente e saudável e delicada e invencível [...]” (ANTUNES, 2010, p. 153). Ocorre que, assim como as demais alegrias que compõem a bagagem do ex-combatente, Sofia lhe é arrancada da vida pela violência promovida pela guerra. Após ser levada pela PIDE, o protagonista tenta encontrá-la:

[...] entrei o portão a estremecer de medo e nojo, e perguntei por ti ao chefe de brigada que junto ao Land-Rover dava instruções a duas criaturas pálidas, de pistola à cinta, a tomarem notas aplicadas em blocos de argolas de estudantes de liceu. O cabrão escorregou risos contentes de frade diante de um banquete de galhetas:
 - Era boa, há? Estava feita com os turras. Comissária, entendes? Demos-lhe uma geral para mudar o óleo à rapaziada, e, a seguir, o bilhete para Luanda. (ANTUNES, 2010, p. 155-156)

O diálogo com Sofia é um dos momentos de maior tensão na narrativa. A conversa com a memória da defunta dentro do banheiro enquanto a mulher silenciosa permanece à espera no cômodo ao lado é agonizante. A luz de felicidade que se acende quando lembra de como é ser compreendido contrasta com o horror dos estupros e do assassinato da amante. Sofia é uma ilustração da colonização de Angola. Amante à parte, em que medida o protagonista difere dos seus pares, assassinos de Sofia? O abalo é tão profundo que, ao sair do banheiro, onde ocorreu o diálogo com Sofia, o protagonista cai num ataque de riso incompreensível. A guerra transforma todos e ele sabe que também foi transformado em “[...] uma criatura envelhecida e cínica a rir de si própria e dos outros o riso invejoso, azedo, cruel dos defuntos, o riso sádico e mudo dos defuntos, o repulsivo riso gorduroso dos defuntos [...]” (ANTUNES, 2010, p. 156). Talvez seja também por isso que se diga que só os mortos conhecem o fim da guerra. É possível permanecer vivo depois de uma experiência como essa? Não sem se tornar outra pessoa, e essa desconstrução do

sujeito se mostra profundamente dolorosa. É por isso que, ao comentar sobre os corpos dos soldados mortos que foram mandados para casa ele confessa: “Invejei-os, percebe, entre os sacos de batata e de farinha, [...] invejei o voltarem a Lisboa primeiro do que eu, com a tatuagem de uma flor de sangue seco na testa” (ANTUNES, 2010, p. 171). Se o protagonista exige do leitor atenção e fôlego, não é por menos, pois a toada psicológica e desordenada da narrativa é provocada, como mencionou o protagonista no trecho citado anteriormente, pela *ânsia de escrever e o torturante pânico de não ser capaz, de não lograr traduzir em palavras o que me apetecia berrar aos ouvidos dos outros e que era Estou aqui*. Por isso os prêmios literários se tornam secundários, é preciso antes ser ouvido. Se a obra fosse um quadro, estaríamos diante da pintura do protagonista deitado num divã, em cujo segundo plano veríamos retalhos oníricos se sua própria Guernica.

No terceiro romance da trilogia, que aborda com maior fôlego essa condição de médico psiquiátrico, não é sem justificativa que, ao retornar da guerra e atuar no ofício da medicina, o protagonista Lobo Antunes, de *Conhecimento do inferno*, se aproxima da condição dos pacientes que precisam de tratamento para transtornos mentais.

Foi examinar-se ao espelho, assegurar-se da gravata, do casaco, da risca do cabelo, e pensou
 — Sou médico
 do mesmo modo que as crianças repetem
 — Sou crescido
 ao atravessarem os corredores sem luz, transidas de dúvidas e de pavor.
 Sou médico sou médico sou médico, tenho trinta anos, uma filha, cheguei da guerra, comprei um automóvel barato há dois meses, escrevo poemas e romances que não publico nunca, dói-me um siso de cima e vou ser psiquiatra, entender as pessoas, perceber o seu desespero e a sua angústia, tranquilizá-las com o meu sorriso competente de sacerdote laico [...]
 eu sou normal você é doente eu sou normal você é doente eu sou normal
 você é doente, conheço a semiologia, a psicopatologia, a terapia, topo à língua a depressão, a paranóia, o excesso doentio de júbilo, os ataques epilépticos, os equivalentes orgânicos, os caracteriais, [...] sou médico, sou médico, sou um interno de Psiquiatria, o velho do corredor ladrava sem descanso, regressou à secretária, acomodou-se, régio, na cadeira, e, pelos vidros da janela, teve como numa vertigem a impressão de ver um homem a voar, um homem comum, nem idoso nem jovem, a bater as mangas do casaco no azul de julho e a voar. Pensou
 — Estou fodido (ANTUNES, 2006, p. 45-46, grifo nosso)

Se não podemos atestar insanidade, ao menos podemos levantar dúvidas sobre a integridade das faculdades mentais do protagonista. Esse é o profissional promissor que vai avaliar, medicar e tratar outros sujeitos perturbados, ser um legítimo

edificador de uma sociedade melhor. A ironia não é recurso nosso. Durante um jantar, em uma conversa com a equipe médica sobre o futuro dos pacientes ouve: “— Dentro em breve — profetizou um assistente —, os que sofrem de perturbações mentais serão de novo úteis à sociedade” (ANTUNES, 2006, p. 144). É cômico e trágico perceber que os pacientes estão à mercê de um médico que, como sabemos nós, leitores da trilogia, também sofre com problemas psicológicos. Essa situação demonstra a hipocrisia e o perigo que um status na hierarquia social pode oferecer à sociedade. O preconceito com que são tratados os pacientes é evidente, e mal sabem eles que estão diante de um belíssimo exemplar de seus maiores temores.

— Úteis à sociedade em empregos menores — emendou o chefe de equipa que segurava na faca com a tromba mole da manga, como o elefante na corneta do Jardim Zoológico. — O colega não se esqueça da desestruturação da personalidade. Contínuos, porteiros, choferes de praça é como o outro. Agora um médico, por exemplo. Vocês já pensaram no perigo de um médico desestruturado, de um médico esquizofrênico? (ANTUNES, 2006, p. 145)

Um ser humano, dito louco, é subjugado por outro louco com maior prestígio devido ao seu grau de escolaridade. É neste momento, ainda, que nosso protagonista acusa toda sua semelhança com os pacientes, identificando-se cada vez mais com a casta dos mentecaptos. Os colegas, todos donos da razão e do alto do pedestal de seu preconceito, destilam sua bestialidade classista sobre os estigmas da sociedade.

Um psicótico não pode passar, quando muito, de varredor da Câmara. Costura, escultura, pintura, coisas assim, muito bem. Atividades artísticas, ótimo: para se ser artista não é necessário uma cabeça sólida. Palavra de honra que tenho tratado vários e visto o que eles são por dentro: tão frágeis que por dá cá aquela palha se suicidam, se alcoolizam, se drogam. Há qualquer coisa de feminino neles, qualquer coisa de louco e feminino, de profundamente mórbido. O próprio facto de escrever, se examinarem de perto, é caricato: pessoas adultas, hã, a torturarem-se para compor redacções de escola, enredos imaginários, entretuchos inúteis. (ANTUNES, 2006, p. 145, grifo nosso)

Mas é preciso parecer normal. Pronuncia-se também o protagonista durante o jantar com a equipe: “— Não pode haver um médico esquizofrênico — declaro em volta procurando desesperadamente, por cima dos copos, uma aprovação que não chega. — Os psiquiatras são malucos sem graça — informa suavemente o amigo num sussurro de bétula” (ANTUNES, 2006, p. 148-149).

Chamamos atenção para dois trechos em destaque em duas das citações anteriores do romance *Conhecimento do inferno*. O projeto de escrita que mencionado nas outras obras se repete neste terceiro romance. No primeiro trecho em destaque,

dada a progressão temporal da guerra para o período pós-guerra, o protagonista revela a prática da escrita já em andamento. Se nesse trecho ele confessa escrever poemas que não publica nunca, entendemos que, pelo menos, um dos motivos é o julgamento dos seus colegas, evidenciado no segundo trecho em destaque. O ato de escrever, que seria sua tábua de salvação, lhe mantém à deriva nos círculos mais abastados de Lisboa. Pelo que temos da análise já desenvolvida, sabemos que um dos escritos a que ele se refere neste romance é a composição da obra *Memória de elefante*, como já citamos em momentos anteriores. Entendemos, pela extensa análise que fizemos até aqui, que o trecho seguinte se refere ao segundo romance, *Os cus de Judas*, devido a toada da temática anunciada pelo protagonista.

Desde a partida da Isabel, da história triste, meses antes, da partida da Isabel, que se acostumara a estar sozinho, sem ajudas, agarrado às crinas da vida com a teimosa força do desespero e da esperança, e sentia-se, por agora, completamente exausto de lutar: queria apenas voltar para casa, fechar a porta à chave sobre o andar sem ninguém, instalar-se à secretária e completar o romance que escrevia, narrativa de guerra desordenada e febril, queria reaprender a pouco e pouco o isolamento, o eco sem resposta dos próprios passos pelo túnel sem fim do corredor. (ANTUNES, 2006, p. 30, grifo meu)

Essa constatação nos é importante, posto que o referencial de uma obra em outra fortalece nosso posicionamento acerca do romance autobiográfico. Não que tenhamos dados por esgotado o assunto, nem sequer cogitamos tamanha petulância, mas neste momento em que mantemos em alerta nosso olhar voltado para as questões teóricas problematizadas dentro do próprio romance, encontramos outra piscadela do autor. O protagonista, ao ponderar sobre uma obra de arte, sintetiza sua própria composição narrativa explorando a metáfora usada por Chaplin ao explicar o processo de edição de seus filmes.

Lembrava-se de ter lido que Charlie Chaplin falava da necessidade, ao terminar um filme, de sacudir a árvore de modo que os ramos supérfluos, as folhas supérfluas, os frutos supérfluos tombassem e permanecesse apenas, por assim dizer, a nudez essencial, e da profundidade com que esta ideia se gravara, desde sempre, dentro de si, obrigando-o a repensar constantemente a sua vida, os livros que compusera ou projetava compor, os planos que de contínuo lhe ferviam na cabeça, contraditórios e veementes, as pessoas que o procuravam para viajar com ele nas difíceis águas da análise. (ANTUNES, 2006, p. 30)

Ambos os Antónios, protagonista e escritor, servem-se do discurso de Chaplin para desenvolver uma análise crítica de sua própria obra. Afirmamos sobre o

protagonista porque é ele mesmo quem faz o anúncio, também nos permitimos afirmar sobre o escritor porque é exatamente esse processo fragmentado e analítico das memórias do protagonista que identificamos na composição da trilogia. O ex-soldado, médico e escritor, qualquer que seja o ofício que se escolha na adjetivação do protagonista, é, assim como sua narrativa, um sujeito fragmentado, caótico e profundo. Essas características vêm, em grande parte, da solidão que o assola e lhe faz retornar ao passado num *looping* de memória interminável que se arrasta de um romance para outro.

A solidão das mulheres é a forma mais melancólica da nobreza, pensei nos últimos anos de vida das minhas avós, sentadas na sala entre retratos de militares defuntos, à espera da morte como os esquimós no gelo, pensei na agonia do pombo em Tomar, sozinho no telhado fronteiro à messe, que todas as tardes, ao instalar-me à mesa do quarto para escrever o longo romance que não publicaria nunca, que não publicarei nunca e do qual todos os meus livros se alimentam, me parecia mais magro, mais amarrotado, mais exausto, arrepiado pelo bafo de junho e pela febre, pensei que fui chamar o chefe dos empregados, lhe mostrei o pombo, lhe pedi

— Faça qualquer coisa pelo bicho e que o homem se debruçou da janela, examinou a ave, voltou para dentro e me disse

— Está morto. Só se o senhor doutor quiser que eu o varra para o chão com a vassoura das limpezas. Pensei na indiferença do homem e na indiferença dos outros pombos que continuavam a voar em bando em torno do edifício da estação [...] (ANTUNES, 2006, p. 72-73)

O romance interminável a que ele se refere, representa ser essa composição de memórias que segue sendo editada de um livro para outro, mas que não se dá por finalizada, sendo o grande fio condutor que borda toda sua produção. Há uma dezena de outros romances publicados por Lobo Antunes que se alimentam também dessas mesmas memórias, mas que não são compreendidas neste estudo. Ao pensar no pombo, o protagonista analisa a si próprio, solitário e figurativamente morto, imóvel, subjugado pelos seus pares que se mantém em pleno voo, desfrutando da vida que ainda lhes resta. O pombo morto lhe representa como ex-marido, ex-soldado e ex-médico, todos esses Antónios que lhe precedem como fracasso. Eles precisam ser varridos para que a harmonia se estabeleça, mas que permanecem ali, alimentando o ofício do, agora, António escritor, que não consegue se desvencilhar dos fantasmas e da angústia do seu passado. Se o fracasso lhe precede nos antigos ofícios, a vitória se levanta justamente dos fantasmas desses mortos. Se o autor triunfa do ponto de vista estético, outro lampejo também é possível quando analisamos o veterano de guerra. Ele já não é o mesmo homem que partiu para guerra, mas também não se

tornou, como tantos outros ex-combatentes, um monstro fascinante. O s proposita na grafia do adjetivo remete ao estado de renúncia em que se encontra o protagonista da trilogia, se opondo à toda horda fascista que marcou a transformação de sua vida. Embora não tenha conseguido se desvencilhar por completo de sua família, sem dúvida há a renúncia ao legado de hipocrisia que a burguesia lhe impôs. Há a renúncia ao legado classista que os colegas psiquiatras firmaram. Há a renúncia ao orgulho colonialista que a história portuguesa perpetrou com tanta dor. Há a renúncia aos valores salazaristas que o Estado novo ditou. Perceber, julgar e condenar os horrores de sua história é, no fim, uma vitória do protagonista. Esse esforço de trazer ao sol todo bolor do porão psicológico que abriga o passado, revela um sujeito mais humano, ainda que tenha sido forjado no fogo do brutal e impiedoso Estado Novo e todos os pilares da ideologia salazarista. Diferente dos seus antepassados, os generais defuntos das fotografias empoeiradas nas consolas da casa das tias, que conquistaram suas glórias em “combates de gamão e de bilhar” (ANTUNES, 2010, 13), ele foi para a guerra como um soldado de verdade. Apesar do que dizem as tias, ele sabe que é um homem muito maior que seus ancestrais, porque ele voltou da guerra e permanece vivo. Mais que isso, esse homem retornado é capaz de questionar os propósitos e os efeitos da guerra, discernindo o errado entre o que muitos entendem por correto. O distanciamento e o regresso lhe concederam a capacidade de ver a si mesmo com todas as suas fragilidades, enxergar-se a si como um homem de verdade. Apesar das adversidades é, enfim, um vencedor.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu da leitura de uma trilogia, escrita por António Lobo Antunes, que carrega consigo um forte caráter autobiográfico. No curso da leitura dos textos antuneanos me veio à tona uma velha pergunta que rodeia os leitores de literatura: isso é verdade? Na busca por uma compreensão maior da obra em questão, saímos das águas romanescas e navegamos em direção à nascente de todos os textos: o autor de literatura. Para tanto, já com uma certa bagagem acumulada, percorri alguns caminhos que me eram conhecidos, e acabei topando com minha própria história estampada na paisagem desta viagem. Lá no início dos anos dois mil, iniciei uma compreensão da vida que só me foi permitida pela leitura de uma obra literária. Quando embarquei n' *O cortiço* e fiz as primeiras indagações sobre a realidade que me cercava, não fazia a menor ideia da viagem que estaria por vir. A leitura, a literatura, a docência, a escrita, enfim, os estudos literários. O longo percurso que tracei me fez voltar na discussão primeira da minha experiência com a leitura de romances e perceber que se tratava do mesmo questionamento: ficção ou realidade? Recorrendo ao campo dos estudos críticos e teóricos, desemboquei neste grande mar que compreende a questão da autoria e que, depois de longa viagem, foi desenvolvido nas páginas que compuseram este trabalho.

Chegando ao final da nossa navegação podemos afirmar que conhecemos um pouco mais da dimensão desse iceberg que é o autor. Que este trabalho não tem o intuito de finalizar a discussão sobre autoria é mais do que evidente. A dissertação, no entanto, projetou alguma luz sobre essas primeiras publicações antuneanas no que tange ao debate acerca do autor. Como disse Lejeune no início do seu texto *O pacto autobiográfico* (2008).

Quando se busca a clareza correm-se dois riscos: de um lado, dar a impressão de estar repisando em evidências (já que é preciso retomar tudo a partir da base), de outro, complicar as coisas estabelecendo diferenças demasiadamente sutis. Não evitarei o primeiro risco; quanto ao segundo, tentarei fundamentar minhas distinções. (LEJEUNE, 2008, p. 13).

Assim como ele, não evitamos remexer em algumas concepções. Para tanto, trouxemos à luz do debate diversos estudiosos de modo a desconstruir barragens que, ao nosso ver, atrapalham a fluidez da literatura, sobretudo no curso dos romances autobiográficos. Pode ser que um ou outro leitor não tenha se sentido confortável com

a maresia. Sei que por vezes pisamos nos limites da hiperinterpretação, mas reforço: nos mantivemos sempre atentos aos exageros.

Não podemos, de forma alguma, descartar aqueles teóricos dos quais discordamos, pois é fundamentando nossas divergências que conseguimos abrir caminhos mais prazerosos para a leitura. Compreendemos, neste percurso, que o autor é resultado de uma complexa equação de elementos humanos e diegéticos. Não podemos descartar toda e qualquer influência do sujeito humano que escreve em detrimento da valorização do burguês novecentista ao modo de Barthes. Recusamos a concepção de voz do texto, entendendo que a literatura não se estabelece como uma construção baseada na ocasionalidade. Também não podemos concordar completamente com a concepção de autoria que propõe esse elemento como um conjunto de regras e estratégias que estão presentes somente no âmbito ficcional, dissociando-os do sujeito humano, como fazem os teóricos apaziguadores a exemplo da proposta da função autor de Foucault. Pensamos ser complicada a negação do elemento humano numa concepção que se legitima no nome próprio do sujeito por trás da pena. Porém, quando atribuímos essas características ao ser humano por trás do constructo ficcional, conseguimos visualizar algum alento aos nossos anseios. Isso se deve ao fato de que acreditamos que a arte é a expressão máxima do fator *humano* de nossa espécie.

A literatura como uma das sete grandes expressões artísticas da humanidade não poderia ser menos humana. Há de se somar ainda as problemáticas que surgem quando pensamos em “obra” como conjunto de textos literários do mesmo autor. Se é possível encontrar esse elemento comum por trás das obras comparando-as tecnicamente, esteticamente, linguisticamente, etc., é porque existe um fator que é singular: o indivíduo que cria a arte.

Ao analisar a questão da autoria na trilogia antuneana, lançamos mão de um emaranhado de concepções que conectam os fatores fundamentais na elaboração do texto literário. Sentimos pulsante a necessidade de discutir questões teóricas trazidas para nossa seara. A trilogia antuneana alçou nossa leitura para os descolamentos da realidade que a literatura promove. Fez-nos pensar sobre como as experiências representadas podem construir ou interferir nas nossas experiências reais. Questionamo-nos sobre as referências biográficas que marcam a construção dos

personagens. Não é nossa intenção propor uma nova nomenclatura, muito menos criar uma nova concepção, mas não poderíamos transitar passivamente diante da fortuna crítica da autoria quando tínhamos em mãos romances que promoviam um notável debate sobre o tema. Entendemos que a teoria literária não trata de barragens, mas de pontes. Os autores empírico e modelo propostos por Eco nos são válidos quando entendemos que seus limites se sobrepõem. Para nós, o António Lobo Antunes escritor, o autor empírico, é o principal agente de construção do autor modelo de sua obra. Associando esse autor que é, ao mesmo tempo empírico e modelo, à proposta das experiências sensoriais de Pamuk, percebemos que a vivência do sujeito humano subsidia as construções diegéticas. Entendemos que o constructo não tem compromisso com as dimensões da realidade, mas também entendemos que é impossível dissociá-los, pois o que o escritor conhece ou sabe sobre a vida é a base para a criação ficcional, ainda que esta criação adentre as dimensões do fantástico ou do sobrenatural. O rompimento com a realidade é também a noção que se tem dos seus limites.

No nosso caso, especificamente, que trabalhamos com romances que bebem na fonte da autobiografia, temos que tomar cuidado para não afirmar que o texto é a realidade, embora esteja sempre muito próximo de uma representação realística. A situação se torna mais problemática à medida que conhecemos o protagonista que se identifica com o mundo externo a diegese, assumindo a homonímia do escritor. Os elementos apresentados ao longo do trabalho nos fizeram navegar por águas turbulentas, entendendo que não há como dissociar completamente escritor e protagonista dessa trilogia.

O António que nos fala nos romances é um personagem criado pelo escritor António Lobo Antunes, que habita uma representação diegética referente a uma dimensão da realidade baseada em um notável evento histórico, que é a Guerra Colonial Portuguesa. Sendo este um evento que tem impactos que se alastram por diferentes continentes do globo terrestre, confere ao romance um certo ar de historicismo que contamina o romance de ficção com uma perspectiva de realidade. Esse personagem diegético, do mesmo modo, rompe a barreira ficcional da narrativa e assume nome, identidade e espaço de vivência do escritor dos romances. Sabemos que o protagonista é uma representação diegética do escritor, um viés narrativo, e não

o próprio António empírico em sua completude. A narrativa, contudo, se apresenta como sendo a edição de memórias, causando esse efeito de limites borrados entre ficção e realidade.

Sabemos que os textos literários, via de regra, não se configuram como textos de valor documental histórico. O que podemos perceber ao longo da história, entretanto, é que discursos oficiais que negligenciam a realidade, como é caso dos países sob domínio de governos ditatoriais, podem ser enfraquecidos ou, no mínimo, questionados pelas obras literárias. No caso da Guerra Colonial Portuguesa, o Estado Novo não reconhecia em seu discurso oficial a existência de um conflito armado, mantendo a população ignorante sobre a guerra pelo controle dos meios de comunicação e da censura, condenando os movimentos de libertação como agentes terroristas isolados. Finda a guerra em 1974, com a Revolução dos Cravos, a divulgação dos horrores perpetrados por Portugal nos treze anos de combate fez com que a sociedade procurasse seus culpados. O caminho mais simples foi condenar os soldados retornados, muitos deles mutilados e com sérios problemas psicológicos. Um dos efeitos da leitura destes romances como uma extensão da biografia do autor é lançar ao público a perspectiva do soldado em detrimento dos discursos oficiais negligentes. Embora o eixo temático central de cada romance não seja o mesmo, sendo em *Memória de elefante* o divórcio, em *Os cus de Judas* a guerra colonialista em Angola e em *Conhecimento do inferno* a psiquiatria, apresentam-se todos como figurações secundárias da história do protagonista nos três romances. O movimento caótico da narrativa de memórias é uma tentativa de organização do passado, a construção de um mosaico composto pelos estilhaços da vivência do escritor que se transfiguram na representação literária. Reescrever a história é um processo de autocompreensão e aceitação, uma forma de se manter vivo, pois, como diz o protagonista ao cabo do primeiro romance: “podes achar idiota, mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir” (ANTUNES, 2009, p. 158). O resultado dessa autoanálise é a compreensão da própria vida como um eterno recomeço, a reconstrução do sujeito sobre a desconstrução das barreiras impostas pelo ideal salazarista representado nas figuras da família, da guerra e da forma de controle social atribuída a sua profissão.

Essa autoanálise é catalisada pelo isolamento que a guerra impõe ao sujeito, destituindo-lhe de todas as suas estruturas identitárias. O processo de desconstrução ao qual o indivíduo foi submetido em Angola se torna uma constante em seu retorno, pois o homem regressado é fragmentado, órfão de pátria, família, afeto e de seu antigo eu. A depressão que cai sobre os ombros do protagonista é tão ou mais séria que os problemas que trata em seus pacientes, expondo a fragilidade desse sujeito na necessidade de ser ouvido e o medo de ser julgado. A impossibilidade de mudar o curso da história não impede o ímpeto de reorganização das memórias como processo de auto entendimento ou até mesmo de cura de suas mazelas, sobretudo o sentimento de fracasso que assola o imaginário que tem de si. Ele sabe, porém, que o julgamento social que opera essa miséria humana comprova a transformação pela qual passou, a mudança de perspectivas que suscita um sujeito maior em hombridade, incapaz de ser visto pela mesquinhez das viúvas do salazarismo.

A trilogia antuneana é, portanto, uma obra de grande valor estético, que mescla realidade e ficção no movimento caótico das narrativas psicológicas, e ainda reserva momentos de discussões teóricas de grande importância para os estudos da literatura. Como obra autobiográfica compõe o leque de escritos que permitem analisarmos o homem por trás da arte, a realidade humana dentro da obra de ficção.

REFERÊNCIAS

- ALCÂNTARA, C. P. *O autor entre o sujeito: modos de subjetivação no fazer do livro de artista*. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-30052017-144619/publico/CRISTIANEALCANTARA.pdf> Acesso em: 2021-01-17. Acesso em: 04 jul. 2020
- ALVES, M. Os fabulosos irmãos Lobo Antunes. *Revista Sábado*. Online. Disponível em: <https://www.sabado.pt/vida/detalhe/os-fabulosos-irmaos-lobo-antunes>. Acesso em: 04 jul. 2020
- ANTUNES, A. L. António Lobo Antunes: "Quero que o Nobel se f*da". Entrevista concedida a João Céu e Silva. *Jornal Diário de Notícias*. Online. Disponível em: <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/07-out-2018/antonio-lobo-antunes-quero-que-o-nobel-se-fda-9957721.html>. Acesso em 04 jul. 2020.
- ANTUNES, A. L. "Ninguém escreve como eu. Nem eu mesmo". Entrevista concedida a Antonio Jiménez Barca. *Jornal El País*, 2014. Online. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/01/23/cultura/1390507834_868380.html. Acesso em 04 jul. 2020.
- ANTUNES, A. L. *Entrevista com Lobo Antunes*. Conteúdo publicado em canal oficial no Youtube. Livraria Saraiva. Online. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wg7g86TGOGk>. Acesso em: 04 jul. 2020
- ANTUNES, A. L. *Conhecimento do Inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006
- ANTUNES, A. L. *Memória de elefante*. 2.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- ANTUNES, A. L. *Os cus de Judas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- BARTHES, R. *A morte do autor*. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 65-70.
- CAVALHEIRO, J. S. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *Signum. Estudos de Linguagem*, v. 11/2, p. 67-81, 2008.
- CHARTIER, R. *O autor entre punição e proteção* In: *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Ed. Da UNESP, 1999. p. 21-47.
- COMPAGNON, A. *O autor*. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 24-96
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESCREVER, *Escrever, Viver*. Direção: Solveing Nordlund, Produção: Olga Toscano. Lisboa: RTP 2. 2009. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/escrever-escrever-viver/>. Acesso em: 04 jul. 2020.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?*. In: MOTTA, Manoel Barros da (org). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema / Ditos e Escritos III*. Tradução de Inês Dourado Barbosa. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298

HANSEN, J. A. *Autor*. In: JOBIM, José Luis. (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: 1993, p. 11-43.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico - de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes; Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 13-47 e p. 192-204.

MOREIRA, R. R.. *Filosofia da Linguagem: a intencionalidade em Austin e Searle*. *Entrelinhas* (UNISINOS. Online), v. 6, 2012, p. 56-70.

MOTTA, M. B. da. *Apresentação*. In: MOTTA, Manoel Barros da (org). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema / Ditos e Escritos III*. Tradução de Inês Dourado Barbosa. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. III-XLVII.

NAVAS, Diana. *Figurações da escrita: as estratégias metaficcionais na produção romanesca de António Lobo Antunes*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-05112012-125233/publico/2012_DianaNavas.pdf. Acesso em: 17 jan. 2021.

PAMUK, O. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das letras, 2011.

SILVA, Haide. *A metaficção historiográfica no romance 'Os cus de Judas', de Antonio Lobo Antunes*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-13022008-105213/publico/TESE_HAIDE_SILVA.pdf. Acesso em: 17 jan. 2021.

TELLES, L. F. P. *Narrativa sobre narrativas: uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de Antonio Lobo Antunes)*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270245>. Acesso em: 01 jul. 2020.