



# REPRESENTAÇÕES DA DEPRESSÃO E DISCURSO DA CATARSE EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES

*André Corrêa de Sá*

Tese apresentada à Universidade de Évora  
para obtenção do Grau de Doutor em Literatura.

ORIENTADORA: *Prof.<sup>a</sup> Doutora Eunice Cabral*  
COORIENTADOR: *Prof. Doutor Sérgio Guimarães de Sousa*

ÉVORA, Setembro de 2013



ANDRÉ CORRÊA DE SÁ

**Representações da depressão e discurso da catarse em  
António Lobo Antunes**

Tese apresentada à Universidade de Évora para obtenção  
do Grau de Doutor em Literatura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Eunice Cabral  
Coorientador: Prof. Doutor Sérgio Guimarães de Sousa

Évora

2013

O texto desta tese obedece às regras do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa AO90, adotado pela Universidade de Évora, e está em consonância com as normas ISO 690 de referência bibliográfica.

*Para*  
*Manáira Athayde e Dalila Corrêa de Sá*

*Agradeço*

aos professores Eunice Cabral e Sérgio Guimarães de Sousa por terem suportado os meus hábitos de trabalho e encorajado, com os seus conselhos, ensinamentos e paciência, a redação desta tese.

## Resumo

Esta tese propõe uma análise do universo depressivo das narrativas de António Lobo Antunes e da ação catártica do seu discurso. Tomando por objeto de estudo um *corpus* constituído por seis dos seus romances, parte-se da premissa de que estas narrativas representam tanto os aspetos clínicos da depressão como uma conceção do discurso enquanto processo terapêutico. Começamos por vincular a maioria das personagens antunianas ao diagnóstico de personalidade depressiva, argumentando, depois, em favor de duas hipóteses, ambas de âmbito terapêutico: defendemos que o aparelho polifónico de Lobo Antunes está em consonância com os protocolos da psicoterapia grupanalítica e que exige do leitor o compromisso de uma relação analítica.

# **Representations of the depression and discourse of the catharsis in António Lobo Antunes**

## **Abstract**

This thesis proposes an analysis of the universe of depression in the narratives of António Lobo Antunes and of the cathartic action of his speech. Taking as its object of study a *corpus* consisting of six of his novels, it is assumed that these narratives represent both the aspects of clinical depression and a conception of the speech as a therapeutic process. We begin by linking most characters to the diagnosis of depressive personality, arguing, then, in favor of two hypotheses, both from the therapeutic sphere: we demonstrate that the polyphonic discourse of Lobo Antunes is in line with the protocols of the group analytic psychotherapy and commits the reader with an analytic relationship.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	10
<b>Parte 1</b>	
<b>O enigma depressivo</b> .....	24
I - O <i>corpus</i> depressivo: Lobo Antunes e o enigma topológico. ....	26
II- Memória e dedução. Os campos performativos. ....	79
<b>Parte 2</b>	
<b>Como diagnosticar a depressão?</b> .....	110
I – Os impulsos morfológicos: a angústia, o método catártico. ....	112
II – Uma genealogia literária: o eixo depressivo (a culpa, a baixa autoestima) e o preâmbulo da forma-romance. ....	158
III – Tempo, respiração, transferência – como reticular o mundo? .....	183
<b>Parte 3</b>	
<b>As soluções. Técnicas psicoterapêuticas e construção narrativa.</b> .....	206
I – <i>Memória de Elefante</i> , capítulo décimo: a primeira das sessões de grupo. ....	208
II – A técnica de grupanálise e o processo terapêutico. ....	216
III – A comunicação por palavras: a regra fundamental da frase. ....	224
IV– Grupanálise, <i>esta</i> polifonia narrativa? .....	234
<b>Pontos de chegada: e depois da depressão?</b> .....	250
<b>Bibliografia ativa</b> .....	256
<b>Bibliografia passiva</b> .....	257

podes achar idiota mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir.

António Lobo Antunes, *Memória de Elefante*

## Introdução

É assim o mundo onde as personagens vivem uma espécie de épica da indiferença. Nem o amor, nem a morte, nem o desejo, nem o afecto conseguem resgatar as coisas – e as pessoas – da acidentalidade e da insignificância.

António Guerreiro, *Crónica da Vida Vulgar*

A sua imaginação vai emergir no puro presente e vai lutar com esse presente, como se luta com o mar, como o náufrago luta com as ondas do mar para arrancar a esse presente o seu mistério, a sua força e para atravessar a realidade para qualquer espécie de porto, para qualquer espécie de saída.

Eduardo Lourenço, *Divagação em Torno de Lobo Antunes*

Detetar uma opção realista na ficção de António Lobo Antunes, conectada com um dispositivo analítico, não trará dúvidas insolúveis. Se esse axioma for o nosso ponto de partida, comecemos por propor que tal presença comparece frente ao leitor com o objetivo de interpretar a experiência emocional humana: denunciando a vida *tal como ela é*, sem branqueamentos ou concessões de qualquer tipo. Lobo Antunes tem um fôlego indisfarçável para relatar experiências de desordem e não recua perante emoção nenhuma. Tolerar o abjeto, a escuridão e o pecaminoso na intensidade com que o suporta um médico em serviço de urgência num bairro degradado. Maria Alzira Seixo, a mais prolífica comentadora deste cosmo, explica-nos que isto é feito com «uma transposição preferencial para a explosão do verbo [...], sendo a palavra ela própria estraçalhada, aberta, partida, expondo o que de qualquer corpo fica, humano ou verbal, no desgaste sofrido por esse caos dos dias» (SEIXO, 2010 p. 200).

Antunes tolera-o para logo o denunciar, e em sincronia. Pelo que o leitor fica imediatamente exposto a uma antinomia: o objetivo é pôr cobro aos conflitos internos e melhorar a compreensão que as vozes têm de si próprias e dos outros. Não se fica necessariamente menos solitário, mas tornamo-nos com certeza mais completos. As imagens da decadência e da corrosão, como seria de esperar, começam por ser as rodas motrizes destas narrativas. O espaço íntimo, de facto, tem sempre qualquer coisa de desgraçado e estas peças respondem à individualidade trágica dos acontecimentos.

A visão das trevas não constitui, ironicamente, o seu auge psíquico e, num belíssimo compromisso narrativo, o discurso dá igualmente espaço à espontaneidade da ternura. Lobo Antunes, como alertámos, não sabe recuar perante emoção nenhuma. No plano de interpretação que mais nos interessa, podemos ir ao ponto de afirmar que a ficção antuniana está ao serviço dos indivíduos, e não da doença, e coíbe-os, aliás, de ceder aos temores da catástrofe. A angústia que nos afeta é a que pertence às vozes e não ao autor. Ressalve-se, pois, que não temos presente o objetivo de esmiuçar uma natureza depressiva do autor, nem de propor que o projeto de escrita seja um modo de a preencher, até porque, enquanto leitores, nunca deixamos de ter em vista o programa de escrita em que Lobo Antunes pensou *Exortação aos Crocodilos*:

Não se pode contar uma história plausível sem caracteres plausíveis e, uma vez dados esses rebuçados, criar um romance grande (comprido), grandioso, avassalador, com tudo o que aprendi sobre a vida e sobre o escrever e transcendendo isso, transfigurando isso, chegar onde cheguei e onde nunca ninguém chegou (ANTUNES *apud* COELHO, 2004 p. 175).

Os seus recursos performativos são o lastro para a eficácia desse eco: um número muito pequeno de palavras é-lhe suficiente para dar vida em poucos instantes à complexidade humana. Não há autocomplacências de espécie nenhuma e a sua retórica é tão explícita que gostaríamos mesmo de afirmar que um dos exercícios contínuos destes vaivéns de múltiplas vozes é ir destituindo o crédito das defesas psíquicas. Nenhuma especulação sobre esta obra deve, por isso mesmo, ignorar os sinais que muitas das crónicas nos dão acerca da composição dos seus conjuntos humanos. Ouçamos «A confissão do trapeiro» como se fosse uma imagem documental:

Daí a minha busca nos contentores do lixo: chega-se ao meio dia da alma buscando-a entre restos de comida, espinhos, dejectos, lâmpadas fundidas, remendos coloridos: ao vestirmo-nos deles somos, por fim, o que de facto não deixámos de ser: mulheres e homens que podem caminhar agora em ruas diferentes por conhecerem, de modo inapelável, a voz da sua alma e detestarem as restrições da falsidade (ANTUNES, 2006 p. 134).

Mesmo tendo em conta que Lobo Antunes é um exímio ironista, numa das suas linhas decisivas esse realismo quer confessar a gigantesca carência de afeto das pessoas. Esses seres são com toda a probabilidade infelizes e nunca estão prontos para encarnarem de novo no exterior dessa película. O seu universo psíquico é governado por leis imemoriais, e a família, e a transmissão do seu património, são matéria-prima

suprema. Um leitor sensível não tem como ficar ileso a essa jurisdição maciça, até porque não há luzes veladas a separarem-nos dos quadros humanos com que o autor nos está a comprometer: sim, são seletivamente pessimistas e quase não sentimos neles um fiapo de exuberância vital, mas possuem independência e são tão verosímeis que deparamos com eles, a cada esquina, deambulando com o pescoço caído contra o peito.

Tornaram-se, numa certa perspetiva, uma instalação para duas imagens abstratas, dadas pelo seu extremo: a representação da psicopatologia depressiva e a representação de um grupo terapêutico. A sua força dramática radica-se na morfologia de grupo e nas operações regressivas, ambas de carácter transitório. A ação de invólucro dura o que for preciso para que os modos de relacionamento entre as pessoas se tornem mais maleáveis. Graças a isso, o parentesco com o solitário *flâneur* de Baudelaire está logicamente posto em causa: numa geometria eletromagnética global, o submundo pós-moderno tem-se revelado na hostilidade e fugacidade das relações interpessoais. A solidão tornou-se fortemente contagiosa em qualquer das suas teorias. Lobo Antunes quer confrontá-la e encaminhar entre si as consciências flutuantes.

Ao que nos apercebemos, a montagem destas instalações foi-se tornando uma das rotinas do seu génio imaginativo. Descrevem um contrato narrativo, pleno de exigências. É através dele que se assegura ao leitor uma nuance de sentidos onde o efémero e o estático compõem um mosaico hipnótico. Um mosaico sincopado, injuntivo, cheio de pregas, onde pessoas comuns, com vozes comuns, se iluminam a si mesmas. Com tais inflexões, vemo-nos por isso constrangidos a colocar-nos numa posição extrema sobre o projeto psicodinâmico destes romances. Sem aviso que nos valha, o ritmo de resposta à depressão assemelha-se a um contragolpe.

Nestes termos, inscrever equivale a uma prescrição. É com essa tónica que focamos, no domínio desta obra, a presença da célula depressiva, ou, dito noutras palavras, é assim que focamos uma imagem daquilo que a depressão, nestas narrativas, é. Por princípio, o sentido da reflexão nunca abandonará o substrato biológico: as teses que forem expostas reverter-se-ão, salvo as que se insiram explicitamente numa teoria literária, na atual definição médica de doença depressiva. Esse quadro, como qualquer solução explicativa, começa por ser intuitivo: temos a convicção que António Lobo Antunes dá relevo a pessoas de temperamento e atitudes profundamente relacionadas com essa patologia, sobretudo nas variantes mais leves: são pessimistas, indecisas, têm falta de entusiasmo, são dotadas de uma fragilidade sem fim. Quem começa pela

primeira vez a lê-lo, ou para quem abomina lê-lo, e se concentra nessa esfera de símbolos e representações, parece que se está a textualizar um prelúdio para o tempo em que a fantasmagoria seja o fórceps para dar luz à realidade.

Seria nesse caso uma teoria da conspiração obcecada com um rol de misérias humanas, cheia de desencanto quanto ao futuro. Teríamos a imagem absoluta de um povo temeroso, incapaz de exprimir plenamente as suas forças vitais. Tudo se resumiria ao medo, ao rancor, à inveja, à mesquinhez, ao desamor e a um vento glacial que dissolvesse tudo por completo. Numa terminologia freudiana falaríamos da imposição de um *princípio de realidade* a pôr em causa qualquer dose de confiança.

Essa prova conspirativa afigura-se tão perentória que não surpreende que a sua visão do mundo possa ser lida como uma paráfrase da mentalidade portuguesa dissecada em *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, de José Gil, ensaio que, para muitos, talvez não represente senão outra conspiração ressentida sobre a sociedade. A citação de António Guerreiro com que abrimos este texto, em síntese, já previa um vínculo entre essas duas poses analíticas. As analogias são óbvias: tanto António Lobo Antunes como José Gil formulam um povo apático, indeciso e infantilizado, incapaz de conquistar «autonomia e sentido para sua existência» (GIL, 2005 p. 17).

Não temos dúvidas de que os dois autores são intérpretes desassombrados da mentalidade portuguesa do final do século XX e do raiar deste século. O Portugal que relatam está ainda subterraneamente administrado pelas pregas do medo e nele nunca se conseguiu estimular o espaço público em grau suficiente para aperfeiçoar «um plano anónimo de circulação de forças» (GIL, 2005 p. 31). Estas não são regras para um jogo de representações. É já desprezioso concordar que Portugal é um país onde *nada acontece*, onde as pessoas são flageladas por uma falta de confiança atroz e arrasadora (cf. GIL, 2005 p. 112). A pena de Lobo Antunes e a clarividência de José Gil designam os mesmos portugueses intermitentes. E se a legitimidade de cada um destes grupos pode ser posta em causa, não é por isso que deixam de estabelecer presenças efetivas da realidade à nossa volta. Encenando-os, estes autores têm amplificado o foco enfermo, e assinalado, cada um à sua maneira, tanto os sintomas como as respetivas raízes patológicas. Tanto um como outro chegam a uma conclusão invariável: salvo a opinião de detratores que sempre clamam, a *indiferença* é a dominante tonal do modo como todos estaremos ainda a viver neste começo de século.

Parece-nos, entretanto, subsistir uma enorme diferença entre os dois autores, de caráter deliberadamente medicinal. Em Lobo Antunes, a apatia é apenas o flanco restritivo de um psiquismo que se quer espelhar. Nos seus universos desfraldam-se também a ternura, o perdão, e a fantasia e o sonho. Tais linhas de fuga aparecem nos seus romances, mesmo que as personagens não as sigam. Não quer isso dizer que José Gil alguma vez decline o vento esperançoso, e vai inclusivamente propor-nos, nas observações finais do ensaio (cf. GIL, 2005 p. 142), que desvendá-lo nos movimentos que já o fazem soprar seria uma pesquisa bem mais atrativa. Mas Lobo Antunes, que é escritor, não é filósofo, tem duas vantagens: a primeira vantagem é falar-nos de um mundo inventado, um mundo capaz de superar a realidade que o prepara. A outra é ter de tal modo conjugada em si a geometria da empatia que a sua armação narrativa possui uma noção de redenção, pelo que conduz os grupos de vozes num programa didático para a alcançar. Mesmo sendo uma proposição altamente especulativa, será esse signo uma chave para o texto antuniano?

Esta reflexão sobre a ficção de António Lobo Antunes tenta responder a esses problemas. Parte justamente desse tópico da *indiferença* e da premissa terapêutica, numa generalização sobre as personagens e ambientes romanescos inventados pelo escritor, e não sobre a entidade «os portugueses» desenvolvida por José Gil. O espírito de comando quer, à partida, extrair uma dialética entre alguns veios destes livros e um espaço emocional caracterizado pela incapacidade para experimentar sentimentos. Quer, depois, vincular-se com um tratamento apropriado, uma promessa de saúde para os dias futuros.

A indiferença não é uma afeição exclusiva dos doentes com patologia depressiva. Mas vamos passar a usá-la, necessariamente, como metonímia deste grupo particular de perturbações e não de outras entidades nosológicas. Justifica-se afirmarmos, por isso, que o objeto desta investigação não é a melancolia, nem as suas enquistadas relações com a criação artística. Até porque aquilo a que contemporaneamente chamamos depressão é apenas um dos aspetos do complexo de desordens físicas e psíquicas que se associavam à afeição melancólica.

O conceito de melancolia, trazido à baila por Hipócrates, na categoria de doença, tem exercido desde o Renascimento uma aura de fascínio (e uma genealogia de mitos vários) sobre os estudos humanistas e sobre a criação literária, de que tem sido tema recorrente, como sinal de uma introspeção solitária e de uma predileção pelo sombrio.

No mundo moderno, a experiência melancólica tem sido proposta como uma reação do indivíduo à ordem caótica, e até como uma condição própria da modernidade (cf. FERGUSON, 1995). Essa tradição conserva, até aos nossos dias, uma posição relevante na história das ideias e na exegese artística. O recente *L'encre de la mélancolie* (2012), de Jean Starobinski, elaborando um fio analítico através de dois mil anos de especulação, é um inestimável exemplo bibliográfico.

Não queremos de forma nenhuma revitalizar tal discussão. Embora a melancolia seja um dos mais exaustos postulados que a imaginação literária tem constituído desde a época romântica, e uma zona de perigosa sedução, só a pulso concede direitos patológicos à esfera depressiva. E desses obviamente não abdicamos. Nem abdicamos, como seria de esperar, de uma perspectiva psicodinâmica, médica, e não humanista, que contrabalance a arqueologia da catástrofe historicamente inscrita em todas as civilizações. A dissemelhança que propomos é precisamente essa: dizendo, em coro com as personagens que acabaram de deixar o jogo ficcional, que *podemos contar com o sofrimento para endireitar o mundo*.

A despeito do seu vigoroso dispositivo hermenêutico, queremos repetir que a melancolia não é em caso algum a esfera deste trabalho. Quando falamos de depressão reportamo-nos a uma síndrome específica, que deve ser objeto de intervenção clínica e estamos, conseqüentemente, deslocados do conceito que Maria Rita Kehl propõe em *O Tempo e o Cão – A Atualidade das Depressões* (2009):

Depressão é o nome contemporâneo para os sofrimentos decorrentes da perda do lugar dos sujeitos junto à versão imaginária do Outro. O sofrimento decorrente de tais perdas de lugar, no âmbito da vida pública (ou, pelo menos, coletiva), atinge todas as certezas imaginárias que sustentam o sentimento de ser (KEHL, 2009 p. 49).

Peter Kramer, no seu magnífico tratado sobre o estatuto contemporâneo da depressão, prova-nos com eloquência que a depressão é efetivamente uma doença, e que deve ser erradicada, tal como devem ser erradicadas as doenças cardíacas ou respiratórias. Citemo-lo: «Quando ouço o elogio da melancolia, ou, na circunstância, da depressão, descubro com frequência que o objectivo é uma afirmação de ordem política ou um juízo relativo à condição humana» (KRAMER, 2007 p. 234). Para Kramer, numa opinião que subscrevemos, nenhuma destas atitudes se enquadra na fachada da doença depressiva.

Menções desse género, que uma ou outra entrevista podem insinuar, ser-nos-ão tão úteis como fazer do tropo depressivo uma imagem das dúvidas existenciais ou da sensação de estranheza que nalgum momento leva qualquer um de nós a pôr em causa o sentido das coisas. Esses índices, embora aliciantes, são insondáveis para os propósitos da investigação que levámos a cabo. Além disso, há ainda dois aspetos. Por um lado, anunciar que Lobo Antunes torce a realidade para dela extrair o que é disfemístico, medíocre e arruinado é já uma trivialidade que em nada promove novas posições críticas. Por outro, para quem o lê com perspicácia (ou subtileza, ou criatividade, se preferirmos), essa poética da *pequenez* é a prova da exatidão com que Lobo Antunes nos realiza com os seus livros um imenso «mapa do humano», na conseguida expressão que Nuno Júdice usou numa das suas análises à obra antuniana: livros onde podemos olhar-nos inteiros como numa sala de espelhos porque «Está ali tudo, estamos ali todos – e nenhum de nós poderá jurar que não sente a sua falta» (JÚDICE, 2004 p. 319).

Interessam-nos campos que podemos descrever como clínicos: o do diagnóstico e o do tratamento, pelo que aplicaremos as bases de diagnóstico indicadas nos manuais de referência de psiquiatria clínica e o modelo de psicoterapia de grupo designado por grupanálise. Estes romances e estas crónicas, numa ação de propaganda, fazem o que podem para relatar os efeitos nocivos da depressão e, como temos salientado, fazem também o que podem para dar força terapêutica. Nesse âmbito, a posição do autor é inequivocamente sucedânea da posição do médico e da do doente e consubstanciam entre si a experiência da doença e a sua representação pela escrita. Este fenómeno intensifica a presença do corpo nesta ficção e desenvolve a noção de empatia, associando-a ao conhecimento da estrutura narrativa. Nas palavras de Sayantani DasGupta:

Physician disembodiment can be addressed through innovative techniques in narrative medicine. Indeed, by writing, speaking, teaching, and discussing – giving voice to our variety – we take the lesson learned in patient narratives and make it our own: without our varied bodies, we can have no voice; without our varied voices, we have no body (DASGUPTA, 2003 p. 251).

É impossível negar que a depressão é uma realidade de longo alcance para compreendermos o mundo moderno. Há já estatísticas suficientes para saber que grande parte das deslocações ao médico estão relacionadas com formas de patologia psíquica e cerca de metade dos doentes observados na clínica psiquiátrica estão deprimidos (cf. BATEMAN, et al., 2003 p. 41). Pesquisas recentes têm evidenciado que a depressão é

uma das doenças mais nocivas de que a humanidade tem experiência, tanto em frequência como na grave incapacidade que causa (cf. KRAMER, 2007 pp. 157-163).

É a partir das manifestações desse quadro clínico específico que expandiremos uma reflexão em volta da legibilidade deste sintoma nesta obra. Fazendo-o não pela sua correlação ao tal género de epopeia niilista que António Guerreiro antevê na simbólica do autor, mas pelo modo como os seus universos ficcionais representam tanto a depressão como a esperança em dissolvê-la.

Não nos acharão desnorteados se afirmarmos que a ansiedade das personagens resulta da imagem clivada que têm da sua realidade interna e da relação com o mundo. O conflito interno é fundo e está estratificado. É no imediatismo da consciência que a imaginação linguística de Lobo Antunes joga um dos seus efeitos irónicos: devemos sempre desconfiar das palavras e escutar atentamente as expressões emocionais e corporais. Se a analogia fundamental que elaboramos é com o processo grupalítico, as insinuações a que me referi podem refletir o seu aprofundamento com os princípios da terapia *Gestalt*, mas não existe aqui incoerência alguma. O que pretendemos dar conta, mais do que da encenação de um *setting* analítico, é da sensibilidade que a arte de Lobo Antunes imprime à possibilidade de transformação interior.

Dirigimo-nos, portanto, na primeira vertente desta investigação, a fixar os sinais dominantes da representação da psicopatologia depressiva nestes romances, e a lê-los, posteriormente, numa segunda parte da análise, como a substanciação daquilo que descrevemos enquanto *vocação terapêutica*. Esse é o traço ideológico que nos parece predominar nesta obra literária e pode caracterizar-se como a função que transfere o indivíduo para a simbiose do movimento em ressonância.

Nestes terrenos movediços, a paciência é objetivamente uma virtude. Onde é que essa mudança se pode vislumbrar? Tendo em conta que admitimos que esta visão se veicula em todos os romances publicados por Lobo Antunes, de *Memória de Elefante* em diante, colecionar e codificar tais indícios num trabalho de pesquisa parece-nos, por si só, uma plataforma lógica para uma releitura convincente desta obra.

Estes comentários propagandeiam a cadência com que estes livros desenvolvem a autonomia das personagens. As condições psicológicas de que aqui se parte contestam a eito a rarefação do sujeito de uma poética da negatividade. Resistindo aos signos de morte e de dispersão, o paralelismo psicoterapêutico corresponde à tensão curativa de uma pragmática de mudança na personalidade e defende-se que é preciso trespassar o

passado substitutivo para onde se foge. Só assim é possível enfrentar o nó traumático e assumir-se em pleno aa existência criativa. Abra-se (não por acaso) a coletânea de entrevistas editada por Ana Paula Arnaut. Leia-se, numa entrevista dada a Ana Sousa Dias, em 1992:

Eu não concordo muito com o Freud mas há algumas coisas dele com que concordo. Ele dizia que no fundo a nossa vida era apenas uma luta contra a depressão, as formas que nós encontramos para lutar contra ela, não é para fugirmos dela. Penso que ele tem toda a razão. O que fazer com a minha depressão de modo a transformá-la num desespero fértil, para não a transformar numa bicicleta de ginásio que não sai do mesmo sítio? É neste sentido que digo que escrever é também uma forma de me sentir equilibrado (DIAS, 2008 p. 151).

Começar com um foco direcionado pelo autor nem sempre é uma atitude comparatista racional. A este respeito, não é raro que as analogias provenham de leituras imprudentes e se sirvam da vida de quem os compôs para alinhar itinerários sobre a eloquência dos melhores livros. Até porque a condição de ficcionalidade não deixa de invocar o «princípio de que entre o autor e as entidades representadas na narrativa (do narrador às personagens) existe uma diferença ontológica irreversível» (REIS, et al., 2007 p. 41). Nesta perspetiva, deixar-se-á tudo o que dissermos a boa distância destes traços que, de resto, pouco influem este espaço de encontro com o texto, em que, ao lado de outras energias, queremos sinalizar aquelas com que o formos saudando.

No ponto em que estamos da receção à obra antuniana, a sugestão autobiográfica já se transformou numa instituição crítica que tem a missão de enganchar encontros-surpresa com o sorriso metaficcional de António Lobo Antunes. Tanto o público especializado como o não especializado têm noção de que o autor, antes de o ser, foi médico psiquiatra e ouvem-no falar constantemente dos anos em que foi soldado em Angola, experiências que, associadas à angústia das relações afetivas, constituem o foco temático dos três primeiros romances, em que o autor divide o papel principal com o protagonista inventado. Esses tópicos estão hoje esgotados, mas a sua prosa é suficientemente persuasiva para reter o sentimento de estranheza que a emersão do autor no texto nunca deixa de provocar. Temos boas razões, por outro lado, para acreditar que esse elemento é responsável pela transmissão de uma parte do impulso fictivo – não

porque influencie os acontecimentos narrados, mas porque se incorpora astuciosamente nos seus ritmos e nos seus ambientes.

O seu alcance não é tão claro como à primeira vista parece ser, tanto mais que é da ordem dos procedimentos discursivos. Por muito que divulguem o oposto, as análises atribuem sempre um papel relevante à personagem do autor. Não temos todavia conhecimento de qualquer estudo que analise esta composição discursiva à luz das técnicas da psicoterapia grupal, nomeadamente no modo como desenvolveu a estética polifónica, nem como essa tonalidade foi subvertendo a morfologia narrativa do romance nas sucessivas fases de escrita e levou à conjugação de novas linhas mestras para o esforço de leitura. O seu âmbito poroso motivou-nos para a pressão comparativista.

Com que critério o faremos, qual o método?

Primeiro, vincularemos a maioria das personagens antunianas aos critérios que permitem estabelecer um diagnóstico de personalidade depressiva. E a partir desse quadro clínico, alegar-se-á, por um lado, que alguma da originalidade e especificidade trazidas por esta obra ficcional à renovação da narrativa remete para o protocolo dos processos psicoterapêuticos, em particular a grupal, e, por outro, que as exigências feitas ao leitor mimetizam o compromisso tácito de uma relação analítica.

Angústia e esperança convivem, então, numa textualidade capaz de exprimir e desafiar a ordem simbólica e sintática do mundo e é essa presença estética que queremos perseguir. Uma vez que partimos de uma representação patológica para caracterizar o plano de transformações psicológicas das personagens e dos ambientes narrativos, corremos o risco de nos tornarmos dogmáticos. Mas a dialética especulativa que desenvolvemos precisa desse ponto-limite para expor o trajeto das suas ilações. Para não perdermos de vista o clarão ao fundo da noite, precisamos, então, de ser devotos da esperança. De uma esperança racional, que não provém da fé, mas de procurar novas perspetivas para a angústia das pessoas.

Estes pressupostos teórico-críticos organizar-se-ão a partir de duas perguntas genéricas, relativas aos capítulos principais, e que participam de uma hermenêutica essencialmente clínica: o que vamos diagnosticar e que tratamento se vai experimentar? Assim sendo, a curva depressiva através da qual quantificamos os andamentos narrativos de Lobo Antunes expande-se, essencialmente, em três funções dinâmicas. Todas são fundamentais na poética de Lobo Antunes: a encenação de uma atitude de

renúncia que leva a que as personagens se deixem em estase sobre o presente; a relação com um universo físico ao qual se sentem exteriores; e, por último, uma lógica discursiva que tenta elaborar o sentimento de perda em torno de um núcleo silencioso. Tendo em conta o exposto, sintetizemos os rumos do nosso eixo especulativo.

Os dois primeiros capítulos especializaram-se na suspeita de que a ficção antuniana subentende uma pergunta – que lugar ocupa o homem no mundo? Esse enigma está em conexão com a doença depressiva e são os espaços dessa continuidade que procuramos decifrar na composição romanesca de Lobo Antunes, seguindo, como um detetive, as pistas de um discurso que avança em lateralidade, pelo negativo das coisas. Na *Parte 2*, subdividida em três secções, começamos por admitir que uma parte representativa dos retratos psicológicos, das situações narrativas e dos meios estilísticos que Lobo Antunes transfere entre os romances e as crónicas, podem ativar-se a partir da analogia com o quadro clínico das síndromes depressivas ligeiras, quer as designemos por distímia, perturbação distímica, personalidade depressiva ou por depressividade.

A terceira perspetiva dinâmica que mencionámos é o núcleo da derradeira tese que apresentamos: são os capítulos onde demonstramos a dimensão psicoterapêutica da rede polifónica de António Lobo Antunes. Fazendo-a remeter para o quadro da psicoterapia grupal, integraremos os seus oblíquos meios de expressão, tanto quanto possível, com elementos teórico-práticos desta. A projeção que, deste modo, estamos a avaliar de um sistema terapêutico sobre o plano orgânico da polifonia parece-nos merecer crédito suficiente para provocar uma inflexão na receção crítica dos escritos de Lobo Antunes. Iremos também discutir, em moldes exclusivamente literários, a presença nesta obra de uma ética de felicidade. Está subjacente à proposição *terapêutica* da poética antuniana, que entretanto ganhará sentido ao exprimir o grau de resiliência à doença.

Estas conceções serão invocadas como um *direcionamento para a luz* e reportam-se, em última análise, ao efeito potencialmente terapêutico da arte e à identificação de uma *dimensão do sul* na escrita antuniana. Tirando partido dos tópicos da resiliência, da criatividade, da ética da felicidade, da tendência à desagregação e de uma essência de comunidade, discutiremos o universo textual de António Lobo Antunes enquanto contrapartida metafórica para destruição do espaço comunicativo entre as pessoas. A interseção entre os territórios da depressão e do tratamento será feita pela sintaxe de uma metáfora aglutinadora, sob o signo da angústia. A metáfora não foi

engendrada por nós, está violentamente precipitada nos textos e resume a senda do sol. Na crónica «Onde o artista se despede do respeitável público» encontramos alguns dos seus tons mais significativos:

Por medo do escuro fui povoando a minha insónia de personagens reais e inventadas, sentando-as na borda da cama para falarem comigo a afugentarem a morte com o dorso da mão, fantasmas familiares que me acompanham desde que me conheço e iluminam os romances que escrevi dado que não faço literatura, faço mitologia e, admitindo que a inocência tem circunstâncias atenuantes, nenhuma outra forma de arte me interessa (ANTUNES, 2008 [1998] p. 151).

Essa criança, enchendo de vida um grupo de fantasmas à sua volta, vê-se sozinha num corredor escuro; tem medo e quer a mãe que está ao longe, mas atravessa-o até ao fim, assobiando sempre, até à janela ou ao quarto iluminado ao fundo da noite. Embora o enunciado das nossas teses seja objetivo, o ponto de partida ocupa-nos de imediato com um par de dúvidas metodológicas. À primeira vista, para sermos diretos, um estudo com estas premissas parece muitíssimo facilitado: como qualquer leitor acostumado a estes espaços emocionais assegura, as galerias humanas de Lobo Antunes estão a abarrotar de personagens tendencialmente depressivas. Ora, vinte e quatro romances e quatro volumes de crónicas obrigam-nos a reduzi-los a um *corpus* de livros manejável. Sem uma escolha prevenida, qualquer investigação iria consumir-se sobre redundâncias complicadas de transpor. A segunda dúvida tem em conta que estas problemáticas serão assimiladas num sistema de motivações estéticas, que integra tanto o imaginário temático como os recursos técnico-formais da escrita antuniana. Tem também em conta que dos romances que selecionarmos haverá que obter fios interpretativos genericamente extensíveis a toda a ficção antuniana.

Com estas interrogações preambulares, e tendo em conta que as razões que menciono, ou razões outras, nos tornariam equidistantes de outros livros, optou-se por seleccionar preferencialmente passagens dos seguintes volumes: *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas*, *Conhecimento do Inferno*, *A Ordem Natural das Coisas*, *Exortação aos Crocodilos* e *Eu Hei-de Amar uma Pedra*, para além de recorrermos com frequência a algumas das crónicas publicadas em livro. Com a exceção dos três primeiros, que se alinham num tríptico autobiográfico, pertencem a períodos distintos desta obra e esperemos que conjuguem uma síntese feliz desta obra. Não afirmamos que entre eles

demarcam a essência da perspectiva de Lobo Antunes sobre a depressão, mas estão aqui em representação de todos os outros.

Quais os critérios de seleção?

Na releitura de *Memória de Elefante* estamos deliberados a afirmar a sua condição preparatória sobre todo o universo romanesco de Lobo Antunes, dando destaque a linhas de análise que não têm sido realçadas pelos muitos comentários que sobre ele se fizeram. Procuraremos demonstrar como as suas temáticas e tonalidades foram, livro a livro, transferidas para o plano da construção textual. Será, por isso, citado sem qualquer parcimónia.

E porquê escolher os outros?

Os dois outros volumes daquele que é geralmente considerado como o «ciclo de aprendizagem», designação de acordo com as sugestões que o autor propôs em entrevista a Rodrigues da Silva (*in* ARNAUT, 2008 pp. 214-215), romances ainda anteriores à prática polifónica, seleccionámo-los pelo facto da tendência depressiva e a experiência de médico neles encontrar traços especialmente declarativos, e porque, ao contrário do que a partir daí sucede, utilizarem o conceito de terapia mais como um tema, não tanto como procedimento discursivo.

*A Ordem Natural das Coisas*, porque nas suas páginas se gera um sentimento de deterioração da casa primordial, dado numa escrita mais impressiva que a dos outros volumes da *Trilogia de Benfica* – também assim designada por Lobo Antunes – e parte do seu espectro de sentidos para percorrer, entre luz e trevas, as pregas da existência humana. Além do mais, é este livro importantíssimo pela razão de que nele se origina uma figuração do delírio, daí em diante não-paródico, distinta daquela que tem o auge com *As Naus*. E este aspeto semântico, pela tonalidade desejante, próxima de um grau terapêutico, não pode ser deixado ao acaso nesta pesquisa. *Exortação aos Crocodilos* faz parte desta escolha porque nas quatro sensibilidades femininas postas em ação, suspeitando, decifrando, e suturando uma narrativa em que tudo é uma incorporação do real com o inventado, se substanciam, de forma inesgotável, as conexões que queremos estimular entre polifonia, reescrita do passado e cura analítica. Quanto ao último romance referido, de publicação mais recente, *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, a escolha tem a ver com a circunstância de nele se estruturar um sistema de relações particularmente representativo do universo depressivo, de frustração e perda, sobre a qual esta investigação incidiu.

Exige-se desde já um aviso. Este ensaio é literário: socorre-se de noções literárias, de textualidades, distâncias romanescas. Foi escrito para poder ser lido. A arte narrativa de António Lobo Antunes é o nosso objeto de estudo e é nosso objetivo, sem qualquer dúvida, obter linhas de análise compatíveis com a generalidade da obra antuniana. Extraíndo a maior parte das citações e das situações narrativas que usarmos deste *corpus* romanesco, não deixaremos – até porque é inevitável – de citar livremente outros títulos de António Lobo Antunes. Em paralelo, as três coleções diferentes de entrevistas servirão, como é óbvio nos estudos antunianos, para derrubar algumas das resistências de uma leitura analítica e rigorosa.

António Lobo Antunes é um arquivista incansável do humano e o seu dínamo imaginativo não pára de procurar pequenos universos rarefeitos para que os possa iluminar em ambientes emocionalmente climatizados. É nesse convite que semeia a sua eminência imaginativa. George Steiner, num ensaio sobre a obra de Borges, não nos deixa esquecer que as raízes da arte estão na capacidade de animar outros mundos, em sonhos que «minam e reconstróem a paisagem tosca, provisória, da realidade» (STEINER, 2010 pp. 226-227). Uma das crónicas de Lobo Antunes dá-nos uma imagem que é uma espécie de paráfrase desse elogio. Preparemo-nos com essa premonição para transpor as suas sombras:

A mulher de Tolstoi no seu diário: morei quarenta anos com Leão Nicolaievitch e nunca soube que espécie de homem ele era. Ninguém sabia então. Hoje sabemos: faz-nos erguer sobre as patas traseiras e projectamos uma enorme sombra (ANTUNES, 2007 [2002] p. 163).

*Parte 1*  
O enigma depressivo

Eu sei de um labirinto grego que é uma linha única, recta. Nessa linha têm-se perdido tantos filósofos que bem pode perder-se também um pobre detective.

Jorge Luis Borges, *Ficções*

## I

### O *corpus* depressivo: Lobo Antunes e o enigma topológico.

Por vezes, ao sexto ou sétimo cálice, sinto que quase o consigo, que estou prestes a consegui-lo, que as pinças canhestras do meu entendimento vão colher, numa cautela cirúrgica, o delicado núcleo do mistério, mas logo de imediato me afundo no júbilo informe de uma idiotia pastosa a que me arranco no dia seguinte, a golpes de aspirina e sais de frutos, para tropeçar nos chinelos a caminho do emprego, carregando comigo a opacidade irremediável da minha existência, tão densa de um lodo de enigmas como pasta de açúcar na chávena matinal.

António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*

Devia existir uma pessoa tão simpática e educada como o senhor Holmes para cada mulher. É que ainda hoje, tanto tempo depois da morte de Conan Doyle, em 1930, chega uma média de quarenta e tal cartas semanais ao 221-B de Baker Street, onde o detetive vivia, e dirigidas a ele. «Diminuição da superfície de contacto com a realidade?» Não: a realidade é a mesma. A única em que, com um pouco de sorte, poderemos habitar. Janelas e janelas, agosto, a paz das tipuanas.

António Lobo Antunes, *Terceiro Livro de Crónicas*

Haverá alguma tática policial nos romances de António Lobo Antunes? Enumeremos algumas, tidas como clássicas: o enigma, a suspeita, o depoimento, a dedução, a fixação do castigo. Nestes conceitos estratégicos revelamos o estilo do ilustre Sherlock Holmes, o epígono londrino que suplantou (e satirizou) o seu precursor francês Auguste Dupin, inventado por Edgar Allan Poe, em 1841, com *The Murders in the Rue Morgue*. Mais de um século depois, Sherlock Holmes, disse temos a certeza, ainda é o modelo canónico das histórias deste género.

Figura e criador conviveram durante largos anos numa tensão entre realidade e ficção que levaram a que o autor planeasse a morte do detetive, e que o ressuscitasse das águas, anos depois, para outra série de aventuras. A sua popularidade tornou-se imensa e muito lucrativa, tanta que em pouquíssimos meses eclipsou a existência pública do Dr. Conan Doyle, o oftalmologista escocês que escrevia histórias policiais enquanto esperava por doentes que não apareciam. Era no impossivelmente real Sherlock Holmes de Baker Street que os britânicos, desacreditados das forças policiais, confiavam para tratar dos seus casos criminais (cf. MARX, 1995 p. 151). E beneficiou de tamanho respeito dos seus concidadãos que, ao saberem do seu desaparecimento nas cataratas de

Reichenbach, os jovens londrinos, em homenagem, escureceram com fitas pretas os chapéus (cf. MARÍAS, 1996 p. 53).

A linha demasiado ténue entre o criador e a criatura demonstrou ser uma fonte de angústia para Conan Doyle, talvez pela ambivalência afetiva que a personagem lhe causava. Obscurecido tanto pelo brilho da sua invenção como pelo lado sombrio do seu universo, parecia querer livrar-se de Holmes como de uma doença. A presença estridente do detetive sufocava-o e, para mais, como confessou por carta à sua mãe, embargava-lhe um programa literário de aspirações mais fortes (cf. MARÍAS, 1996 p. 53). Essa razão tornou-se, hoje em dia, risível. Claro que nunca veio a escrever a tal prosa mais forte: foi muito profícuo, mas os densos romances históricos, e o misticismo da fase terminal da sua vida, ao contrário da figura do detetive, nunca tiveram nem sucesso nem quaisquer argumentos canónicos.

A memória vincula as ações a traços fundadores, que podem ser descobertos, e é desta forma que as histórias policiais negoceiam com o que (ainda) não se sabe, e incluindo na trama o bónus narrativo da surpresa. À medida que progredimos na recolha das provas, participamos da solução dos enigmas: pela arqueologia do facto, pelas variáveis do inquérito. Conan Doyle faz disso uma tarefa quase sempre inútil: sabemos o que se diz do crime e iremos conhecer a sua interpretação. Apenas isso. Há Watson, claro, mas não passa de uma personagem de agradável ingenuidade – Borges, na sua lição sobre o conto policial, atribui-lhe uma inteligência «um pouco inferior à do leitor» (BORGES, 1999 p. 202) –, mais dado a surpreender-se com os poderes do seu mentor do que propriamente a entabular com o eminente detetive compromissos dedutivos.

A Watson estará, contudo, reservado um papel único na rede discursiva. Afinal de contas, Watson é o narrador quase exclusivo, de forma que é do seu olhar que recebemos a descrição dos casos. É testemunha do processo de investigação e dá-lhe legitimidade através do seu relato. O seu papel é o de conservar, regular e dar a conhecer os conteúdos do arquivo pessoal de Sherlock Holmes, até porque muitos dos contos são redigidos meses ou anos depois, a partir de notas, de informações soltas ou de recortes de jornais. E se o narcísico Holmes ironizava em tom lacónico que os seus casos mereciam ser editados como artigos científicos (e assim provassem a singularidade dos seus poderes lógico-dedutivos), o papel em que Watson prefere situar-se é o de narrador, na exata medida em que Walter Benjamin (1987b p. 198) o definiu como alguém que comunica ao leitor aquilo que experienciou.

Literatura imaginativa, mas mais próxima da tradição oral dos contadores de histórias do que dos caminhos modernos da ficção, apesar da sua estrutura dedutiva ser a referência direta das contemporâneas séries televisivas de investigação criminal. Quando Watson publica os relatos dos casos-estudo, num olhar em primeira pessoa, é como se narrasse as memórias do que viu, ou do que outros viram, em voz alta, às pessoas em seu redor, que, assim, a integram na sua experiência individual.

Deduzir tem a ver com observar, coligir e comparar informações. Mas um livro tem que incluir um elemento surpreendente, senão tornar-se-ia o tal relatório científico que o carácter laboratorial de Holmes dizia preferir. «Metade da arte narrativa está em evitar explicações» (BENJAMIN, 1987b p. 203), avisa Benjamin, e, na realidade, há sempre alguma coisa acerca do processo que fica por explicar, mesmo depois da aventura terminada. Holmes está preparado, nós nunca estaríamos.

Watson está ao serviço desta narrativa. Para realizar a amplitude do maravilhoso, ele retém lentamente a informação, lateraliza os momentos-chave, contradiz as premonições do leitor e explode, enfim, de espanto face à excepcional mecânica cognitiva de Holmes. Esse espanto deixa, necessariamente, alguns intervalos por preencher, para que a explicação, ou parte dela, possa surgir apenas no fim, entreaberta, compassada com a respiração do ouvinte.

A omnisciência é um poder exclusivo do detetive, bem como a arte de curar os medos do mundo. John Watson, nestas narrativas, não está numa missão de cirurgião do exército, anulando os ferimentos. Corpo comum à guarda avançada e ao posto de retaguarda, Watson é o arquivista designado para transferir para o leitor a complexa arqueologia que o detetive realiza.

Nem Watson nem nós poderemos desvendar os enigmas, sejam crimes ou mistérios de outro tipo. Como se disse, é inútil: Holmes não confia a ninguém a missão de analisar os factos ou a cena do crime e é sozinho que procura os significantes ocultos nos seus resíduos, debaixo do que se ouve e do que se vê. Neste género clássico do conto policial, o raciocínio lógico é o instrumento para aceder ao passado. A ciência positivista de Sherlock Holmes defende que é possível desvelar a verdade imanente dos acontecimentos que investiga: pela determinação metonímica dos resíduos (distinguidos, concentrados, quantificados, etc.), vai-se preenchendo o intervalo entre as camadas de tempo.

Isto é uma maneira de dizer que a narração criminal, num certo sentido, justapõe as peças de um puzzle, num jogo predefinido que não subsiste à interpretação. Watson, na primeira investigação que acompanha, ainda assiste de boca aberta, perplexo com a materialização das teorias do seu futuro associado:

Enquanto falava, tirou do bolso uma enorme fita métrica de metal e uma lupa. Com estes dois instrumentos percorreu a passo rápido o compartimento, sem fazer barulho, parando às vezes, ajoelhando-se ocasionalmente e deitando-se uma vez no chão de cara para baixo. [...] Enquanto o observava não pude deixar de pensar num cão de caça, de raça pura e bem treinado, quando se precipita para trás e para a frente no abrigo a ganir de impaciência até encontrar o rasto perdido (DOYLE, 1984 pp. 35-36).

A arte da vida é outra coisa. Salvo as exceções dos «crimes perfeitos» (feito que nem o arqui-inimigo Professor Moriarty agenciou), homicídios e furtos, entretanto, não são obras de arte, por mais audácia e técnicas profissionais dos *artistas* que os executem. A complexidade da relação humana, por seu lado, tolhida por ambivalências, exprime-se melhor na linguagem artística, pelo seu teor de verdade e pela experiência de um enigma sempre latente: às vezes nada alumia as soluções, outras vezes, a solução não tem durabilidade, os seus efeitos esgotam-se depois de um período.

Exigem-se, por isso, sérias advertências no que diz respeito à aplicação psicológica da retórica policial aos universos de António Lobo Antunes. Claro que a intuição e os depoimentos se tornam importantes fios entre os fragmentos e claro que o mutismo do ouvinte se deve rodear de interrogações empáticas, pelas quais se decifre o outro discurso por baixo do discurso. Mas só o leitor pouco aclimatado à ficção antuniana está à espera que as vozes desenrolem a vida inteira perante a nossa expectativa; selecionam-se apenas algumas focagens: infantis, fortemente visuais, e eventualmente falsas. O material psíquico dessas recordações, se fosse dissecado pela lente freudiana, seria especialmente elucidativo da necessidade de suspeitar das memórias que as pessoas conservam. Em muitos casos, o novelo de incidentes que constitui a memória dos adultos é consequência de uma operação tendenciosa de substituição, que deforma ou desloca para outro tempo ou outro espaço os episódios arquivados (cf. FREUD, 2007 pp. 53-58).

No ensaio *A História*, Emerson (2009b) insinua que o charme da literatura antiga provém da simplicidade do discurso, que resultava da combinação da energia adulta com a inconsciência infantil. Na literatura antuniana, pós-freudiana, a percepção infantil esconde-se sob uma proteção mnésica, numa orientação destrutiva para repetir. Pelo que

não é inusitado pensarmos que o teor ambíguo e especulatório das representações infantis, enquanto enraizamento do sofrimento depressivo, está a ser antecipado em *Memória de Elefante*, numa das perguntas fundamentais do romance:

Quando é que eu me fodi?, perguntou-se o psiquiatra enquanto a Charlotte Brontë prosseguia impassível o seu discurso de Lewis Carroll grandioso. Como quem enfia sem pensar a mão no bolso à procura da gorjeta de uma resposta mergulhou o braço na gaveta da infância, bricabraque inesgotável de surpresas, tema sobre o qual a sua existência posterior decalcava variações de uma monotonia baça, e trouxe à tona ao acaso, nítido na concha da palma, ele miúdo acorrido no bacio diante do espelho do guarda-fato em que as mangas dos casacos pendurados de perfil como as pinturas egípcias proliferavam na abundância de lianas moles dos príncipes de gales do seu pai (ANTUNES, 2008 [1979] p. 25).

Este momento do segundo capítulo, importantíssimo para esta discussão, constitui, sem dúvida, a alusão inaugural à introspeção analítica, livre-associativa, a que dá acesso ao acesso ao cofre-forte do vivido em que o adulto (até aqui) integralmente se inscreveu. Sherlock Holmes, na mesma trilha analógica, também é um homem muito introspetivo. Para além do convívio íntimo com Watson não se lhe conhecem outras amizades. Tem uma inesgotável consideração pelos poderes do seu intelecto, mas nunca deixa de sustentar a ilusão, dramatizando inclusivamente o modo como soluciona os enigmas. É sozinho que relaciona os factos e os motivos e nunca o vemos adotar atitudes displicentes em relação a quaisquer detalhes. Observa-os obsessivamente e não deixa notas soltas numa investigação: por mais insignificantes que pareçam ser, deles pode sobrevir o sentido.

O inglês, à semelhança de Freud, prefere refletir em ambientes confortáveis, aquecidos pelo lume brando das associações. É habitual que depois das averiguações físicas solucione silenciosamente os mistérios, fumando uma onça de mistura para cachimbo, estirado no divã dos seus aposentos. Holmes concentra o modo elaborativo; se, por vezes, avisa Watson de alguma das suas intuições, e até de suspeitas, a sua conceção efetiva é sempre o resultado de uma reflexão individual. Só depois comunica peças e encaixes, quando todo o quadro está sinteticamente montado.

Nuns casos a polícia é chamada, noutros não. Nestes casos em que os poderes judiciários da Scotland Yard são unilateralmente revogados, tudo termina na sua saleta do 221-B de Baker Street – o detetive exime-se ao sólido poder público do império vitoriano e age como negociador da síntese moral: interpreta e completa a transferência dos tormentos de culpa do infrator, que tem algo de incontrollável, até de demoníaco, e

liberta-o para a vida livre. A culpa não tem de tornar-se perpétua, existe o perdão, e assim se constitui uma diferença audível em relação à estrutura judiciária dos asilos da era positivista, liderados pela doutrina terapêutica de Pinel, que Foucault (2008 pp. 489-496) descreveu e interpretou, e à síntese moral que esses muros declararam.

O médico francês Philippe Pinel foi, sem dúvida, um pioneiro da moderna especialidade médica da psiquiatria, descrevendo e classificando as doenças mentais. Mas os seus asilos de Bicêtre e Salpêtrière, como observa Foucault, não significaram a plenitude de um espaço de tratamento médico, como estaria postulado, com observação cuidada, diagnósticos precisos, e uma terapêutica individualizada. Dissimulado por sistemas terapêuticos inovadores, o verdadeiro objetivo dos asilos foi o de abstrair das comunidades a alienação que grassava na ralé, no povo miúdo, garantindo o pleno direito da moral burguesa a conter dentro de muros qualquer sinal de loucura. Isolados da evolução social e atuando num modelo judiciário, essas instituições transformaram-se em instrumentos para denunciar a diferença e postular a uniformização moral.

Mas quando Sherlock Holmes, sensível como uma fita de luz, intervém como mediador da síntese moral, o gesto primordial é de inocentação. Entre outros de importância equivalente, o conto *A Granada Azul (The Adventure of the Blue Carbuncle, 1892)* presume uma destas situações em que a autoridade se concentra na figura do detetive. A aventura passa-se uns dias antes do Natal e tem como protagonistas um chapéu extraviado, um bêbado, um par de gansos e o irmão da senhora que os cria, todos ligados entre si pelo furto de um precioso rubi azul. Depois de clarificar todo o episódio e de assistir à confissão voluntária, Holmes, sentenciando, deixa que o culpado fuja. E explica-nos a razão:

- Afinal, Watson – disse Holmes, pegando no cachimbo de barro –, não estou contratado pela polícia para suprir as suas deficiências. [...] Acho que estou a cometer um crime, mas talvez tenha salvo uma alma. Este fulano não voltará a proceder mal. Está demasiado assustado. Mandá-lo agora para a prisão seria condená-lo à marginalidade para o resto da vida. Além disso, estamos na época do perdão (DOYLE, 2000 p. 146).

Para deliberar acerca da inocência é necessário presumir que o mistério foi desdobrado, pelo menos em parte. Os livros de António Lobo Antunes, poderosamente misteriosos, tratam do mistério humano. Quando compreendemos o enigma de que, para além de fragilíssimas diferenças, as pessoas se assemelham universalmente entre si, as

estruturas morais do asilo dissolvem-se. E dissolvem-se juntamente com o silêncio, a assunção da culpa e o julgamento perpétuo. Ou seja: abre-se uma janela para o sol.

Na leitura que gostaríamos de propor, algumas destas táticas policiais que Conan Doyle inventou terão algumas coisas em comum com o romance polifónico de Lobo Antunes, contaminado (como o pressentimos) pela psicoterapia grupalítica. A nemésis é concebida como a impossibilidade do esquecimento e a liberdade, catártica em ambos, resulta da desagregação do sentimento de culpa e de um caminho para o conhecimento sobre as pessoas e a vida.

Começámos por enunciar algumas dessas táticas, entre enredo e personagens, que dependem de um formato de arquivo: a necessidade da suspeita, a investigação prospetiva, o controlo de danos. O arquivo psíquico também é uma ocasião para esquecer e silenciar, ou seja, é um acessório que filtra, e apaga sinais, reserva certas informações, em doses especificadas pelas pulsões e pelos seus representantes afetivos. Um arquivo tem a ver com a possibilidade de dar congruência a elementos heterogéneos, e tem a ver com agenciamentos do olhar, que por vezes lhe dão uma animação inesperada.

Como diz Maria Filomena Mónica, «Mesmo dentro do aparentemente imutável mundo dos arquivos, acontecem coisas» (MÓNICA, 2009 p. 5). Abrir um arquivo, na maioria das vezes, significa que queremos deslindar mistérios não concluídos. No universo da doença psíquica, esse mistério conduz ao teatro das relações entre as pessoas, ao «modo de representar a vida humana» (SEIXO, 2010 p. 225), como Maria Alzira Seixo se refere às crónicas. Por essa razão, e deixando lá mais para diante a estrutura do sentimento de culpa, talvez possamos começar por utilizar a pragmática do enigma como uma chave de acesso às muitas superfícies da ficção antuniana.

Abrimos um romance: põe-se em movimento um mundo novo de presenças reais, com as suas referências específicas e as suas lógicas internas. Temos consciência de que o mundo é fictício, mas a nossa crença está com esse mundo, que, sem consistir numa reprodução da realidade, não deixa de incidir sobre ela numa função de espelho. No mundo imagético da ficção presentificam-se as vozes e as suas propriedades, isto é, a sua solidez. Imersa nas suas interioridades epistemológicas, a modelização narrativa imprime-se num espaço e num tempo determinados.

Há um mundo real com que a invenção literária semanticamente se correlaciona, entrelaçando-se, claro, mas a experiência do mundo imitado nunca deixa, contudo, de

ser, fortemente, a experiência desse discurso. Tal ocorrência é comum a toda a criação literária, mas em Lobo Antunes assume uma forma particularmente densa, em que autobiografia e invenção transitam constantemente entre si, num modo de escrita que a Maria Alzira Seixo agudamente chamou de «ficção intervalar» (SEIXO 2010 p. 170). Queremos que essa realidade de vozes e atitudes desse estado de coisas interaja com a nossa atitude de leitor, com o nosso ouvido interno. Mas a narrativa não nos dá a realidade integral, nem sequer em pactos de verosimilhança normalizados: há que inventá-la a partir dos indícios e tecer em cooperação o mundo possível da narração (cf. LEFEBVE, 1975 p. 211).

O romance policial joga intuitivamente com a contradição entre o universo ficcional e a expectativa impaciente do leitor. É raro o detetive literário que não procura construir a obra detetivesca como um *tour de force*, um ato de equilíbrio para realizar o impossível, como o define Adorno (2008 p. 165). O próprio Sherlock Holmes pratica-o exaustivamente e as gargalhadas triunfantes das epifanias investigativas ficam na memória visual e auditiva do leitor, sobretudo daquele que tiver presente a versão televisiva protagonizada por Jeremy Brett, na série *Sherlock Holmes* de Michael Cox, produzida pela Granada Television entre 1984 e 1994. Na retórica que os tornou clássicos, os policiais não abriam mão de solucionar o enigma. Os relatos de Watson são sempre posteriores ao acontecido, como se sabe, enfatizando a presunção de Holmes de que o conhecimento sistematizado e especializado destapa cientificamente as sombras sobre a realidade.

Na obra antuniana, a experiência do enigma está de certo modo subentendida pela ação psicoterapêutica, pelo que somos forçados a comprometer analogias subtis quanto aos aspetos de aproximação ou de divergência com a estrutura do conto policial. A lateralidade, nos traços que daqui a pouco conjugaremos, é um dos vocativos estéticos desta forma de narrar. A sua influência indicia-se na técnica de fabricar o segredo. Maria Alzira Seixo, a propósito, lembra que:

O segredo tem aqui algo de comum com o aparte, e é que, sendo o aparte uma técnica dramática que coloca o leitor a par do conhecimento ou das opiniões do narrador, o segredo é também partilhado, quer na sua sugestão quer na sua revelação, pelo narrador e pelo leitor. Como sabemos, a narrativa de António Lobo Antunes raramente tem uma função hermenêutica, na medida em que os acontecimentos determinantes cedo são comunicados ao leitor, e é a aura que os envolve que constitui o essencial da sua narrativa; mas o segredo é uma forma particular de acontecimento, que, por assim dizer, acontece sem acontecer, ou sem se saber que acontece, e que

justamente produz um halo de sugestão nos efeitos imbricados da matéria narrada (SEIXO, 2002 p. 241).

A história individual das personagens é a história da angústia e do modo como o passado e o presente se costuram significativamente. A narração, como aqui a observamos, não pretende, exatamente, «encontrar a verdade da vivência relacional» do processo psicanalítico clássico (cf. MATOS, 2007 p. 253), mas ensinar as pessoas a viver de uma maneira menos ansiosa e angustiada as contingências da vida. Se o objetivo se reflete numa imagem terapêutica, a forma terminal em que o processo se condensa está previamente sintonizada. À semelhança de um círculo terapêutico, as vozes entram em cena; depois de um certo tempo, desligam-se e dão lugar a outras experiências. A verbalização de traços mnésicos incoerentes é potenciada pelo fluxo dialógico do romance. E ainda à semelhança de um tratamento, há nestes enigmas algo de uma análise interminável, que nunca se encerra: a suspensão da mudança, o posicionamento autorreflexivo.

A ênfase da busca, oleada pela associação livre, e os mecanismos investigativos da interpretação manifestam-se num processo que fica sempre por encerrar. Infundável, porque significa aprender a viver a vida, mas uma reconciliação, em contínuo, com o nóculo trágico da experiência relacional. E a autorreflexão irónica exige que se saibam soltar os nós do riso, para que diminua a distância entre os seres. Não teremos dificuldade, quase de certeza, em sinalizar os crimes das intrigas destes livros com os paroxismos da ironia e da paródia. Os atentados bombistas e os assassinatos de *Exortação aos Crocodilos*, ou de *Tratado das Paixões da Alma*, ou o cartel paragovernamental de diamantes de *Boa Tarde Às Coisas Aqui de Baixo*, entre outros enredos típicos dos *thrillers* modernos, não passam de espaços de embuste e de alienação. Tal como os seus executantes, ou são discordantes da realidade, ou apelam para um plano exterior ao plano da história que se narra.

Esse fator cómico produz-se, normalmente, como uma contradição entre duas lógicas diferentes: põe em destaque a incongruência com a realidade e a sensação de desespero das pessoas que não sabem como inscrever uma saída nos absurdos becos da vida. O riso, desejaríamos supor, ceifa a cerca de segurança do mito depressivo. Bakhtin sublinha exemplarmente a forma como o riso aumenta as zonas de contato, dando azo ao exame minucioso:

É justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona da máxima aproximação. O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade (BAKHTINE, 2010 p. 413).

No encadeamento de causas em busca de um sentido formal, construído a dois e tautológico, o enigma desenvolve-se essencialmente na sua perseguição. A dramatização discursiva (pontos de entrada em cena das personagens, dissolução da autoridade narrativa, configuração espaço-temporal, entre outros níveis) passa, necessariamente, a ser impulsionada por este cosmos inventivo. Ora umas das consequências é a profusão estilística de uma dialética da descontinuidade, sob a qual o enigma se torna uma variável sem fim, num caráter indeterminado e silenciado que forma a sua estrutura final. A análise estética de Adorno perspectiva de forma similar o grau enigmático da obra de arte:

Se o processo imanente às obras de arte, algo que ultrapassa o sentido de todos os momentos singulares, constitui o enigma, então simultaneamente ele atenua-o logo que a obra de arte não é percebida como alguma coisa de fixo e, por conseguinte, em vão interpretada, mas é recriada na sua própria constituição objetiva. Nas representações que não fazem isso, que não interpretam, o em-si das obras a que pretende servir uma tal ascese torna-se presa do mutismo; toda a representação não-interpretativa é absurda (ADORNO, 2008 p. 194).

A dinâmica de perseguição das infinitas mutações do discurso sobre si próprio vai gerar labirintos, braços narrativos em circunvoluções – Borges, adepto do gótico e do poder simbólico, é magistral nessa concepção «aberta» do policial – num jogo de perplexidades que deixa sempre algum mistério a decifrar. Como Italo Calvino observa, na conferência *Cibernética e Fantmas* (2003), o jogo do labirinto tanto pode invocar um estímulo para sobreviver no mundo como pode demonstrar a sua impenetrabilidade. A ilusão, a indeterminação, a condensação e o deslocamento oníricos são mecanismos que abrangem a experiência da obra de arte numa gama de possibilidades desdobradas e monta analogias surpreendentes entre as coisas. É ao leitor, independentemente do autor – como conclui Calvino –, «que cabe o papel de fazer que a literatura desenvolva a sua força crítica» (CALVINO, 2003 p. 222), mas, mesmo assim, reforçando-o, Lobo

Antunes estimula intencionalmente a capacidade inventiva do leitor, comunicando as perspectivas multidimensionais pela poética da sugestão:

A obra que «sugere» completa-se sempre com o contributo emotivo e imaginativo do intérprete. Se em toda a leitura poética há um mundo pessoal que tenta adequar-se com o espírito de fidelidade ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente fundadas na sugestão o texto pretende especificamente estimular justamente o mundo pessoal do intérprete para que tire dentro dele uma resposta profunda, elaborada graças a misteriosas consonâncias. Para lá das intenções metafísicas ou da disposição de ânimo preciosista e decadente que gera essa poética, o mecanismo do gozo revela essa espécie de «abertura» (ECO, 1966 pp. 149-150).

A sensibilidade do gozador é posta à prova a todo o momento: o autor sugere-nos as peças, intervaladas, com a negatividade e a positividade misturadas de vozes que nunca se tornam unívocas. Olhar de frente, ou de uma vez só, as figuras e as suas vozes é quase impraticável, tantas as perspectivas simbólicas e as consonâncias emocionais pelas quais a obra se mostra ao gozador. A ambiguidade, colecionada na imagem dedálica, é uma forma de redobrar a trama comunicativa, que em si já nos apresenta indivíduos em conflito interior, metafóricos e de reações imprevisíveis.

Essa mundividência está próxima de uma poética do barroco, com a sua plasticidade de olhares matizados e com os morfismos de uma frase que, em vez de descrever a realidade, prefere sugeri-la em espelho através da visão das personagens (cf. AGUIAR E SILVA, 2009 pp. 498-499). Lobo Antunes recorre com frequência a processos de anamorfose, desfigurando e distorcendo a realidade (cf. SEIXO *in* SEIXO, 2008b p. 36). A expressividade que assim se consegue, desenvolvida numa forma instável, está próxima, portanto, de uma forma em movimento, aberta à interpretação.

É irónico constatar-mos que um homem que apostou a sua obra em transformar o leitor num ouvinte incansável se veja afetado por uma surdez hereditária. Mas o silêncio, na expressão poética destes romances, é uma hipóstase do som e, como tal, a palavra escrita e a palavra falada transpõem-se infinitamente entre si, na unidade do enigma. Maria Alzira Seixo (*in* SEIXO, 2008b p. 547), quase sempre certa, acrescenta que a *qualidade* do silêncio da prosódia antuniana, uma sua substancialização, é um acontecimento indesmentível. Como indesmentíveis, ao que sabemos, se tornaram as (sempre ambíguas) relações autobiográficas que, por meio da interioridade sonora, *fazendo de conta*, também representam a doença do escritor:

Hoje o surdo sou eu. E o feijãozinho que a medicina moderna me colocou no ouvido apenas me traz ruídos ampliados de garagem em noites de insónia e os guinchos distorcidos do universo. Tenho de voltar o mais depressa possível à Beira Alta e encontrar os anjos. Com um casco de linho branco e uma boquilha tomar-me-ão pelo meu avô e perguntarão, em latim, se estou bem. Não sei como se responde

– Vamos indo

mas substituo as palavras por um encolher de ombros e um dedo apontado aos destemperos da vesícula (ANTUNES, 2007 [2002] pp. 17-18).

A doença opõe-se à saúde: ser saudável implica viver numa proporção cómoda, orgânica e emocional, entre a pressão do tempo e a pressão do espaço. Isto vale para os asmáticos, como Proust, e vale, analogicamente, para o doente depressivo, virulento de culpa perpétua, em conflito permanente consigo mesmo. No mundo moderno, tal como Bertrand Russel diagnostica em *A Conquista da Felicidade* (*The Conquest of Happiness*, 1930), propondo-nos que tomássemos como modelo os habitantes de Nova Iorque (que na época era o paradigma de cidade moderna), a grande maioria das pessoas provavelmente padece de algum tipo de infelicidade e a sua ética de vida deverá tornar-se numa articulação de fórmulas para retomar o contato com os objetos exteriores e aprender a conservar a capacidade de ser feliz, «num mundo tão cheio de infortúnios evitáveis e inevitáveis, de doenças e complicações psicológicas, de luta, miséria e má vontade» (RUSSELL, 1997 pp. 207-208).

Nalgumas doenças crónicas, nomeadamente na hipertensão arterial e na diabetes, mas também na depressão, todas doenças estatisticamente modernas, a oportunidade do tratamento depende, numa qualquer percentagem, da autodisciplina em levar a cabo os conselhos de tratamento. E o tratamento começa, invariavelmente, por ensinar a reverter a sedentarização, seja física, ou seja psíquica, isto é, o tratamento promove a atividade e vai ensinar-nos a ter outro tipo de relação, com os outros e com a vida.

Talvez assim se encontrem indicações para ler romances como estes. Uma narração em que se preveja uma dinâmica terapêutica concordará, em suma, com uma condição transitiva da sua modulação sonora. Num campo em que a ilusão artística está convicta da aliança analítica, e são ambas uma ortótese do autor que nunca suprime a sua presença, som e silêncio são faces da mesma moeda especulativa sobre a experiência da doença. José Cardoso Pires, amigo próximo de Lobo Antunes, evocou algo próximo disto quando, sobre *Tratado das Paixões da Alma*, confirmou que «às vezes, enquanto lia este romance, era como se sentisse o autor olhar-me por detrás das

frases, o rosto apenas, parado e vigilante e com aquela brancura silenciosa com que Lobo Antunes nos escuta no dia-a-dia» (PIRES, 2011 p. 111).

Arthur Kleinman, em *The Illness Narratives: Suffering, Healing and The Human Condition* (1988) e Rita Charon, com *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness* (2006), entre outros autores, têm vindo a demonstrar a importância de aplicar os pressupostos da escuta empática desenvolvidos pelos psicoterapeutas na compreensão da dinâmica do sofrimento dos doentes e propuseram, inclusivamente, um novo modelo de atuação médica, que designam por *narrative medicine*. Na ficção de Lobo Antunes, tão focada sobre uma doença afetiva que não admite o dualismo entre corpo e espírito, ouvir sem preconceitos torna-se numa dessas oportunidades de que falávamos, uma oportunidade para «fintar o real» (PIRES, 2011 p. 111), se quisermos apelar a outra expressão de Cardoso Pires. Em tal atmosfera comunicante, a ética compassiva do tratamento conflui admiravelmente com a via do prazer estético, que Lobo Antunes quer proporcionar ao leitor, pelo que o discurso convida-o a executá-lo a meias. O corpo prosódico da narração é sensível ao leitor solitário que quer sentir que o livro foi infundavelmente escrito para o seu gozo pessoal e lhe é entregue, para nos apropriarmos, agora, de uma presença de Carlos de Oliveira (1992 p. 587), como uma bomba relógio a detonar no silêncio a sua carga inesperada. Ou para provocar esse prazer estético que Lobo Antunes transforma num ato de intimidade, irreproduzível:

A única coisa que me preocupava era tornar a coisa credível, que as pessoas identificassem esses episódios com a sua própria vida. Definitivamente, um livro bom é aquele que é escrito para nós mesmos, que sentimos como nosso, e quando alguém nos fala desse livro ficamos com ciúmes porque pensamos que é só nosso (BLANCO, 2002 p. 132).

Mas esta perceção de ter a própria voz (e a sensibilidade, a inteligência) no foco criativo da escrita não é depurada, em exclusivo, nem pelo desejo infantil de identificação com o autor, nem pela assunção de que a fábula nos ensinará a mascarar as angústias da realidade, duplicando-a até ao fantástico.

A segurança com que a crítica legítima essa entrada nos mecanismos produtores da obra tem-se valido quase sempre das passagens de «Receita para me lerem», crónica incluída no *Segundo Livro de Crónicas*. A sua proposição de uma circularidade especular entre autor e leitor faz, é inevitável, com que seja obrigatório citá-la. Escolha-se um dos trechos onde a presença executante do leitor mais se anuncia:

Abandonem as vossas roupas de criaturas civilizadas, cheias de restrições, e permitam-se escutar a voz do corpo. Reparem como as figuras que povoam o que digo não são descritas e quase não possuem relevo: é que se trata de vocês mesmos. Disse em tempos que o livro ideal para mim seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: reflectem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois somos. Tento que cada um seja ambos e regressemos destes espelhos como quem regressa da caverna do que era (ANTUNES, 2007 [2002] p. 115).

Essa crónica não obstante o carácter autoral, é sem dúvida iluminada (ou *retro-iluminada*) pela cena da escrita exposta por Carlos de Oliveira (1992 pp. 585-588) em *Micropaisagem*, texto de *Aprendiz de Feiticeiro*, de quem parece colecionar, sobrepondo passo a passo, a espiritualidade dos elementos – como a mediação pelo leitor, ou o parafuso em fim de uma reescrita que vai polir a frase até à exaustão. Demonstra-o, visivelmente, o facto de sermos capazes de estender a esta crónica, dentro de certos limites, algumas das observações que Osvaldo M. Silvestre acerca deste último autor escreveu. Note-se como a cegueira de quem mal vê a frase se justapõe, em deslocamento emocional, até ao «aquilo que escrevo pode ler-se no escuro» (ANTUNES, 2006b p. 479) que mantém em suspenso *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*:

O processo de obscurecimento – «Mal se vê dentro destas frases» – é sem fim e parece possuído de uma estranha finalidade replicante: «Torno a corrigir, a emaranhar. Nova cópia, novas correcções. Etc.». Raro e radical materialismo, este, que espacializa o texto escrito a ponto de o tornar caligrafia contemplável: «Escrevo e cada página é a maranha anoitecida. Emendas, riscos, setas para as margens do papel; os acrescentos metem-se uns pelos outros como as frondes enoveladas. Mal se vê dentro destas frases.» *Mal se ver* é a forma necessária de um apelo denegado ao ver, em sub-rogação do ler. Ou melhor, é a forma visível de um devir matérico da escrita que lhe atribui a densidade, a profundidade, enfim, a tridimensionalidade de uma maranha na qual se mergulha como quem desce e sobe pelo feijoeiro mágico da caligrafia. Magia perigosa, contudo, e sempre no limiar do indecifrável que perversamente abraça ao estabelecer uma reversibilidade (quase) perfeita entre corrigir e emaranhar – «Torno a corrigir, a emaranhar.» –, reversibilidade permanentemente alimentada pelo devir replicante de uma escrita cujo melhor signo é o «Etc.» que nos promete mais do mesmo: mais da pobreza escura da mesma matéria escritural (SILVESTRE, 2004).

Na curva do espaço-tempo, as vozes, na sua singularidade, determinam-se umas às outras. A frase ondulatória de Lobo Antunes concilia a representação com o ceticismo quanto à possibilidade de representar (cf. SEIXO, 2010 p. 312). A economia narrativa do texto não pode prescindir de nenhuma das suas parcelas. Para auscultarmos plenamente a potencialidade do romance, há que supor o momento – que uma imagem

da crônica «Eu há séculos» tão essencialmente preserva – em que todas as coisas estão perfeitamente cerzidas entre si:

Sentava-me no chão ouvindo a terra, os grilos que costuravam o silêncio, cerzindo pedras e sombras, cerzindo as nuvens contra o telhado da casa e a voz da minha avó num dos quartos de cima, de modo que mal os grilos se calaram tudo estava certo, as coisas em harmonia umas com as outras, a minha respiração com elas e então fechei os olhos e por um momento sem tempo fui feliz (ANTUNES, 2007 [2002] p. 47).

Motivados por esse argumento, e sobretudo se privilegiarmos os romances publicados a partir de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, em que essa modalidade de expressão é especialmente sensível, parece-nos que os conceitos de tempo concebidos na filosofia de Espinosa podem com frequência aplicar-se ao mundo criado por estes livros. Isto porque, em última análise, o discurso antuniano apela para um todo imutável, a que Espinosa se referia: a um grau último na hierarquia que une todas as individualidades na substância única da eternidade (cf. DAMÁSIO, 2003 p. 243). Cada sujeito ocupa um espaço e um tempo com coordenadas definidas, um ponto de apoio para limitar a sua observação e a sua ordenação dos acontecimentos, num modo de duração integral.

Correndo o risco de um abismo hermenêutico, possuímos a convicção de que o eixo dessa temporalidade, que muitas vezes apela à ironia literária, reflete as propriedades imunizantes da autêntica invenção artística, a qual, em sincronia de estranhamento, se cerra como uma campânula sobre as forças sociais do capitalismo moderno. E assim pretende, ao cultivar os seus corpúsculos de gente e de vidas insipientes, garantir a sobrevivência do espírito de liberdade que os deslocamentos globalizantes estão opressivamente a marginalizar.

Richard Sennett (2007), no seu livro *A Cultura do Novo Capitalismo*, questiona-se acerca de como se poderão preservar as comunidades humanas em condições sociais instáveis e fragmentadas – a *modernidade líquida*, de que fala Zygmunt Bauman (2003). A sociedade que o monstro capitalista fomentou – vai-nos explicando Sennett – é uma versão muitíssimo desviada daquele em que vivíamos. Na sua opinião, para que um ser humano consiga prosperar num ambiente deste tipo, tem de enfrentar três desafios. O primeiro tem a ver com a capacidade de se integrar num quadro de relações de curto prazo, que o pode obrigar até a «prescindir de qualquer consciência duradoura de si mesmo». O segundo desafio está relacionado com o talento para alcançar novas

competências, numa era em que se valoriza mais a ideologia do potencial que a experiência do trabalho artesanal. O terceiro, decorrente deste, tem a ver com a necessidade de renunciar ao passado (cf. SENNETT, 2007 pp. 14-15). Mas, como Sennett completa:

A maioria das pessoas não é assim; regra geral, os indivíduos precisam de um historial de vida que sirva de apoio à sua existência, orgulham-se da sua competência em algo específico e valorizam as experiências por que passaram. Portanto, o ideal cultural requerido por estas novas instituições é prejudicial para muitos indivíduos que nelas vivem (SENNETT, 2007 p. 15).

A modernidade tardia está a empurrar as pessoas para becos erráticos. Esta obra, face a face com a realidade, ambiciona inventar alguma saída para que se aprenda a reinscrever na célula vital uma temporalidade humana. Ouvindo as suas vozes em silêncio, guiando-as na elaboração das suas dúvidas, das suas contradições e ambiguidades, medos e esperanças, e inventando cada vez mais palavras para exprimir as suas angústias, Lobo Antunes conduz, por meio de narrativas que irrompem no presente, uma psicoterapia da sociedade portuguesa, tal como assegura o ensaísta Eduardo Lourenço:

Tudo isso ele vai realizar através da sua ficção, vai realizar a verdadeira psicanálise, mas desta vez não mítica, de Portugal, mas psicanálise visceral, profunda, daquilo que nós somos ou daquilo que nós imaginamos realmente ser. É este aspecto da ficção de Lobo Antunes que mais me tocou, e que me toca (LOURENÇO, 2004 p. 352).

Na *Ética*, antecipando a modernidade, Espinosa (1992) recomendava que se desenvolvesse imunidade às emoções negativas, enfrentando-as, passo a passo, com emoções positivas. Devemos procurar a harmonia e a serenidade. Afinal de contas, polir o mundo, e os seus ângulos de refração, não é muito distante de polir lentes, concebendo no espírito a luz que as vai percorrer. Num tempo em que Freud ainda não inventara a psicanálise, foi com essa profissão que o sábio holandês se sustentou pela vida fora. Tanto Espinosa como Lobo Antunes dão relevo corpos que, como partes individualizadas de uma substância única, têm que aprender a conservar a sua proporção de movimento e repouso.

Por essa razão sustentamos a proposição de que o universo uno de Espinosa, ou uma sua versão, se encontra no edifício romanescos deste autor. Forcemos essa ideia por uns momentos. A dinâmica barroca, para construir os seus efeitos estéticos, necessita de

conceber uma superfície composicional, uma base de lastro, suponha-se, e só depois a frase pode começar a pregar uns acontecimentos nos outros, num espaço-tempo autónomo. Quando os romances de António Lobo Antunes, observados da plateia que lê, se assemelham a uma peça dramática (como muitas vezes sucede), está-se provavelmente a recorrer a um artifício para encontrar a tal estrutura compacta, o lastro em que assenta, pronto a evoluir, o material humano que irá ser cartografado.

Uma das consequências diretas desta proposição é que as personagens não são títeres manobrados por uma causa exterior, e não se encerram nesses palcos para encenar alguns dos conflitos clássicos encontrados nas sociedades humanas. Pelo contrário, autor e personagens são presenças equipotentes de um mundo único, acontecimentos singulares de uma rede comum e determinista. O conjunto inequívoco dos acontecimentos nunca pode sequer ser apercebido pelo leitor, que, como os outros, dele constitui um modo, um agenciamento da expressão poética.

A materialidade das frases modela-se dialeticamente com a forma barroca e subentende o encadeamento minucioso das frases, bem como uma ambiência e um formalismo específicos para a exprimir e instrumentalizar. A *voz do corpo*, enquanto núcleo de autorreflexão e de refração do mundo, toma presença na realidade e condensa maioritariamente as pulsões de ansiedade de uma vida não vivida. A frase, como Maria Alzira Seixo mostrou, transforma-se num «gesto de escrita»: «A frase torna-se assim literalmente em gesto de escrita, e promove sentidos no acto incoativo do seu próprio esboçar» (SEIXO *in* SEIXO, 2008b p. 267).

Admitindo a conveniência destas noções, qual o arquétipo através do qual se poderá caracterizar com mais segurança a magnitude espaço-temporal dos romances de Lobo Antunes? Genericamente, como destaca Carlos J. F. Jorge (2004 p. 195), é possível inserir algumas das características romanescas deste autor no cânone literário do modernismo. Uma das preocupações dominantes das produções artísticas pertencentes às correntes ditas modernistas pretende resolver a inscrição de uma quarta dimensão na perceção, que representasse a relação do observador com o observado. Pelo que algumas modulações deste arquétipo, a subsistirem essas conexões estilísticas, talvez se prevejam na geometria do espaço-tempo com que, desde a Teoria da Relatividade Generalizada de Albert Einstein, se descreve a relação entre estas dimensões. Apelemos, em razão de exprimi-lo mais coerentemente, à força didática de Stephen Hawking:

A relatividade generalizada combina a dimensão temporal com as três dimensões do espaço para formar aquilo a que chamamos o espaço-tempo. Nesta teoria, a distribuição de matéria e energia no universo distorce o espaço-tempo, que por essa razão não é plano. Os corpos tentam mover-se em linhas rectas no espaço-tempo, mas, como este é curvo, descrevem antes trajectórias encurvadas. Movem-se como se estivessem sujeitos à acção de um campo gravitacional (HAWKING, 2002 pp. 34-35).

O cronótopo essencial de Lobo Antunes, para fazer apenas uma introdução a uma das experiências mais significativas do leitor antuniano, reveste-se, parcialmente, com as propriedades deste modelo matemático. A ressonância entre os elementos de um grupo fechado, como mais tarde iremos trazer à discussão, é o plano sistémico onde os corpos sofrem a ação gravítica dos elementos narrativos em interação. Na entrada «memória», que redigiu para o *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, Maria Alzira Seixo explica-nos que a originalidade de Lobo Antunes «consiste num modo específico de estabelecer relações entre a memória e os lugares que lhe dão substância» (SEIXO *in* SEIXO, 2008b p. 382). Podemos recorrer à analogia interior para imaginar que qualquer teoria dos espaços romanescos de Lobo Antunes dependerá, em última análise, das trajetórias gravitacionais da memória. Na crónica «O coração do coração», é o próprio autor quem documenta essa dinâmica:

O romance que gostava de escrever era o livro no qual, tal como no último estágio de sabedoria dos chineses, todas as páginas fossem espelhos e o leitor visse, não apenas ele próprio e o presente em que mora mas também o futuro e o passado, sonhos, catástrofes, desejos, recordações. Uma história em que eu, folheando-a no intuito de a corrigir, armado de um lápis vermelho destinado a uma carnificina de emendas, encontrasse de súbito, a acenar-me alegremente sentado num parágrafo como no muro da quinta do meu avô, o filho do caseiro que me ensinava a armar aos pássaros e a roubar figos no pomar vizinho e que deve ser hoje um bate-chapas confinado a um segundo andar em Alverca, sem espaço para as cegonhas de Benfica, para as árvores da mata, para aquela dimensão religiosa, envolvente, auroral, entre céu e terra, onde as laranjeiras respiram devagar e os peixes do tanque nos entram e saem do corpo pelos poros da pele (ANTUNES, 2008 [1998] p. 51).

É óbvio que esta estrutura de representação da consciência se configura na matriz de uma sensibilidade estética fundada numa fenomenologia da memória, em que a inteligibilidade dos objetos, num trabalho de contradições, depende de um antes e de um agora (cf. SEIXO, 2002 p. 225). Nessa ordem de razões, narrar equivale a desarticular as fórmulas de incompletude do presente, e a estabilizá-lo afetivamente numa infinidade contínua de planos do passado e de fulgurações preditivas do futuro. Novas versões estão sempre aptas a ser desenvolvidas no fluído da ação e a

interpretação faz substancialmente parte do inacabado. Por isso, exige-se a experiência do leitor na distensão formal da frase, tanto na componente simbólica como na presencial. Os lugares do romanesco antuniano são espaços de conspiração, e mais do que para ambientar a semântica de um espaço perturbado, negativizando e silenciando os mecanismos inquisitivos de uma ansiedade existencialista, são os sinistros adversários da grande força terapêutica que ovaciona a vida. Anulam a plenitude, escavam poços em torno dos seres, fazem-nos viver em módulos repetitivos. E assim os excluem do mundo aberto ao prazer e os obrigam a recusar o sonho.

Os hospitais psiquiátricos reúnem a primeira dessas representações. A crítica que estes romances esboçam à assistência psiquiátrica hospitalar dos anos setenta e oitenta do século XX transfere uma crítica enraivecida a esses muros de contenção moral, que, muito anos depois das experiências de Pinel, e mesmo com as inovações medicamentosas e psicoterapêuticas, pouco êxito colhiam no alívio da dor psíquica, denunciavam, mais do que qualquer outra coisa, o pouco empenho dos médicos em reintegrar os doentes na sociedade:

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 direcção de uma «normalidade» que provavelmente consiste apenas no empalhar em vida. [...]. Vestir as pessoas de diagnósticos, ouvi-las sem as escutar, ficar de fora delas como à beira de um rio de que se desconhecem as correntes [...] (ANTUNES, 2008 [1979] p. 42).

As várias dependências do hospital psiquiátrico onde o narrador dos primeiros livros trabalha contêm com eficiência esta metáfora da exclusão: as enfermarias dão nome ao espaço onde se abandona aquele que está moribundo da alma; os consultórios provam a indiferença dos médicos, que de qualquer forma também não têm instrumentos adequados ao tratamento da loucura. A imagem da exclusão não é somente consequência da experiência enquanto psiquiatra: começou a substanciar-se lá atrás, na infância, e o narrador de *Conhecimento do Inferno* vai-se aproximando do seu núcleo à medida que se regressa, terminadas as férias, de novo ao hospital:

Nunca mais esqueceria, pensou quando o portão da Quinta da Balaia surgiu no alto, aberto para a estrada de Albufeira, e se dirigiu devagar ao seu encontro, a casa de saúde na periferia de Lisboa que visitava com os pais no

Natal, corredores e corredores onde os passos e as vozes ganhavam inquietantes amplidões de caverna, salas enormes, repletas de mulheres imóveis instaladas em cadeiras de espaldar, mirando-o na fixidez das estátuas de cera plasmadas em atitudes de espera [...] (ANTUNES, 2004 [1980] p. 19).

Na trilogia inicial, a alma determina uma dualidade antitética: se para a sociedade essas almas perdidas armazenam, em fundos depósitos, as lamas do maligno, para o psiquiatra-narrador, possuem, de certo modo, um espírito puro que se encontra no fundo do sofrimento. A distorção marca o ritmo enumerativo das descrições desses locais. Vistas de fora, as instalações físicas são tétricas, vistas de dentro são objetivamente deploráveis; a claridade interior é difusa, espectral e húmida, e parece dissolver os que lá vivem. Os doentes não têm melhor imagem: alienados, entorpecidos, pouco limpos, pobremente vestidos, encavalitam-se aleatoriamente pelos cantos do asilo, acendem cigarros de jornal com fósforos apagados. Flutuam como espelhos entre duas águas, a da realidade do exterior e da irrealidade do hospital psiquiátrico, entupidos de medicamentos que lhes lentificam os gestos e reduzem as suas ânsias de voo a tropeções descoordenados. Acentuando uma dimensão de purgatório, todo o edifício está envolto, como se tratasse de uma bainha, num odor nauseabundo, que os médicos suportam estoicamente:

Em consequência da falta de água, os autoclismos não funcionam, os dejectos acumulam-se nas retretes, a urina apodrece, a espumar, nos urinóis, e um relento insuportável de latrina, um relento sem rosto, desagradável e grosso, ondula nos gabinetes sem poisar em nada, idêntico a um pássaro sem bússola, um enorme pássaro sem bússola, humilde e desesperado (ANTUNES, 2004 [1980] p. 83).

O Hospital Miguel Bombarda, numa metáfora vívida, é o lugar onde a noite de Lisboa se refugia e os médicos, os «s sofisticados polícias de agora» (ANTUNES, 2004 [1980] p. 107), são personagens ridículas e repelentes que impingem tratamentos obscuros aos doentes apavorados. Foucault (2008 pp. 496) alega que dos hospícios os loucos só se libertam pelo arrependimento. E Lobo Antunes, alegamos nós, deles só se libertou, anos depois, quando foi capaz de projetar na ficção a experiência do internamento:

O hospital psiquiátrico era como uma dessas grandes casas, enormes, sombrias e cheias de ameaças. Com gente estranha que me parava, que me tocava... faziam-me lembrar, como uma aparição, os velhos tios do Brasil, meio loucos, meio doentes, que se colavam aos corredores da casa de família... Tive a impressão de ter voltado à infância: as tias do Brasil, já

muito velhas, as sombras estranhas, os grandes salões...[...] (BLANCO, 2002 p. 54).

A noite, depois, projetou-se direta em Lisboa, e projetou-se nas outras cidades ou vilas ficcionadas. Observemos, por exemplo, a Alcântara resignada de *A Ordem Natural das Coisas*. Tem a palavra o Funcionário Público:

Aqui em Alcântara, Iolanda, a dimensão das janelas e o hálito do rio impedem os sonhos de instalarem as suas ameaças, os seus segredos e os seus murmúrios nos compartimentos que aguardam a enchente a fim de deslizarem para a barra (ANTUNES, 2008 [1992] p. 39).

Reportando-nos a uma linhagem da influência, julgamos que marcas apreciáveis desse pano de fundo espaço-temporal revisitam as ambiências características dos romances dos americanos sulistas (convocando Faulkner, Flannery O'Connor, Eudora Welty, entre outros). Lobo Antunes arregimentou as sombras desta versão do gótico, reformatou o papel do fantástico, e com elas caracterizou os seus romances. Fortemente ligados às esferas da doença psíquica e da presença da autoridade médica, o fantástico, a loucura, a magia ou o animismo são extratos que a obra antuniana mantém numa banda larga de conectividades e têm um papel na aura citológica do mistério das relações humanas, podendo ser percecionados, nos termos em que Freud o definiu, pelo «sentimento de algo ameaçadoramente estranho» (cf. FREUD, 1994).

No domínio da experiência pessoal, esse caráter intimidante, no entanto, joga-se como um introito e é somente provisório: a narração encarrega-se de destituir esses efeitos e vai realizar, no andamento dos romances, a dissociação do indivíduo com a paisagem da memória. Esse momento virá, em muitos dos relatos, com a assunção do aniquilamento suspensivo da voz que recorda: como morte, ou como suicídio, em geral ocorrendo pelo desaparecimento nas águas (como em *Explicação dos Pássaros*, *A Ordem Natural das Coisas*, *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, ou o recente *Não é Meia Noite Quem Quer*). No distanciamento que assim se assume entre a realidade em que se vive e aquilo que é matéria de romance, parece-nos reconhecer a representação que vão sendo deslaçados os tendões traumáticos do universo psíquico infantil. Uma passagem de *Os Cus de Judas* é especialmente elucidativa, citemo-la:

O certo é que, à medida que Lisboa se afastava de mim, o meu país, percebe, se me tornava irreal, o meu país, a minha casa, a minha filha de olhos claros no seu berço, irrealis como estas árvores, estas fachadas, estas ruas mortas que a ausência de luz assemelha a uma feira acabada, porque Lisboa, entende, é

uma quermesse de província, um circo ambulante montado junto ao rio, uma invasão de azulejos que se repetem, aproximam e repelem, desbotando as suas cores indecisas, em rectângulos geométricos, nos passeios, não, a sério, moramos numa terra que não existe, é absolutamente escusado procurá-la nos mapas porque não existe [...] (ANTUNES, 2009 [1979] p. 96).

A psicologia que caracteriza esses sítios não deve por isso confundir-se com uma simples representação cartográfica dos lugares onde a ação se passa, ou dos que a memória interiormente refaz a partir dos significados legitimados pela viagem narrativa. Do ambiente físico descreve-se o sentimento que transmite. As paisagens dos romances têm subjacente uma estrutura patológica, trate-se de uma cidade ou de uma localidade rural. Catarticamente, essa linha de força é simbolizada pela antropofagia da guerra e pela psiquiatria hospitalar, assimiladas na primeira fase temática desta escrita, e será deslocada, nos romances lançados a partir de *Explicação dos Pássaros*, para uma crónica de costumes acerca da existência portuguesa, sintonizada, em toda a sua plenitude, na relação entre as pessoas.

Se no universo textual dos primeiros romances de Lobo Antunes, a morte manifesta uma ineficácia perante o futuro, essa ineficácia vai progressivamente assumir-se sobre o presente. Viver é duvidar, ironicamente, do facto de se estar vivo, tal como confessa o soldado-regressado de *Memória de Elefante* ou de *Os Cus de Judas* e a relação com o mundo dá-se principalmente através dos tropos que intensificam o sentimento de estranheza:

[...] e sentir que se deixou irremediavelmente de pertencer a esse mundo nítido e directo 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, 2009 [1979] p. 54).

Esse sentimento encontra-se na grande maioria das personagens antunianas, vindo representado como uma ausência de ordem, que Simone, personagem de *Exortação aos Crocodilos*, por exemplo, verbaliza num tom inegavelmente objetivo:

[...] desviar um milímetro o sapo de barro fardado de estudante e não é assim, não é assim, um mal estar, uma inquietação que não sei como explique, o sapo fora do lugar desordena a minha vida, por mais que lhe emende a posição não consigo encontrá-la [...] (ANTUNES, 2007 [1999] p. 237).

Num quadro historiográfico, a visão de uma Lisboa disfórica e parcelar, como é dada, por exemplo, nos primeiros títulos publicados, a cidade alienante que substituiu a ordem indestrutível da Lisboa da infância, e a propósito da qual Eunice Cabral (*in* SEIXO, 2008a pp. 264-271) extensamente escreveu, não pode deixar de se ligar, simbolicamente, à dissolução do império ultramarino, e ao poder destrutivo de uma guerra fracassada.

E embora isso seja insuportável para certas sensibilidades, também não pode deixar de constituir uma evocação realista das transformações pelas quais a sociedade passou. Temas como esse, e as respetivas variações, têm o conteúdo manifesto e não obrigam a mediação simbólica. A falta de controlo sobre a ocupação do território é um desses temas, e a disfunção que introduz nos dia-a-dia de noventa e tal por cento das pessoas é outro. O alargamento selvático das faixas urbanas, a negligência gradual dos círculos rurais, a ineficiência das redes de transportes e das vias de comunicação, a proliferação de baldios, a perda de centro das cidades, o desrespeito tanto da propriedade pública como da privada, entre tantos outros condicionalismos que não soubemos contrariar, tudo isso é exposto, sem qualquer desnível, e formulado como experiência pessoal das personagens.

Intuí-las, antes dos sociólogos e dos economistas e desenvolver na sua forja os aços artísticos que a queiram opor é mais uma prova do tom preditivo com que a linguagem artística tantas vezes rubrica a sua presença. O ruído é omnipresente. Duros, trágicos, implacáveis, esses perímetros governam uma ditadura de barulhos contínuos que ceifa o tempo interior e as dimensões criativas do silêncio. Dorme-se muito pouco e descansa-se ainda menos. As únicas baterias que se carregam são as dos telemóveis e dos computadores portáteis. As consequências são profundamente nocivas. À cabeça, como seria de esperar, estão as desordens depressivas.

Assim chegámos às correspondências seminais da nossa tese. As causas da doença confundem-se com os sintomas, são ao mesmo tempo senha e contrassenha de uma semiologia turva. Com a força anímica prostrada pela doença, as personagens não conseguem dissimular nem o pessimismo, nem a apatia, que as faz viver encerradas (em apneia?) numa espécie de aquários:

Lisboa é uma cidade submersa, senhor, a água fecha-se sobre as nossas cabeças, as nuvens não passam de bancos de limos que flutuam, os manequins dos alfaiates são sereias sem cabeça, fardadas de terilene ou cheviote e sublinhadas a giz no lugar das entretelas. E acima de tudo isto,

meu caro, intacta, límpida, pura, a uma distância difícil de conceber e de medir, acima do coral dos telhados, das grutas de caranguejos das ruas e dos pacotes dos mosteiros, do mistério das algas das árvores e da profundidade de congro das caves das viúvas, com a tristeza amortalhada nas flores de cera dos noivados defuntos, acima disto tudo, amigo escritor, garanto-lhe eu que preciso de um pratito de ameixas para refrescar a laringe que o café me escaudou, acima disto, serpenteando, sem lhes tocar, em redor das antenas de televisão e das chaminés das fábricas, das ruínas do Castelo e dos bairros habitados por canários, contínuos e majores, a via láctea que foge de nós para se fundir com a terra para as bandas de Alverca, onde o rio de transforma em labaredas de siderurgia e fábricas de cimento (ANTUNES, 2008 [1992] p. 30).

Os aquários devem ser lidos enquanto manifestação de evasão, por um lado, e, por outro, como representação da atmosfera surda e esbatida que afasta uns dos outros os seres humanos. Enfatizam, com traço expressionista, a estética do enigma existencial destes romances. Em meio aquoso, os sons não se propagam e a comunicação, muito dificultada, só pode operar-se por meio da gesticulação desordenada. Debaixo de tal ambiência psíquica, as pessoas estão sintomaticamente saturadas de si próprias e hesitantes sobre as estratégias de vida.

As cidades tornam-se uma imagem tão fiel quanto possível de uma consciência debilitada pelo sofrimento depressivo, que recusa a versão inadapta da *eu* e transfere para o meio circundante as suas ambivalências desproporcionadas. As cidades assumem-se, portanto, uma das vozes da doença. Essa distorção patológica molda as vozes deprimidas, que nos dão conta que se sentem substituídas por um impostor, em termos similares aos que Peter Kramer clinicamente verificou:

Limitara-me, numa sessão ou noutra ao longo de dois anos, a forçá-la a estabelecer certas relações entre os factos da sua vida – perguntando-lhe se não era deste ou daquele modo que as coisas se tinham passado. Ela confirmara tudo, sim, era isso mesmo, precisamente assim – continuando até a avançar no mesmo sentido, em termos que subiam a parada. Mas os sentimentos sombrios e contraditórios, experimentados sobretudo em relação a Gregory e a Kate, faziam parte da doença (KRAMER, 2007 p. 38).

Em decorrência, as personagens traem os acontecimentos que deveriam contar (elidindo, pondo em dúvida, escondendo, negando) e acabam por confessar o que efetivamente não aconteceu, disseminando-o em enredos que fazem passar por autênticos. É um paradoxo, mas as narrativas mostram-nos isso mesmo: durante a maior parte do tempo que as ouvimos, as personagens não são ainda elas próprias, e portanto, também as suas vozes não são inteiramente legítimas. A irritação que Fátima, a amante

do Bispo de *Exortação aos Crocodilos*, sente é produzida pela doença – nem está nas coisas, nem está na sua *versão saudável*:

Quando, por fim, o sol deixou de troçar-me, foi a vez de o gás se divertir à minha custa. Sinceramente, a maldade das coisas ultrapassa-me: já não falo dos espelhos, sempre prontos a descobrirem-nos defeitos, falo das tampas das caneta que rebolam sabe Deus para onde, do porta-moedas que nunca no sítio em que o deixámos, dos chinelos de que só encontramos o direito quando os procuramos com o pé, das chaves de casa que saíram sozinhas da fechadura da entrada e nos obrigam a despejar todos os bolsos e todas as carteiras na mesa, sem mencionar os ângulos dos móveis prontos a aleijar-nos, os copos que tombam da mão ao limpá-los [...]. Às vezes passa-me pela cabeça que as coisas gostam de sofrer: se a imagem da televisão desaparece damos num murro no aparelho e regressa, se uma lâmpada apaga duas palmadas no abajur fazem-na regressar embora o abajur fique torto, o aspirador aguarda um pontapé estimulante para voltar a trabalhar. A perfídia das coisas confunde-me [...]

com desenhos e setas  
que ensinam, prolixamente, a mexer-lhes, e tudo o que conseguimos é que nos aumentem para o triplo a conta da luz [...]  
ou que, na melhor das hipóteses, nos electrocutem de uma vez por todas, libertando-nos, com uma missa de sétimo dia, dos seus préstimos satânicos (ANTUNES, 2007 [1999] pp. 63-64).

Quase todas as figuras estão reféns de um ambiente nocivo, de uma doença que lhes impõe esses sentimentos de apatia e estranheza em relação à realidade insatisfatória em que vive. Se houver verdade, tem que ser decifrada debaixo de tais sombras. Nestas circunstâncias, a leitura torna-se um risco a que temos obrigatoriamente que nos consagrar e destruir as sombras pode equivaler, se quisermos, a destruir a metáfora do internamento compulsivo:

– É preciso fazer qualquer coisa  
e não percebiam que a única coisa a fazer era destruir o hospital, destruir fisicamente o hospital, os muros leprosos, os claustros, os clubes, a horta, a sinistra organização concentracionária da loucura, a pesada e hedionda burocratização da angústia, e começar do princípio, noutra local, de uma outra forma, a combater o sofrimento, a ansiedade, a depressão, a mania (ANTUNES, 2004 [1980] p. 185).

Muito desse passado a que se dá voz assemelha-se a um ruído sinistro, oriundo da ontogénese da depressão, um ruído que bloqueia a comunicabilidade com o exterior e, simultaneamente, também inviabiliza a emergência do si-próprio. É uma espécie de ponto cego da representação, ou um nó temporal, profundamente tirânico e abstraído por um silêncio inumano que o cerca de quaisquer ruídos exteriores. Tem um papel importante na ambiência inquietante de alguns dos teatros humanos que se representam.

Procurar o silêncio é conseguir esbater esse ruído, transitar sobre os seus efeitos predictivos, revertendo-os e assistindo à exposição progressiva de mundos afetivos mais desenvolvidos.

A imensa ladainha com que as vozes tantas vezes se confundem, se desprezássemos a sua cadência psicodinâmica e a julgássemos apenas pela textura de ecos repetitivos, parece-nos ter alguma coisa a ver com o estatuto patogénico deste ruído, próximo de uma ameaça difusa que subsiste, insidiosamente, nas sombras arcaicas da dualidade perdida. Prestemos atenção a este exemplo:

[...] a minha actual mulher aceita-me embora me dê ideia de não ter saído da ilha, aquietando-se na varanda escutando um outro mar, descobrindo presenças que não vejo, a cara de súbito redonda  
– Não sentes o fumo do charuto?  
e eu palpando e não sinto, sinto a cera da empregada, o detergente na cozinha, vejo a marca de um pé no sobrado  
(de quem?)  
demoro-me na marca, quem esteve aqui, quem veio, nunca pensei que as minhas mãos tão grandes prendendo um enchumaço de blusa  
– Quantos homens antes de mim conta lá? (ANTUNES, 2004 p. 351).

O passado e a urgência de o desfibrar, contaminada pelo ilusório, parecem, a todo o custo, querer sobrepor-se a qualquer *presença no presente*. O clima é de suspeita e as vozes estão em estado de alerta. A primeira das consequências é que os lugares onde efetivamente se vive, sendo mantidos num baixo contínuo de disfemismo e tom precário, parecem abreviados às decadentes paisagens urbanas, feitas de baldios, edifícios desmantelados e ruas sem préstimo, e às decadentes paisagens rurais, desertificadas, desnaturadas e estéreis.

No *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, Maria Alzira Seixo reflete criteriosamente sobre a condição de «Lugar» que domina este universo romanescos:

Duas questões são de interesse maior quanto à função e tratamento do lugar na obra deste escritor. A primeira diz respeito ao estatuto da descrição, que tem uma função relevante no domínio da estilística, pois as personagens estão em geral ligadas a pormenores da sua inserção ambiental, comunicados muitas vezes em registo evocativo, de tipo minimalista; e a concretização dos ambientes é tão representativa da circunstância a que se refere, como passível de a refigurar também em detalhes impressionantes, aspectos avulsos e anódinos, que interessam mais à sensibilidade da personagem que a uma pretensa objetividade de focagem do local eventualmente percorrido; isto é, trata-se de uma discussão atenta e que dá conta do exterior, mas que desse exterior comunica uma visão parcelar, porque fortemente subjetiva, engrandecendo determinadas componentes do lugar e anulando outras, de acordo com uma visão expressionista das coisas (SEIXO *in* SEIXO, 2008b p. 353).

Algo nessas paisagens recorre à ambiguidade de uma voz não unificada, de tal modo que o mundo conjurado pela narração se indiferencia desde logo numa dimensão perdida, encurvada pelo tempo cristalizado da memória. As personagens reduzem-se à passividade de trajetos orbitais, e a verosimilhança procura encontrar a distância mínima entre nós emocionais longínquos. Amordaçadas pelas próprias convicções contraditórias, e desmagnetizadas do Norte, as paisagens aquartelam uma miscelânea de identidades dissociadas, arruinadas e violentas e interiorizam imaginários sinistros, claustrofóbicos e grotescos.

Em contrapartida, esta estética, como dissemos, não é unilateral: ao mesmo tempo, abre opções, procura a remissão do estado letárgico. É por intermédio da doença que nos relacionamos com os sentimentos que as vozes comunicam e o romance, nas mãos do autor e se quem lê o quiser, serve precisamente para escapar às sombras do pessimismo e dos afetos divididos: «E a surpresa vem de não existir narrativa no sentido comum do termo, mas apenas largos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam. E sufocam-nos aparentemente para melhor respirarmos» (ANTUNES, 2007 [2002] p. 115).

Subordinando-se a sentimentos de privação e constrangimento, muito mais anímicos que do foro material, o enigma torna-se, em si, uma experiência alveolar, e assume a forma de um questionamento terapêutico, com os seus ritmos e os seus ruídos. Nesse círculo, as vozes aprendem a falar consigo próprias através dos outros, e aí apelam, dissolvendo as resistências do próprio discurso, às propriedades terapêuticas da climatização emocional. Carlos J. F. Jorge, em consonância parcelar com estas ideias, lê *Que Farei Quando Tudo Arde*, romance de 2001, como uma «encenação de vozes quanto todos falam» (JORGE, 2004 p. 198), e, apesar de inferir do espaço da «encenação» consequências divergentes das nossas, porque a insere não em ressonância analítica, mas num sistema comunicativo em rutura, este autor apercebe-se em termos análogos da natureza específica do enigma que esta obra desenvolve:

Ora, assim, o enigma desloca-se, curiosamente, do dito para o dizer como acto, e não tanto pelo sentido do enunciado, mas pela forma da *entidade que formula*. A suspeita que cultivamos, assim, como interrogação fecunda, é a de que a prática do *ruído produtivo*, a *ambiguidade*, que instaura a dúvida como entidade heurística ou figura epistemológica em Lobo Antunes, não se processa tanto ao nível das distorções semânticas como ao nível das distorções (ou ruídos) de enunciação. O que nele se torna central e dominante, sobretudo neste romance, não é tanto a inquietação do sentido,

pela indeterminação, fragilidade ético-psicológica das personagens, ou mesmo a sua duplicidade, o que as tornaria pouco dignas de confiança, como a inquietação do sentido pela complexidade e distorção das instâncias de enunciação (JORGE, 2004 p. 202).

Numa estrutura interna em permanente transformação, falamos de níveis distintos de percepção artística, oscilando na diferença que há entre personagem e autor. É nas nuvens migratórias da frase que o leitor aceita investigar as dobragens – no seu sistema aberto de relações, ora de sentido, ora de tangibilidade material. Segundo esta arquitetura da multiplicidade e da incerteza, em desterritorialização e sem centro organizador, a frase começa a dobrar-se sobre si própria, em opacidades que se vão pregueando como as formas barrocas, definindo a ilusão de um espaço-tempo próprios.

A onisciência do narrador está a anos-luz desta armação ficcional e a clarividência, se alguma vez se institui, é a que se codifica na interação do grupo: a que contradiz e desdobra em conjunto, em vez de fazer súmulas. W. G. Sebald, em entrevista a James Wood, ridicularizou a focalização na terceira pessoa, dando ao romance e ao papel do narrador uma ambiência policiária semelhante à que temos mencionado:

A ficção que não reconhece a incerteza do próprio narrador é uma forma de impostura que tenho grandes dificuldades em aceitar. Qualquer forma de escrita em que o narrador se indigita a si próprio como assistente de cena e realizador e juiz e executor no mesmo texto é para mim inaceitável. Não consigo ler livros deste tipo (SEBALD *apud* WOOD, 2010)

Com a consciência de que radicaliza um programa de leituras, esta tese percorre estes mapas a partir do universo patológico da depressão: a presença, o diagnóstico, o tratamento, as figuras de resiliência. Noutras palavras: encontramos na depressão a essência enigmática destes livros. Ou melhor, antevemos na depressão o estado anímico responsável por determinar a «falha na blindagem perante o mundo hostil» (KRAMER, 2007 p. 68), aquele que é, porventura, o sinal emblemático destas personagens e que, por intermédio da memória narrada, as leva a questionar a sua posição no mundo, abreviando, desse modo, os estragos da enfermidade.

Descobrimos nestes livros duas abordagens temáticas, portanto: a que representa os défices afetivos de indivíduos de temperamento depressivo, e a que valida a experiência de interrupção da doença. O mesmo é dizer que encontramos uma duplicidade de representações: a que vê o fundo depressivo enquanto retrato de um

condicionamento civilizacional da vida psicológica, e a que nele encontra o mote de uma ética de sobrevivência à contemporaneidade. Nessa suposição, parece-nos que a harmonia poética dos romances, vista normalmente pelo caráter excêntrico, mantém um compromisso com esse prisma afetivo.

A genealogia da depressão é estilisticamente formulada como um vocativo que faz com que as vozes comecem a cruzar terapêuticamente os seus fluxos de consciência. E equivale, também pode dizer-se, à morfologia do enigma, intervindo, claramente, na composição de um espaço actancial distorcido pela tónica da ruína:

sentados à mesa um diante do outro com a travessa ao meio, fitando-nos sem nos fitarmos, nenhum de nós tirava o guardanapo da argola porque tirar o guardanapo da argola era como tirar a aliança do dedo, os mesmos nomes gravados a perderem nitidez com o tempo, Augusto, Fátima, no dia em que o meu marido notou que não usava a aliança senti-me nua, guardei-a na gaveta onde juntava os recibos, eu sem aliança e ele com aliança, uma mulher livre na companhia de um homem casado que horror, tinha acanhamento de estar despida, não sei explicar a razão mas fazia-me falta um anel que me vestisse outra vez [...] (ANTUNES, 2007 [1999] pp. 155-156).

À partida, as diretrizes poderão significar formalismos cegos, sem contrapontos reais a uma autoridade crítica aparentemente inflexível. Há que concordar com a magnitude de tais evocações, se vierem a ouvir-se. Os itinerários da leitura intuitiva, quaisquer que sejam os seus métodos, configuram-se, sobretudo, em diálogos, e do transbordo de um monólogo para outro é que a crítica pode resgatar a segurança positiva da obra. Até porque António Lobo Antunes nunca se irá libertar de alguns dos cânones da literatura contemporânea e de atitudes autorais contra as quais tem vindo, dialogicamente, a evoluir, no seu caminho para a inteligibilidade do conhecimento.

Claro que se a nossa interrogação destes romances aprofundar essencialmente uma rede temática que subentenda uma psicopatologia pré-determinada, mas sem ser capaz de a demonstrar, algum ruído desagradável afligirá as consciências críticas. Mas, na maior parte das vezes, solucionar os mecanismos dos universos artísticos da imaginação começa, na verdade, com um olhar deliberadamente especulativo, numa atenção direcionada, e por vezes até deformada, tanto pelas conexões como pelos argumentos. Os mecanismos que investigamos são óbvios: reconhecer na depressão um movimento temático generalizado, que ilumina a leitura antuniana e desfaz alguns dos seus nós semânticos. Em nossa apologia, no entanto, lembremos que qualquer

diagnóstico, seja ele qual for, para mais psicopatológico, é o epílogo de um processo de averiguações preparatórias que a hipótese diferencial está apostada em pôr em xeque.

É assim que olhamos o mistério da depressão: como nesse pouso oscilante de quem procura um padrão bioquímico ou imagiológico específico, isolando, exame a exame, os dados suficientes para o nomear. A maior parte do processo médico de legitimação é retroativo: vai chamar à colação coisas que o doente não notou, ou não soube interpretar. A ação que se conta é análoga deste formato. Mas a aura de mistério depende, em alto grau, da habilidade de imaginar os seus efeitos; é isso o prognóstico, o reflexo que prevê.

Sabe-se que um olhar clínico produz decisões a partir do reconhecimento de padrões, querendo com isto dizer que o médico adapta todas as informações acerca do doente a um padrão identificativo de um quadro clínico específico. Os diagnósticos, especialmente os que obrigam médicos experientes a tomar decisões imediatas, não procedem tanto quanto possa presumir-se de associações lógicas de conhecimento memorizado ou de protocolos de atuação: decorrem de uma codificação heurística e são feitos em segundos. A observação atenta torna-se, nesse caso, num utensílio prospetivo para detetar nas pessoas alterações do estado de saúde:

No mesmo momento em que dizem «olá», já estão a avaliar a pessoa, observando se está pálida ou corada, a inclinação da cabeça, os movimentos dos olhos e da boca, a maneira como se senta ou se levanta, o timbre da voz, a profundidade da respiração (GROOPMAN, 2008 p. 47).

Uma visão com estas características, se aplicada à construção narrativa, não pode deixar de ter efeitos nos modos de montagem. António Lobo Antunes, usando essencialmente a focalização interna e usando, portanto, para além do olhar, o campo de consciência da personagem, depressa nos ajusta a esta forma de examinar dos médicos (dos psiquiatras, no caso) – instigando a análise, pedindo-nos diagnósticos.

Encontramos nesse esquema de diagnóstico e prognóstico uma sensibilidade própria para mergulharmos neste mundo literário, aventurando-nos, com cada grupo de vozes, nos mundos da experiência perturbada e deles saindo como quem sai de um poço. O disfemismo grotesco, a distorção das relações, a disforia crónica são intoleráveis para muitos críticos, como o já citado António Guerreiro (2011), que atribui à sua apreensão do mundo os excessos do hiperrrealismo caricatural, ou Fátima Maldonado (2011), noutro exemplo, para quem Lobo Antunes (pelo menos até à

publicação de *O Esplendor de Portugal*, romance que, na sua opinião, corrige estes excessos) nunca foi capaz de distanciar-se do universo disfemístico que representa:

Ele acerta ao apontar-nos as chagas [...]. Mas não sabe fazê-lo com grandeza, não consegue a distância que permite visão larga, estreita talvez sem querer o horizonte, é incapaz de não se misturar na intriga, acabando por ser sempre mais uma das personagens e quase nunca o diagnosticador que pretende (MALDONADO, 2011 p. 195).

É improvável que estes autores encontrem a função depressiva que motiva estes romances. A realidade da doença é uma sensibilidade distorcida e a prosa desse mundo não terá outro remédio senão transcrevê-la. Adolfo Casais Monteiro, no ensaio sobre Baudelaire incluído em *A Palavra Essencial*, afirma que «Baudelaire não procurou as monstruosidades que vieram povoar os seus poemas: elas eram o seu próprio mundo» (MONTEIRO, 1972 p. 173). Lobo Antunes tem o mesmo espírito audacioso e é nele que assume plenamente os riscos dessa empresa: o mundo que ele representa inteiro nos ombros da sua frase contínua é, sem dúvida, o *seu próprio mundo*, e o nosso também.

Antes de se tornar numa tema universalizado neste obra, as imagens da depressão e do tratamento começam por ser textuais, diegéticas. É com elas que se entra no período noturno de *Memória de Elefante*, não o do abismo do poço em que se cai, associado ao dia que finda, mas o «desse túnel de uma vida cujo sentido obscuro se interroga» (SEIXO, 2010 p. 75), narrativa que, depois, será determinante em *Conhecimento do Inferno*. Quanto a nós, as transições de que os motivos do poço ou do túnel, com toda a sua gama de significações, inserem na experiência de leitura da obra de Lobo Antunes pressupõem que haverá sempre, algures, uma luz ao fundo e não queremos deixar de assinalar que a literariedade de Lobo Antunes lhe deve mais do que geralmente se imagina. Se noutros capítulos examinaremos com minúcia o contexto em que ocorre, para já acompanhemos apenas a conclusão elegíaca do psiquiatra:

Disfarçadamente olhou o relógio do homem dos sonos a seu lado: mais uns minutos e o analista apoiaria os dedos nos braços da cadeira e levantar-se-ia a dar por finda a sessão: descer as escadas, sair para a rua, recomeçar: subir o poço a pulso até à paisagem de ervas de cá de fora, torcer a roupa molhada, partir: como quando cheguei de África e não sabia o que fazer, e me achava em corredor muito comprido e sem nenhuma porta, e tinha uma filha e mulher grávida e um vasto cansaço nos ossos chocalhados por demasias de picadas. Reviu mentalmente o túmulo do Zé do Telhado em Dala e a casa com tecto de capim do senhor Gaspar no meio das árvores altas em que pulava um enorme macaco domesticado, de focinho branco, preso por uma trela a um poste de ferro, reviu a morte do cabo Pereira no incêndio do unimogue e o fantástico das queimadas noite fora: desde que me levaram a

Pádua a fazer a primeira comunhão, pensou o médico, já andei um bom bocado (ANTUNES, 2008 [1979] pp. 120-121).

Insinuando-se como tema e como estilo pessoal, a depressão terá uma função similar ao «ponto de partida» que Georges Poulet, como refere Paul de Man, exortava a que fosse experimentado no estudo de um autor:

O próprio Georges Poulet convida-nos a procurar, no estudo de um escritor, o seu «ponto de partida», uma experiência que é ao mesmo tempo inicial e central e à volta de qual se pode organizar toda a obra. Os «pontos de partida» diferem de espécie em cada autor e definem-no na sua individualidade; o teste da sua relevância consiste na sua capacidade de servir eficazmente de princípio organizador para todos os seus escritos, qualquer que possa ser o seu período ou género (obra acabada, fragmento, diário, carta, etc.). Por outro lado, parece que só um corpo de escritos que se possa apreender desta forma merece plenamente chamar-se uma «obra». O ponto de partida serve de princípio unificador de um *corpus* único ao mesmo tempo que serve para diferenciar escritores, ou mesmo períodos da história literária (DE MAN, 1999a p. 108).

O eixo depressivo desta ficção será desvelado numa argumentação clínica sobre os focos de sofrimento da sociedade. É curioso observarmos que nunca irá desaparecer uma noção de «indestrutibilidade» do ser mais profundo do humano, uma «indestrutibilidade que não virá nos termos em que Harold Bloom caracteriza o seu sentido na obra de Kafka (cf. BLOOM, 2011 p. 451) – como uma esperança que, paradoxalmente, não pode evitar a autodestruição e que uma paciência inesgotável faz subsistir sem fim – mas como uma esperança convicta do entrelaçamento simbiótico entre os seres. Em imagens gradativamente oníricas e surrealizantes, esse desejo de estar presente no mundo é transferido para o leitor. A tonalidade peculiarmente lírica com que os capítulos se finalizam provém em larga medida dessa enfatização vital, em janelas de vidros indiscretamente luminosos:

o pimpolho coitado no Jardim Constantino mais a esposa e a sua  
irmã e você, ultimamente não sei onde pára, não me visita, esqueceu-se, não  
faleceu, era o que faltava, deve estar no pontão em que um petroleiro persa,  
albatrozes, infelizmente para ele não o mar dado que o mar um cacto com  
uma flor azulinha, uma arvéloa, o mar não mais que um cacto, uma flor  
azulinha e uma única arvéloa

(uma arvéloa basta)

o mar a seguia ao muro e um dia destes o pimpolho e eu sentados na  
praia sem necessitar de confidências, conversas, sem necessitar de mais nada  
senão permanecermos os dois, se fôssemos mais novos eu da areia a chamá-  
lo e ele, como na época da minha mãe, junto ao piano

junto a uma rocha a ver-me

(– Cumprimenta esta senhora rapaz)

tentando um sorriso, conseguindo um sorriso e escondendo-o, de imediato, na timidez da manga (ANTUNES, 2004 pp. 385-386).

A possibilidade de curar – como temos repetido – dirige um fio imagístico coerente na narrativa da doença, pelo que não é de uma dramatização discursiva da psicoterapia de base analítica que falamos, como ocorre no exemplo da narração autobiográfica de divã, paródica, rica em ironias e em angústias examinadas em ponto grande de *La Coscienza di Zeno* (1923), de Italo Svevo, *Portney's Complaint* (1969), de Philip Roth ou de *Lying on the couch* (1996), de Irving D. Yalom, por exemplo, mas da *montagem discursiva dos seus processos*.

Esse caráter analógico, que presenciaremos na última secção, condensa, por si só, uma atitude terapêutica, pela qual as personagens provam a sua dimensão actancial e confrontam destemidamente o leitor que as escuta em silêncio. As palavras de Faulkner, relativas à sua própria obra (falava de *As I Lay Dying*), aplicam-se com toda a justeza a estas narrativas:

Imaginei simplesmente um grupo de pessoas e sujeitei-as a simples catástrofes naturais, como as cheias e o fogo, com a motivação simples de dar um sentido ao destino dessas pessoas. Mas aí, quando a técnica não intervém, escrever, em certo sentido, também é mais fácil. Porque para mim há sempre um momento do livro em que as próprias personagens se erguem e tomam conta dos acontecimentos e concluem a tarefa (FAULKNER *in* STEIN, 2009 pp. 66-67).

O universo familiar reprime a espontaneidade e direciona para o interior a agressividade, mas dele é possível sair, se modificarmos suficientemente a atividade inconsciente da culpa. E se a metáfora da guerra civil na psique, na expressão de Harold Bloom (2008 p. 198), é quase uma palavra-passe para interpretarmos estas consciências ambivalentes e as suas épicas malditas, a imagem de resistência dos combates de guerrilha talvez signifique a forma peculiar como Lobo Antunes se distancia de Faulkner, carreando a investigação até a uma doutrina de redenção e esperança. A subtileza das muitas armadilhas que se põem em jogo, não sendo propriamente uma originalidade, é uma das estratégias para a complexidade formal com que o romancista procura a expressão das emoções. Montam-se resistências em série ao discurso, e desvia-se um olhar atraindo outro.

Esteticamente, os escombros definem a fisionomia melancólica da modernidade, dada pelo negativo, que a versão clássica da história não reteve. Mas, como a imagem

com que se dá visibilidade ao esquecimento é uma máscara moldada tanto pelo temperamento depressivo como pelo momento histórico em que o romance cifra a expectativa do leitor, esta figura não deixa, em si, de ser outra armadilha. Graças a um conjunto de especulações em torno da natureza do génio criativo, a história da depressão tem sido a história da cultura, relacionando-se esses temperamentos à exaltação da imaginação criativa (cf. KRAMER, 2007 p. 219). Não virá decerto a despropósito assinalar que, em dado momento da carreira médica, António Lobo Antunes se dedicou precisamente a investigar os mecanismos da criação artística, tendo inclusivamente publicado dois ensaios significativos: «Loucura e criação artística: Ângelo de Lima, poeta do Orfeu» (1974), em parceria com Maria Inês da Silva Dias, trabalho que venceu o Prémio Sandoz de Psiquiatria daquele ano, e «Alice no País das Maravilhas ou a esquizofrenia esconjurada» (1978), em coautoria com Daniel Sampaio.

Como vimos, a doença depressiva tem efeitos claros na interação com a realidade, e estes romances, ao contrário do que ainda sucede com as construções arruinadas de Walter Benjamin, dialogam virtualmente com uma série de revoluções psicofarmacológicas que começaram nas décadas de sessenta e setenta do século XX. Hoje em dia, contamos com uma panóplia de tratamentos muito eficazes para tratar os episódios de depressão, que permitem aos doentes ter uma vida convincentemente normal. Claro que no universo fluído em que vivemos, as pessoas procuram encontrar nos antidepressivos e ansiolíticos respostas imediatas para os seus problemas. O desmantelamento das estruturas depressivas é, no entanto, um processo demorado e sem eficácia garantida, mesmo se recorrermos a um arsenal farmacológico evoluído, com medicamentos genéricos de preço baixo e comparticipados pelo Serviço Nacional de Saúde, vantagem de que não gozam as terapias psicológicas. E está comprovado em diversos estudos que a psicoterapia, mesmo que os seus dias áureos não passem de uma memória, quando associada aos medicamentos atuais, aumenta a probabilidade de cura e torna-se um fator importante para evitar recaídas (cf. KRAMER, 2007 p. 208).

A teatralização das relações familiares é, de qualquer ponto de análise, o espaço semântico primário desta poética. Armadilha-se o passado das vozes, que lhes arruína o presente, e armadilha-se o ato da leitura, arruinando as fronteiras da ficção. Questionam-se por este meio as formas de mimese da consciência humana, técnica que, neste autor, vai incorporar uma noção muito clara de *presença*, interagindo com o leitor muito para além dos efeitos de sentido. As vozes suspendem transitoriamente o tempo

(afastando-se de um passado e de um futuro) e deslocam-se de um teatro de morbidez intolerável para num palco mais resguardado, esse palco que as deixa falar. Esse é o presente onde se irá reabilitar o mundo em que projetaremos a experiência da vida. Ao ressoar a doença em todas as personagens, o meio contém a ansiedade e começa a produzir um vínculo emocional com quem as saiba ler. A textualidade que assim se instaura é fortemente característica, e as proposições sobre o vazio, a lateralidade, a indecibilidade, muitíssimo eficazes.

No entanto, refletindo sobre os enigmas e armadilhas da autobiografia, não deixa de ser assinalável o facto de que Lobo Antunes desempenha com precisão nos seus romances essa descontinuidade histórica do homem moderno, nulo de experiência, ameaçado pela brevidade dos laços humanos, por intermédio das imagens, que atrás salientámos, do esplendor e da queda de uma casa abastada, em que os elementos formais da ruína parecem introduzir a estrutura alegórica de Benjamin:

A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica na forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio (BENJAMIN, 1984 p. 188).

As genealogias historicizam uma espécie de aliança destrutiva, quantificada em transitoriedades e fragmentos. Lobo Antunes prossegue-a no seu mundo específico, preciso e intuitivo. No conteúdo temático e formal das famílias historiografadas, a célula inventiva não irá mudar muito desde *Auto dos Danados*. Há o indivíduo, componente indivisível, dado enquanto apelo à redenção, e há a família, numa ilusão de presenças do passado, contrastada pela culpa, quando a sua unidade não é de todo recuperável. As gerações vão vivendo persistentemente dos detritos em que a herança familiar se degrada, numa perspetiva negativizada sobre o tempo.

Com o tema da decadência de uma família e o contexto socio-histórico em que a transformação ocorre podemos simular, senão a totalidade, praticamente todos os esquemas narrativos empregados por Lobo Antunes para acionar os romances. Mas um outro movimento de leitura, que resulta diretamente da diferenciação gradual da voz narrativa, tem que ser acrescentado a esta observação.

Há que concordar que o núcleo temático, efetivamente, mantém a tensão narrativa de romance para romance, pelo que se acaba por estar a contar um sem-número de vezes essa mesma história. Mas não o faz da mesma maneira, uma vez que a alteração gradual dos procedimentos discursivos introduz variações importantes nesta reconfiguração. As genealogias de famílias destruídas foram também obsessivamente cartografadas nos romances de Carlos de Oliveira e, apesar das fronteiras claras entre os dois autores, julgamos pertinentes e adaptáveis à nossa leitura as evidências com que Manuel Gusmão diferenciou o desenvolvimento desse esquema narrativo em *A Casa na Duna e Finisterra*:

[...] podemos notar que no primeiro romance, a expansão narrativa desse esquema constitui o fio principal e estruturante do tempo e das acções, enquanto no último esse esquema funciona mais como uma moldura e um motivo repetidos, que cooperam numa espécie de devir abstracto da fábula, arquitectura e geometrização do mito (GUSMÃO, 2002 p. 69).

Ao reaparecer, o passado dissolve qualquer futuro e é dessa experiência que se entrançam os módulos de vozes, numa trama de ecos, motivos, repetições de comportamentos ou de gestos. A premissa basilar sobre a qual é imperativo reinventar o nosso nome está numa redefinição do nosso território autónomo, de uma experiência do ser de que a vida em sociedade nos afasta. Experimentar a existência tem muito a ver com tudo o que se possui. Por aí compreendemos a razão pela qual os bens materiais, quer sejam de bom ou de mau-gosto, estão ligados a um índice de proteção e despertam, essencialmente, a angústia da precibilidade.

É frequente que o espaço sintónico (e sincrónico) dentro do qual cada personagem define a sua casa interiorizada se revele em pormenores discursivos, estilizados nas suas vozes. As alavancas estilísticas formais desta ficção insistem num sentimento de inadequação melancólica. Como afirma Coimbra de Matos (2007 p. 183), «a relação de objeto de cariz narcísico» é um dos traços essenciais da disposição depressiva e o depressivo, em défice constante, procura na sua relação com as coisas o reflexo daquilo que ele próprio é. Ou seja: procura situar-se. E por isso, estas personalidades têm dificuldade em tomar consciência da perda objetal, preferem negá-la, para, assim, limitarem o dano sobre uma autoestima de antemão fragilizada.

Nestes romances, para dar apenas um exemplo dessa circunstância, os móveis, as pratas ou os quadros que constituem a prova do legado familiar, amontoam-se em divisões pouco arejadas, onde proliferam bolores, e foram, tal como as pessoas,

corrompidos pelo tempo. Detalhes deste género, para além da «baforada de palpabilidade» (WOOD, 2010 p. 83), na expressão feliz de James Wood, constituem, frequentemente, uma remissão para o estatuto incomunicativo com o mundo, sobredeterminado pelo arco da culpa. Intuir a perda leva o indivíduo a humanizar os objetos, extraí-los dos sedimentos onde se transformaram e colecioná-los para neles materializar a fixação do efémero, ou seja, o investimento nostálgico da relação idealizada.

Muitas vezes, a frase de Lobo Antunes modela-se nesta tensão, como tal coleção de fragmentos cristalizados. As recordações são escassamente dadas em alusão, ou em sobreposição, sempre em imagens que nada têm do foco estático da voz que as dizem. Objetividade e simultaneidade, se assim nos é permitido resumir, numa interação simbiótica. Esta perspetiva requer moderação na análise, porque a arqueologia da confissão nem sempre nos permite universalizar o particular – pelo que as nossas alegorias íntimas nem sempre serão normalizáveis. Os efeitos estéticos formam-se desta oscilação: há presença, nem sempre há sentidos.

Outra maneira de clarificar esta oscilação, e o movimento actancial do discurso que investiga, é refletir no seguinte: o presente está a radicalizar-se numa época de transformação imperdível, de modo que os artefactos de outros tempos se tornaram fragmentos desemparelhados e incompletos do que não evolui em novas circunstâncias. Anacronismo, inautenticidade, ritmos inconsistentes. Psiquicamente, o mal-estar está na dificuldade de esquecimento dos vínculos normalizadores, nas tremendas fantasmagorias, na solidão, no sofrimento psíquico com que dialogamos.

Nos poemas de Baudelaire, Benjamin examinou a figuração da experiência moderna, e da sua impossibilidade enquanto tensão entre o ritmo destrutivo do *spleen* e o *ideal*, uma representação do contato pleno com o mundo primordial. Se o transpusermos analogicamente para a obra que agora analisamos, só o traço melancólico, permutado entre o lirismo de Baudelaire e as personagens anónimas de Lobo Antunes, torna legíveis as suas observações sobre a assincronia do tempo moderno. Nem sempre devemos ouvir com seriedade a voz alienada da doença – esta palavra de ordem poderia ser uma das epígrafes abrangentes destes romances.

Há qualquer coisa de Emerson, muito mais que de Benjamin – na autoconfiança, na legitimação histórica, na substanciação com a natureza –, a assomar das personagens de Lobo Antunes, não durante as suas vozes, quando as ouvimos e elas se ouvem a si

próprias, mas no final, ao saírem da cena dos romances. A «confiança em si» de Emerson insinua-se fortemente na ética de Lobo Antunes:

Só a vida serve para algo, não o facto de se ter vivido. O poder cessa na hora do repouso; ele reside no instante da transição de um estádio anterior para outro, na transposição de um golfo, no impulso que visa um desígnio (EMERSON, 2009a p. 23).

As ruínas não são apenas o estado do mundo, mas participam do processo para retornar à relação homeostática com os outros:

É a redenção da alma que resolve o problema do restauro do mundo original e da beleza eterna. A ruína ou o vazio que vemos quando observamos a natureza estão no nosso olhar. O eixo da nossa visão não coincide com o eixo das coisas, pelo que estas não nos surgem transparentes, mas opacas. A razão porque o mundo carece de unidade e jaz, fracturado e amontoado, é o facto de o homem estar separado de si próprio (EMERSON, 2009c pp. 112-113).

A derrota imanente é a dimensão onde tudo acontece – e aprender a integrar a voz numa existência sem simulacros é uma sua componente pedagógica. Ao resgatar o individualismo do espaço dissolvido do sujeito, a textualização de Lobo Antunes invoca, sobretudo, uma fenomenologia de resiliência à adversidade. Esse é o relatório que as personagens trazem das incursões à realidade. Haverá aqui, provavelmente, um traço de idealismo, e, portanto, um ritmo de cantilena também ela obsessiva. Mas essa dinâmica, estamos certos, é uma das dimensões realistas assumidas em absoluto por Lobo Antunes.

Ensinar as pessoas a tornarem-se mais felizes insere-se, essencialmente, numa ação didática sobre a realidade. Em leitores que nunca tenham sido afetados pela doença depressiva, os efeitos são de âmbito preventivo: no fundo, para recorrer ao conceito filosófico de imunização de Peter Sloterdijk (cf. SLOTERDIJK, et al., 2007 pp. 11-13), procura-se provocar uma reação de imunização anímica. A resiliência implica uma perspectiva de ação a partir das dificuldades: para voltar à forma, para manter uma direção. Harold Bloom (2001 p. 18), parafraseando Bacon, Johnson e Emerson, afirma que lemos para fortalecer o ego. E Bakhtin, nos anos vinte do século passado, tinha definido o elemento dialógico do discurso romanesco:

Todo romance, em maior ou menor escala, é um sistema dialógico de imagens das linguagens, de estilos, de concepções concretas e inseparáveis da língua. A língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de

representação. A palavra romanesca é sempre autocrítica (BAKHTIN, 2010 p. 371).

Os romances de Lobo Antunes não apresentam verdadeiros dilemas morais, mas tratam do dilema da experiência moderna e das doenças que a perfusão de estímulos provoca nas consciências. Apesar das profundas alterações que a frase narrativa sofreu, facilmente identificamos traços previsíveis nesta morfologia polifônica. O romance implica sempre um olhar sobre o outro e a prática de uma intersubjetividade como eixo axiológico basal da função comunicativa. Encarar a vida obriga a continuar em frente, assumindo que a aprendizagem do próprio rosto necessita desse vínculo com a transformação afetiva. Isso leva-nos também a supor que o caráter mítico que assombra os romances, onde o mundo inteiro parece ter sido previamente julgado e condenado pela eternidade fora, se dissolve, enfim, no fio humanista que transfere as vozes para longe da paisagem em ruínas.

A incomunicabilidade é um dos enigmas topológicos que esta ficção quer refratar e um dos focos da nossa leitura quer realçar o sistema de vasos comunicantes em que os inconscientes se encontram, em diversos níveis de tempo e de lugar. Se os romances estimulam a fala e a narração em volta alta, transferindo-a dinamicamente de uma voz para outra, é com o intuito, normalmente desapercibido pelos leitores, de se anular a escalada do emudecimento.

Essas razões são convincentes: o amor-próprio provém de uma construção do amor que os outros nos dedicam, pelo que a questão da escuta é essencial. Na realidade, como afirma Bauman (2003 p. 106), só quando temos a impressão de que somos escutados e que as nossas opiniões são consideradas é que cremos que fazemos alguma diferença no fluir da existência. As vozes, libertando-se da negação inconsciente, falam para exigir tempo às outras vozes, para que ainda haja tempo para falar.

A presença individual é, então, aferida como significativa no circuito social, como parte da construção de uma realidade que mede o valor da singularidade pela capacidade de prosperar num sistema económico que tem o axioma do risco expansionista, investindo, contraindo crédito e arriscando a própria existência num mercado que ciclicamente se torna autodestrutivo e silencia drasticamente as vidas minúsculas de quem vai apenas durando:

e ela feliz com os reflexos, as cores, essas coisas no género  
(paquetes por exemplo)

que não consigo ver reduzida a um cacto com uma florinha azul e à arvéloa que ultimamente tem andado arredada, em certas alturas, de manhã sobretudo, quando a coluna me incomoda menos, se calha demorar-me à janela informo a minha colega

– Voltou

referindo-me ao pássaro, atendendo às circunstâncias a que poderia referir-me, eu segura que a arvéloa

– Voltou

nós duas como namoradas de cabecinhas unidas e vai na volta um galho de avelaneira que nunca vi com avelãs, promessas de botões que desistem, se esfarelam e pronto, um papelito ou uma folha a dançaricar sem descanso entre a janela e o cacto, peço desculpa à minha colega

– Enganei-me dona Ofelinha toda a gente se engana

a minha colega desiludida porque um pássaro, seja qual for, é uma novidade na monotonia em que estamos, pequeno almoço, quarto, almoço, quarto, missa, quarto, jantar, quarto, confissão à sexta-feira e arroz-doce ao domingo, a minha colega volta a substituir os óculos de longe pelos óculos de perto e eis os olhos enormes, o tapume escondendo os restos do que antigamente uma casa, as tais pedras, os tais barrotes, a tal chaminé que teimava

– Habitou aí dona Ofelinha?

canos ao léu, ervas ruins, um alguidar ao contrário, quem me garante que o Jardim Constantino não uma miséria também oculta pela piedade das árvores, graças a Deus tenho o cacto para consolar-me, a ideia da arvéloa

(mesmo que não arvéloa, um papelito, uma folha)

que traz consigo a ideia do mar [...] (ANTUNES, 2004 pp. 377-378).

Haverá no prédio onde habitamos, no sítio onde trabalhamos, na cama onde dormimos, alguma alma que nos escute? Essa interrogação expectante monopoliza as vozes, que a ela retornam, vivendo cada vez mais num vácuo experiencial. Nas *Elegias de Duíno* (*Duineser Elegien*, 1923), Rilke aperfeiçoou a crença de que a morte e a vida se afinam no mesmo comprimento de onda, dos destroços à remissão. Acreditamos haver uma certa analogia no tom do psiquiatra de *Eu Hei-de Amar uma Pedra*, ávido de afeto, e mutualizando a sua voz com as vozes dos relatos que ouve nas consultas. O médico está constrangido, ele próprio, a uma prescrição inadiável:

quem lá em cima onde vocês existem entre décimos segundos andares com um buraco no soalho, mulheres que garantem

– Deixei de gostar de ti é só isso

meninas que nos vêm cair sem se preocupar connosco e um limoeiro ao qual nenhuma mãe se abraça, quem lá em cima, pergunto eu destas raízes que me bebem e esquecem, falará de mim a um pierrot numa prateleira de bambu ou a uma cadela negra farejando antúrios nos Açores, ambos sem me acharem na memória

– Qual médico

e qual médico de facto se o gabinete do hospital deserto, na metade de cacifo de eu ocupava cabides apenas, o pierrot quando muito

– Tenho uma ideia de

para que o deixem em paz e sem ideia nenhuma, a cadela negra perseguindo cinzas e ondas, eu a pedir

– Busquem-me em Sintra

e talvez dêem por mim numa ladeira qualquer  
(em maio, não era?)  
a medir as flores nas acácias, caminhando com cautela derivado ao  
coração, aos diabetes, a uma veia no cérebro que ao secar levou dois terços  
das lembranças consigo, a doente  
– Senhor  
ao meu lado, a minha actual mulher  
– Senhor?  
ela que não deu pelo buraco no soalho e talvez continue à minha  
procura em casa, não aflita com a minha ausência, intrigada, provavelmente  
repetindo o meu nome, ao pronunciar-lo dava-me ideia que um nome  
diferente, de um camponês lá das ilhas que não imagino quem seja [...]  
(ANTUNES, 2004 pp. 343-344).

Lobo Antunes tem um programa de escrita: o objetivo passa por conseguir trazer  
ao romance tudo quanto o autor aprendeu da vida. E explica-nos isso a propósito de  
*Exortação aos Crocodilos*:

Não se pode contar uma história plausível sem caracteres plausíveis, e, uma  
vez dados esses rebuçados, criar um romance grande (comprido), grandioso,  
avassalador, com tudo o que aprendi sobre a vida e sobre o escrever e  
transcendendo isso, transfigurando isso, chegar onde cheguei e onde ninguém  
chegou. [...] Proceder segundo o método habitual: mostrar, não analisar, não  
demonstrar, não explicar. Mostrar a vida e o leitor lá dentro (ANTUNES  
*apud* COELHO, 2004 p. 175).

Para o realizarem, as suas narrativas têm que submeter o músculo dialógico a  
uma sobrecarga intensiva e, apesar de focarem as histórias insignificantes de indivíduos  
anónimos, estas vozes vão confundir-se com uma metáfora do mundo contemporâneo.  
Não deixam de ser, em prova disso, emissoras nostálgicas de um mundo que se perdeu.  
Esse mundo que Tony Judt inspecionou e procurou solucionar com o ensaio *Um tratado  
sobre os nossos actuais descontentamentos*:

Durante trinta anos os estudantes vinham ter comigo a queixar-se de  
que “para si foi fácil”: a sua geração tinha ideais e ideias, o professor  
acreditava em algo, era capaz de mudar coisas. “Nós” (as crianças das  
décadas de 1980, 1990, 2000) nada temos. Em muitos aspectos, os meus  
alunos têm razão. Para nós *foi* fácil – tal como foi fácil, pelo menos nesse  
sentido, para as gerações que nos precederam. A última vez que um grupo de  
jovens exprimira uma frustração comparável com o vazio das suas vidas e a  
inutilidade desencorajante do seu mundo fora na década de 1920: não é por  
acaso que os historiadores falam de “geração perdida”.

Se hoje os jovens não sabem o que fazer, não é por falta de  
objetivos. Qualquer conversa com estudantes mais velhos ou com crianças da  
escola revela um rol de ansiedades assustador. Na verdade, a nova geração  
está vivamente preocupada com o mundo que vai herdar. Mas o que  
acompanha esses medos é um sentimento geral de frustração: “nós” sabemos  
que algo está mal, e há muita coisa de que não gostamos. Mas no que é que  
podemos acreditar? O que deveríamos fazer? (JUDT, 2011 pp. 18-19).

António Lobo Antunes, numa constatação que qualquer leitor minimamente atento replica nos seus textos, constrói mundos ficcionais a partir de ocorrências aparentemente pouco significativas, tecidas com episódios banais e personagens indistintas. Olha-as como um meio para descrever as condições da vida contemporânea. Vidas onde nunca acontece nada que se veja. É, contudo, desta insignificância que surgem retratos do humano amplos e abrangentes, intimamente comovedoras e sensíveis. Diremos então que a composição dá voz a estas vidas insipientes e está, no fundo, a contribuir para afirmar a sua singularidade e a construção do amor-próprio. O objetivo é que daí resulte um ego mais capaz de retorquir às dificuldades do mundo.

Muito nestas personagens pode ser lido pela referência ao conceito de amor líquido e ao mistério da fragilidade dos laços humanos com que a análise de Zygmunt Bauman tem caracterizado a era moderna que vivemos. No ensaio *Amor Líquido: Sobre a Fragilidade das Relações Humanas* (2003), Bauman reflete acerca de como as cidades contemporâneas centralizam zonas de descarga de «produtos deteriorados e deformados» da sociedade. Sublinha ainda, em *O Mal-Estar da Pós-Modernidade* (1998), o papel decisivo da estranheza nas relações de alteridade, no que designa por processo de «criação e anulação de estranhos». Bauman explica-nos que, nas sociedades modernas, a busca por acabar com o estranho, com o diferente é munida de uma «destruição criativa», que desmantela construindo, que mutila corrigindo e que, assim, consegue, inversamente ao planeado junto a todo esforço de constituição de ordem em curso, resultar numa nova maneira de o próprio sistema criar os seus estranhos.

Há uma ressonância e uma harmonia entre a maneira como nos ocupamos dos nossos problemas de identidade e a pluralidade e diferenciação do mundo em que os problemas de identidade são tratados, ou em que escamoteamos no processo desse tratamento. Não é justo que precisemos dos estranhos à nossa volta, porque, devido ao modo como somos culturalmente modelados, perderíamos preciosos valores de aceitação da vida num mundo uniforme, monótono e homogêneo; mais do que isto: tal mundo sem diferenciação não podia, por nenhum rasgo de imaginação, evoluir a partir do modo pelo qual as nossas vidas são modeladas e conduzidas. A questão já não é se livrar dos estranhos e do diferente uma vez por todas, ou declarar a diversidade humana apenas uma inconveniência momentânea, mas como viver com a alteridade, diária e permanentemente. Seja qual for a estratégia realista de competição com o desconhecido, o incerto e o desconcertante podem ser reconsiderados: é preciso partir do reconhecimento deste fato (BAUMAN, 1998 pp. 43 e 44).

Nesta perspetiva, a cidade moderna é uma incubadora privilegiada para a espinha dorsal da angústia. As cidades antunianas, refratadas nessa experiência individual da angústia e do provisório, estão estilizadas em baldios. Esse é o tema básico de um mundo sórdido, em que quase tudo é desprezível, numa variação, apenas, da história psicológica que danifica a maneira de viver das pessoas. Os espaços a que a imaginação de Lobo Antunes confere uma dimensão plástica são por isso constituídos, acima de tudo, pela indeterminação que resulta do hiato irreversível entre o passado e o presente.

Lendo-a enquanto ambição de representar a sombra depressiva, a cidade interpretará um ego desagregado, a servir de depósito de todos os restos de um passado traumático e, portanto, de natureza indefinida entre mundo rural e mundo urbano, ou melhor, entre mundo puro, intocado, e mundo urbanizado, edificado. Ao mesmo tempo que declara a sua classificação hesitante, o baldio revela ainda um sentimento de existência futura, enfraquecida de preconceitos, uma vez que pode igualmente ser a base para uma construção em potência. Num dos reflexos do espelho que são, os dois primeiros romances dão precisamente a ler esta possibilidade: os dois terminam com a vista para prédios em construção, numa paisagem de novas existências e de novas estratificações afetivas que nos é gratificante realçar:

Aliás, amanheceu: ouvem-se distintamente as camionetas das obras na rua, um autoclismo qualquer, no andar de cima, anuncia o despertar dos vizinhos. Tudo é real agora: os móveis, as paredes, o nosso cansaço, a cidade demasiado cheia de monumentos e de gente como uma cómoda com muitos bibelots no tampo, que amorosamente odeio (ANTUNES, 2009 [1979] p. 191).

Quanto à ambivalência causada pela cidade, este trecho sustém-nos, ainda, em maré de consonâncias com Bauman. Ou seja, do mesmo modo que a cidade provoca a intolerância do outro, também está associada a um poder de sedução: a cidade, onde vale a pena desocupar as ruas dos ruídos supérfluos do passado, está demasiado cheia dos ruídos quotidianos de gente que «amorosamente» odeia. A tendência de segregação rege-se, em ambiguidade, com uma urgência de comunicação intersubjetiva.

Ao contrário dos espaços segregacionistas que reduzem a tolerância dos seus habitantes a intensidades mínimas, os romances de Lobo Antunes promovem a mixofilia. Tal ideia pode, à primeira vista, parecer sensivelmente desarticulada do cosmos antuniano, e até inconveniente. A ação romanesca desmultiplica pelas vozes o

estatuto do indizível, do que não se pode transmitir: esse é um dos lugares-comuns da crítica. Mas compreenda-se: estes romances são construídos em volta de grupos de indivíduos modelados inteiramente pela vontade do autor. Podem refletir, como refletem, diferentes convencionalismos e operar, como operam, em contraponto polifônico, mas, edificam, página ante página, um sentido partilhado dentro do texto. A decifração desse sentido implica que escutemos não os materiais diegéticos, maioritariamente acessórios, mas os tons de interioridade que os livros nos dão de cada voz a que dão substância. Não é demais repetir o chavão do dialogismo, e as soluções do mistério da leitura alojam-se no cruzamento dos vários relatos, fornecidos enquanto monólogos, mas que não existem autenticamente numa individualidade solitária, abstraída do resto do texto.

Coexistir transforma-se, a dado passo, na exigência da compreensão mútua, numa espécie de *open-space* profissional, em que a intimidade não é intimada a desaparecer pelo apagamento das divisórias. A integração da diferença, de resto, é vivida sobretudo em espaços de contato direto. Toda a seletividade das cenas postas em ação se baseia nisso: no lance para questionar a realidade, para a rever sobre-imprensa na história pessoal. O que se detalha é uma cronologia do trauma, entre o passado esquecido e o presente reativador. Explicámos que numa metáfora destes romances sobrevive um soldado, que nunca voltou da guerra de Angola e ainda lá permanece em alerta, com medo de morrer. Oito anos depois, ainda era como se nunca tivesse saído. Regressemos, por instantes, a esse período:

Nunca estamos onde estamos, não acha, nem sequer agora, comprimidos no espaço exíguo do elevador, você hirta e calada, a medir-me de esguelha os ímpetos de bode, eu a tilintar as chaves na impaciência enervada que estes esquisitos aparelhos de subir e descer invariavelmente nos provocam, modernos sucedâneos das barquinhas de balão, sempre à beira de uma queda desamparada e catastrófica. A minha amiga está, por exemplo, no último agosto, nua na praia em frente ao mar xaroposo e domesticado do Algarve, na companhia de uma dessas criaturas inteligentes e feias das quais é fácil gostar porque, por um lado, não competem consigo e, por outro, a salvam de ir sozinha aos ciclos de cinema da Gulbenkian, frequentados por míopes lúcidos e sociólogas peremptórias, e eu continuo em Angola como há oito anos atrás, e despeço-me do soba-alfaiate junto à máquina de costura pré-histórica, coberta agora de um espesso musgo de ferrugem [...] (ANTUNES, 2009 [1979] pp. 120-121)

A tecnologia da guerra, transfigurando o humano até ao inumano e irrealizando o tempo, perpetuou uma elipse de angústia no militar que, fraturado, nunca teve fôlego psíquico para retornar em definitivo do enredo bélico do ultramar. O médico ainda está

em Angola, numa Angola inegavelmente imaginária, uma vida indeferida entre a nostalgia corroída do tempo que lá passou e a ausência de referências para recomeçar: o presente civilizado em que submergiu serve-se do elevador para concentrar o poder imagético de uma queda catastrófica. As cronologias das vidas que aqui se contam são cronologias do desamor e a tragédia do desamparo modela-se poeticamente como uma distância que existe sempre entre duas pessoas. Pelo que as considerações de Benjamin, acerca do despojamento causado pela guerra mundial, nos parecem claras e concretas:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres de experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência económica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1987b p. 198).

A resiliência faz parte deste fenómeno, em contraponto. Talvez até como a principal modulação do contraponto que compõe as várias partes dos romances. O jogo cénico das vozes – mesmo nos romances publicados desde 2008, que Ana Paula Arnaut (2012 p. 23) engloba num «ciclo do silêncio» em que caracteriza a fase mais recente da produção ficcional de Lobo Antunes –, não tende para o silêncio enquanto unidade expressiva, mas tende, por sinal, para um silenciamento produzido na redenção. Eduardo Lourenço (2004 p. 354) explica-nos que há um lado darwiniano em Lobo Antunes, que vê a vida como um interminável conflito interior. A presença que se combate não é essencialmente perturbadora, nem essencialmente violenta – é um ritual para sintonizar a paz e confluir numa forma de invulnerabilidade. Ironizar com estes livros e chamá-los de livros de «autoajuda» (desde que neles sobreviva a solidão de um autor autêntico) possivelmente nem será pejorativo.

A imaginação de Lobo Antunes, para além da tessitura enigmática, trouxe-nos a sua própria versão de detetive-consultor em *A Ordem Natural das Coisas*, Ernesto da Conceição Portas – personagem sobre o qual estes comentários (na esteira do enigma, da incerteza e da depressão) são declaradamente frutíferos e que, de uma forma absolutamente pouco canónica, podemos dar um papel imoderadamente principal no

itinerário que concebemos sobre a doença depressiva. Dêmos esse exemplo para ilustrar, primeiramente, o quadro depressivo e, depois, para ilustrar o espelho terapêutico que os romances, esperançosamente, podem exercer sobre os leitores.

Ernesto da Conceição Portas, numa curta sinopse: ex-pide, fora preso depois do 25 de abril, demitido da função pública e perseguido por toda a gente. Ficou sem casa, sem profissão, sem família, sem dignidade. E deixou de poder investigar e prender, de poder interrogar, de poder dominar pela violência. Com tal reviravolta nas condições sociais, depois de décadas de competência e lealdade, era coagido agora, aos sessenta e oito anos, a viver miseravelmente, e com um bilhete de identidade falso, abandonado à pobreza material e moral numa pensão de prostitutas da Praça da Alegria, em Lisboa.

Numa esplanada do Campo Grande, o antigo chefe de Brigada da polícia política é contratado por um escritor (que nunca conheceremos, mas que a dada altura presumimos ser o autor do livro que estamos a ler) para que proceda a uma investigação para encontrar o paradeiro de um indivíduo, um homem, já de meia-idade, de quem possui unicamente uma fotografia de criança, que sabe que o ex-pide irá reconhecer, o que acaba por acontecer à medida que Ernesto Portas, fazendo da sua vida um filme, se retarda sobre algumas recordações seleccionadas.

Portas, humilhado com o colar de forças que o mundo livre lhe destinou, está deprimido: com a revolução, não vislumbrara qualquer regime democrático, nem direitos ou bem-estar material. Os militares tiraram-lhe a posição social, o emprego, a casa, forçaram-no a esconder-se numa pensão infestada de rolas, tiraram-lhe até o direito à viver com o seu próprio nome. Lucília, uma das arrendatárias da pensão, é o único ombro que lhe resta. A mulata, sobretudo quando o chulo cabo-verdiano não está, faz o favor de o ouvir e amparar enquanto Portas, como o próprio conta ao escritor, a elucida acerca

[...] das injustiças que a revolução me fez atirando-me para o desemprego sem consideração nenhuma, sem respeito pelos meus esforços, sem a miséria de uma reforma sequer, isto para não mencionar, que a gratidão é sentimento em que com franqueza não acredito se é que algum dia acreditei, o que se nota por aí é indiferença e egoísmo, o comportamento das pessoas em relação a mim, a agredirem-me na rua, a insultarem-me, a chamarem-me assassino e malandro, a cuspirem-me em cima, e eu enxotado de um lado para o outro, sem dinheiro, sem amigos, a meter os móveis no prego, a Lucília, comovida, que estas miúdas são umas sentimentais, toca-se-lhes na corda sensível e pronto, disse numa voz molhada Parece mesmo um filme, e tirou uma garrafinha de baixo da cama para se emocionar melhor, o álcool ajuda às lágrimas, ofereceu-me um grito de uma coisa que ardia e eu passei meia

hora aos soluços a assustar as rolas [...] (ANTUNES, 2008 [1992] pp. 48-49).

As acomodações na pensão são modestas e a enxurrada de rolas, atacando-o a todas as horas, uma inquietação, mas tem dois ou três benefícios, se houver ocasião para isso: Portas afeiçoou-se de Lucília, e a paixão, já se sabe, seja a mulher boa ou má, é uma reserva intemporal de amor; mas o dinheiro curto e a prepotência violenta do proxeneta cabo-verdiano não lhe garantem perspectivas aprazíveis para o ideal conjugal. Afinal, não há como escapar a certos pragmatismos. Para sobreviver, financeira e animicamente, desenvolve um delirante projeto de ensino de hipnotismo por correspondência, em que a única alínea programática é a das aulas de voo. Real ou ilusória, a razoabilidade de tal atividade não resiste ao caráter onírico, nem a concepção de fuga que lhe dá essência.

A vida deste indivíduo não tem volta a dar. É sob esse prisma que lhe somos apresentados: o condutor do grupo, que nos faz ouvir Portas depois de ouvirmos o sopro insone do homem que vive com Iolanda, já lhe perdoou a ligação institucional. Quer ouvi-lo e chama-o à nossa presença, numa esplanada em Lisboa, com uma proposta de emprego. O convite que o escritor lhe faz, para além de o fazer resistir durante algum tempo à falta de dinheiro, traz nas entrelinhas, adicionalmente, uma variante terapêutica. É o próprio a comunicar-nos isso mesmo, explicando ao leitor que, «com uma dúzia de camisas novas e o aluguer da pensão em dia, cuidava-me feliz, invulnerável, rico e a salvo das catástrofes do mundo» (ANTUNES, 2008 [1992] p. 74).

O enigma da criança perdida não passa de uma insignificância motivacional para acionar mais eficazmente a história. Ernesto da Conceição Portas, com parte da dignidade reposta pela atividade de investigação, recupera a antiga competência: compra material de vigilância, descobre onde o funcionário público mora; estuda-lhe os hábitos e a família, que chega mesmo a procurar em casa, enquanto ele não está, para esmiuçar o inquérito; pesquisa as minúcias do caso e as motivações do escritor. Mas o mistério fundamental não é esse, é o do sentido de tudo. É por meio de uma análise detalhada do passado e de um *insight* profundo que desfaz os nós e compreende a realidade frágil em que as vidas de todos (o escritor, os outros, ele próprio, o leitor) estão projetadas:

Há qualquer coisa que me escapa, qualquer coisa que não joga, que raio de interesse pode ter o da fotografia, e a diabética, e a Quinta do Jacinto, e de

repente, esta manhã, antes de vir ter contigo, estava eu a barbear-me, compreendi e fiquei parado frente ao espelho, quer dizer, ao pedaço de espelho que lá tenho, com metade da cara cheia de sabão, compreendi, de navalha no ar, que o teu fulano não existe, como não existe a noqueira, nem o pai, nem a tia, nem a Quinta do Jacinto, nem sequer alcântara, nem sequer o Tejo, que me puseste a trabalhar, por duas ou três notas, numa mistificação esquisita, que inventaste este enredo para os teus capítulos, ora confessa lá, que me obrigaste a perder o meu tempo e o dos meus alunos com histórias da carochinha [...] (ANTUNES, 2008 [1992] pp. 55-56).

Estar-se-á Portas a referir, de algum modo, a uma esfera terapêutica, a uma espécie de sessão de grupo em que todos participam, isolada de uma exterioridade referencial? Tendo em atenção que as sociedades contemporâneas são caracterizadas pelo precário e pela incerteza, as formas de mitigar a produção massiva de angústia talvez contribuam para demonstrar como alguém poderá recuperar a sua interioridade autêntica numa vida nova e, assim, *Tornar-se Pessoa (On Becoming a Person, 1961)*, para citarmos o título clássico de Carl Rogers.

Hoje, as figuras da depressão são de facto avaliadas a outra luz, menos sedutora e mais normativa do ponto de vista clínico. Tanto Edgar Allan como Sherlock comungariam os critérios clínicos da depressão *major* e, provavelmente, padeceriam até do distúrbio maníaco-depressivo. Em Poe, mais grave e permanente, arruinava-o quando a sua autoindulgência tomava a forma do álcool, e segundo visualizava a imaginação de Baudelaire, estar-lhe-ia gravada na face (cf. AUGIAS, 2008 p. 236).

Se agora o tratamento ainda apresenta dificuldades sérias, nesse tempo não havia quaisquer meios técnicos. Nem os antidepressivos, nem o carbonato de lítio estavam ainda generalizados nas farmacopeias desses dias e os entorpecentes químicos serviriam, tal como a escrita, de válvulas de pressão para a dor psíquica que o enegrecia. É razoável imaginarmos, aliás, que a sua jovem esposa (demasiado jovem, hoje, para o homem maduro que Poe já seria quando se uniu em matrimónio) poderia concretamente evocá-lo, nem que fosse apenas como prova judicial para um processo de divórcio.

Quanto a Holmes, e sem sequer incluirmos o fumador inveterado e o cocainómano de fim-de-semana, os seus hábitos voláteis e o humor flutuante, entre uma energia maníaca ou uma depressão letárgica, se fossem detetados nos anos mais recentes, fá-lo-iam, sem dúvida, pelo menos um candidato qualificado ao diagnóstico de uma forma ligeira de transtorno bipolar. Watson, num olhar clínico, quando na aventura inaugural nos descreve as experiências do primeiro convívio entre os dois, é muito objetivo a esse respeito:

Holmes não era de forma alguma um homem com quem fosse difícil viver. Era calmo, à sua maneira, e os seus hábitos eram normais. Era raro estar levantado depois das dez da noite, e tinha sempre tomado o pequeno-almoço e saído antes de eu me levantar de manhã. Às vezes passava o dia no laboratório, outras na sala de dissecação, e de vez em quando dava longos passeios a pé, que pareciam levá-lo às zonas mais degradadas da cidade. Nada podia exceder a sua energia quando estava embrenhado no trabalho; mas, de quando em quando, apoderava-se dele uma depressão e ficava dias a fio deitado num sofá da sala de estar, quase sem dizer uma palavra e sem mexer um músculo, de manhã à noite. Nestas alturas notava uma expressão tão sonhadora e vaga no seu olhar, que chegaria a suspeitar que estava sob o efeito de algum narcótico, se não fosse a sobriedade e a moderação de toda a sua vida, que não permitiam tal juízo (CONAN DOYLE, 1984 p. 17).

À luz das mitologias contemporâneas da saúde mental talvez o século XXI não restasse o mesmo retrato à posteridade, e sendo os tempos modernos solidamente refratários ao romantismo melancólico, tanto Edgar Allan Poe como Sherlock Holmes, sem esquecer Ernesto Portas, ou até a versão contemporânea de John Watson (que, em *Sherlock*, a adaptação para televisão de 2010, está em terapia para resolver o stress pós-traumático), se queixariam de um sentimento de estranheza quanto ao mundo em que vivem, seriam descrentes da psicanálise, e estariam, como outros milhões de doentes, medicados em ambulatório com os psicofármacos inibidores seletivos da recaptção da serotonina das *guidelines* internacionais.

Desde o período romântico que o humor melancólico tinha subjugado a literatura a uma experiência existencial. Face à crescente competência para restringir o curso mórbido dos episódios depressivos, essa tradição, que romantizava a doença, tornou-se desatualizada:

À medida que a melancolia vai sendo pouco a pouco circunscrita, os elementos postos de parte tendem a perder a sua importância simbólica. É possível que exista um estado correspondente à embriaguez [...]. Mas o alcoolismo não é a elevação mística da alma moderna. A alteração do pânico não é a *Angst* existencial do século XXI. [...] A meus ouvidos, afirmações do tipo: *a melancolia é a profundidade da modernidade* são declamações vazias (KRAMER, 2007 pp. 233-234).

A estética do grotesco, nessa perspetiva, é uma estratégia de aproximação ao nervo mínimo onde se geram as emoções, anteriores às palavras, e, como tal, um mecanismo de aproximação ao microcosmos que separa a inocência da crueldade. Em si fornece argumentos para que se examinem as narrativas antunianas em função dos conceitos de impossibilidade de substituição (de uma memória individual a uma memória histórica) e de uma ânsia pelo pleno.

Num sentido assim determinado, na verdade, se quisermos atalhar pelo reducionismo que a visão monológica propõe, com esta ficção produz-se, é certo, uma longa alegoria das sociedades modernas, em que é tal a acumulação de crises que a própria célula do presente tem uma natureza de resíduo. E o fluxo vital, que se representa através do negativo dos objetos e das relações entre eles, configura-se como representante do mal-estar pós-moderno, pelas mutações nos valores anteriormente estáveis, pelo desuso das categorias hierárquicas tradicionais, etc. É verdade que os círculos genealógicos do moralismo, da religiosidade, do racismo, da desumanização, da degradação patológica são postos a nu, como nas narrativas sulistas. A estudiosa Ana Paula Arnaut, escrevendo acerca da sua importância, designa-os como «malogros existenciais»:

Cumprе assinalar, a propósito, que os vários tipos de inquietações, de mágoas, de ameaças, de conflitos – de violência, em suma – que compõem o universo romanesco se tornam mais assustadores se tivermos em mente que tudo parte de um «cenário sólido», de uma «base real», em que «A casca são pessoas que eu conheço, como as casas, como as ruas», depois vestidas «por dentro e por fora conforme me apetece». E depois, acrescentamos nós, colocadas num palco narrativo onde se misturam as raças e as crenças, o passado e o presente, as vozes, os silêncios, que mais não são que outra forma de dar cor e corpo à vida e à morte (ARNAUT, 2009 pp. 48-49).

No entanto, as sagas familiares de António Lobo Antunes são apenas narrativas dentro de outra narrativa superior, de importância cosmológica na linguagem autónoma do autor, a narrativa do retorno autorreflexivo à criança que em nós sobrevive vida fora. O indivíduo continua a ser o centro da subjectivização: a perda, como se sugeriu, representa-se essencialmente na sua dimensão psíquica, como incapacidade de acompanhar com o presente o impulso do desejo. E por isso, na esteira de Coimbra de Matos, talvez seja até preferível descrever essa perda como consequência de uma *falta* que não é produzida por uma voracidade excessiva «mas sim de uma carência real, de uma insuficiência objectiva do meio, de uma incapacidade do objecto para fornecer a satisfação adequada ao sujeito» (MATOS, 2007 p. 117).

A cosmogonia destes universos em permanência enigmática baseia-se, em traços gerais, num método de investigação do fenómeno psíquico e no contraponto de resistência com que as emoções confrontam a sua verbalização pela escrita. Numa das passagens que preferimos do Ensaio «A Natureza», Emerson perspectivou os meios para decifrar os enigmas da experiência:

A ciência empírica é susceptível de toldar a vista e, pelo próprio conhecimento das funções e dos processos, é capaz de privar o estudioso da contemplação viril do conjunto. O sábio perde o seu sentido poético. Contudo, o naturalista mais culto, que dedica uma total e devota atenção à verdade, verá que ainda lhe resta muito a aprender sobre a sua relação com o mundo e que não a aprenderá pela adição, pela subtracção ou por outra qualquer comparação de qualidades conhecidas, mas por espontâneos rasgos do espírito, que não se ensinam, por uma permanente auto-recuperação e por uma completa humildade. Aperceber-se-á de que, para o estudioso, há qualidades muito superiores do que a exactidão e a infalibilidade, que uma intuição é, muitas vezes, mais fértil que uma afirmação indiscutível e que um sonho pode aproximar-nos mais do segredo da Natureza do que uma centena de experiências concertadas (EMERSON, 2009c p. 108).

Estes romances parecem voltados para o passado, mas não são biografias nem florescem em torno dos monumentos ao que foi. A memória e a narração que nela se produz serve para as personagens se desembaraçarem do passado, integrando-o, revisto, no aqui e agora em que existem. O que se faz é contextualizar inventivamente a caixa de peças das emoções que se recuperam em desordem.

O insólito terapêutico da ficção antuniana é provavelmente o que o separa dos romancistas que mais influenciaram a sua geometria narrativa. Faulkner, numa opinião generalizada, está à cabeça de todas as intertextualidades e teorias da influência antuniana. Ora, sob este prisma, Lobo Antunes, apesar da sedução com que esse ritmo narrativo se insina, não se deixou subjugar pela infâmia familiar que os romances do escritor americano desempenham. Nem em *Auto dos Danados*, possivelmente o seu romance mais faulkneriano, se deixa de poder fugir da catastrófica campânula familiar – como fugiram os irmãos Francisco e Ana, cada um a seu modo, e até como fugia o pai deles com a fantasia delirante de ser chefe de estação do caminho-de-ferro onírico que trespassava com ruídos horríveis a casa nuclear de Reguengos de Monsaraz.

No universo do perdão, a contaminação de Tchekov confessa-se muito mais forte, como aliás George Steiner (2011 p. 39) reconheceu numa conversa com Lobo Antunes, na sua casa de Cambridge, afirmando que são dois escritores que nunca recusam o perdão. As suas frases procuram automatismos para compreender com naturalidade os homens, seus semelhantes, tolerando as suas distintas maneiras de ser. Máximo Gorki conta uma história que ilustra esse traço de Tchekov:

Recebeu um dia a visita de três senhoras muito elegantes, que lhe encheram a sala do rumor das suas saias de seda e do aroma penetrante dos seus perfumes. Sentadas cerimoniosamente diante dele, e afectando apaixoná-las a política, começaram a «fazer perguntas».

– Antone Pávlovitch, que lhe parece como acabará a guerra?  
 Ele tossicou, reflectiu, e delicadamente, num tom doce e grave, respondeu:

– Pela paz, provavelmente...

– Sim, está claro! Mas quem será o vencedor? Os gregos ou os turcos?

– Penso que vencerão os mais fortes.

– E os mais fortes quais são, na sua opinião? – inquiriam as senhoras à compita.

– Os mais bem alimentados e mais instruídos...

– Ah, como ele é gracioso! – exclamou uma das senhoras.

– De quem gosta mais? Dos gregos ou dos turcos? – perguntou outra.

Antone Pávlovitch fitou-a com afabilidade e respondeu com um sorriso doce e amável:

– Eu... gosto de compotas... E as senhoras? Gostam?

– Muito! – retorquiu uma.

– Só o cheiro delas! – esclareceu outra, com gravidade.

E puseram-se as três a falar animadamente de compotas, mostrando uma erudição perfeita e um fino conhecimento da matéria. Sentiam-se, era evidente, encantadas de não terem que fatigar mais o espírito e fingir que se interessavam seriamente pelos turcos e pelos gregos, em quem, até então, nem sequer haviam pensado (GORKI, 1963 pp. 17-18).

Censuram-nos, e à sordidez que torna as suas vidas baças e temerosas do presente, mas porque querem despertá-los dessas vidas exíguas e iluminar com o sol as chuvosas tardes outonais dos seus livros. A astúcia de Lobo Antunes está em colocar em situações-limite os *tchekhovianos* tipos de «vida não vivida» que normalmente são os pontos de fixação das suas histórias: assim, o impressionismo de um retrato transfere-se para a ação terapêutica e o baldio afetivo dá lugar à edificação individual. Árdua, a modernidade do mundo novo não é maligna, cremos ouvir em tom baixo, pelo que não devemos rejeitar a incerteza em que os tremores de terra emocionais nos fazem responsáveis pela nossa história. Se quiséssemos delinear estas ideias numa aura existencialista, inclinaríamos um pouco para nós o que Camus, acerca do trágico e do absurdo, escreveu sobre Kafka:

Aqui, a palavra de esperança não é ridícula. Quanto mais trágica, pelo contrário, é a condição descrita por Kafka, tanto mais essa esperança se torna rígida e provocante. Quanto mais verdadeiramente absurdo é o *Processo*, mais o «mergulho» exaltado do *Castelo* aparece como comovedor e ilegítimo. Mas encontramos aqui no estado puro o paradoxo do pensamento existencial, tal como o exprime, por exemplo, Kierkegaard: «Deve-se trucidar a esperança terrestre, porque só então nos salvamos pela esperança verdadeira» (CAMUS p. 127).

Apesar de tudo isto ser legível, não deixa de ser verdade que a maioria dos comentários a estes romances não encontram nessa textualidade escassa e repetitiva

quaisquer traços de uma aptidão empática. A tese (emersoniana) que preferimos quer, pelo contrário, sobressai-la num movimento de autonomia, investigado pela energia linguística de Lobo Antunes, entre o som e a fúria das emoções. O protagonismo é dado a uma existência humana, à relação consigo mesmo e à relação com os outros, à intimidade do amor que é preciso viver: essa é a verdadeira fábula, a enigmática esfera de perda dos sons da vida.

Nas suas vozes em fluxo de consciência, o sobrenatural é desmistificado pela ciência positivista e o caráter monstruoso é definido como a aptidão para ferir. Lobo Antunes, como ele próprio relata a María Luisa Blanco (2002 p. 132), coloca as personagens nessas situações-limite. O mais comum é que as personagens enfiem as próprias vidas contra um beco, e que os familiares, retornando autoritários do passado autoritário, empurrem por trás. Até para o leitor essa violência afetiva se torna insuportável, que, não raramente, a sente como um obstáculo à leitura. Limitar-nos-emos, como tal, a terminar com um exemplo, o de Fernando, o irmão fraco de *A Ordem Natural das Coisas*, que sempre quis ser igual ao pai que o desprezou a vida inteira. Teve pouca sorte com as mulheres e casou-se tardiamente, com a primeira e última mulher que se interessou por ele. Mas Conceição, uma criada de servir, é uma ofensa para a família, sobretudo para a memória dos pais. As irmãs não lhe perdoam e quando volta a casa para levar as suas coisas já o seu nome fora simbolicamente rasurado das paredes patriarcais:

e atravesssei o pórtilo com uma gravura com Pilatos, na varanda do templo, a condenar Jesus perante uma multidão de túnicas, e no limiar da sala verifiquei que tinham retirado os meus retratos da parede e das cómodas, e naqueles que figurava com os meus irmãos e os meus pais haviam coberto a minha cara com rodela de papel de seda, de modo que era só eu, Conceição, até à altura do peito, como essas silhuetas a guache nos telões dos fotógrafos, e a quem emprestamos, salvo seja, a cabeça,

quer dizer, estava tudo na mesma exepcto que a minha pessoa cessara de existir para elas, e a minha irmã Teresinha veio com uma lata de feijão encarnado, que tinha escrito Arroz por fora e disse Vai-te embora, Fernando, que não te queremos cá, e eu, atacado pelos soluços dos cucos, Esta casa é tão minha como tua, quem é que me tapou nas molduras?, e ela Ofendeste a memória dos nossos pais, ofendeste a família, és um insensível, Fernando, vai-te embora depressa, o pai sempre teve razão a teu respeito [...] (ANTUNES, 2008 [1992] p. 199).

Graças às profundas ambivalências, e ao desembaraço com que representam a catástrofe, não é surpreendente que as relações familiares façam parte do inventário conspirativo e da matéria-prima essencial desta obra romanesca.

## II

### Memória e dedução. Os campos performativos.

Talvez as pessoas mais próximas de mim, com quem mais me assemelho, sejam as que encontro, à noite, a vasculharem os contentores de lixo.

António Lobo Antunes, *Terceiro Livro de Crónicas*

A faca e o alguidar, sublinhe-se, que é situação literal e recorrente nos romances de ALA, onde há sempre um frango degolado, ou um peru de pescoço cortado, ou uma galinha pedrês agarrada a custo para a canja, ou um porco a esventrar-se – com toda a imagística da morte sangrenta a impressionar de crime e pecado as mentes infantis que retêm tais cenas visualmente e as comunicam impressivamente na ficção.

Maria Alzira Seixo, *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*

Se podemos pôr por escrito este corpo de hipóteses, é porque estamos a averiguar o campo polissémico de investigação. Ambos os processos, o conto policial e a psicanálise, partem das premissas do mistério e do potencial dramático de várias modalidades de conspiração. Até agora debruçamo-nos na pragmática do enigma. Mas não basta partilhar esse campo dialético. A valorização das suas táticas tem que se viabilizar numa comparação entre os métodos. Analisemos também as distinções no processo de investigação, bem como a natureza do crime, e o modo como procedem de ontologias muito diferentes.

A distinção regista-se primeiramente (mas não em exclusivo) em função da essência inconsciente do psiquismo do neurótico. Enquanto este apercebe com estranheza a informação gravada na memória, retida e interpretada pelo consciente, o criminoso, por sua vez, conspira contra o inquirido e age por dissimulação consciente, assim gerindo o arquivo dos acontecimentos, que «são assuntos que eu cá sei e vou guardando às escondidas» (ANTUNES, 2004 p. 321). A diferença manifesta-se num carácter estrutural, mas ao nível dos mecanismos processuais, as duas realidades podem exprimir-se num mesmo plano. Efetivamente, as duas sequências de investigação engrenam mecanismos semelhantes para quantificar este segredo.

Quais os seus termos mais simples?

Nestes dois campos da experiência analítica, grande parte do que representa uma forma de verdade surge daquilo que parece insignificante e, como teoriza Lobo Antunes

(2006 p. 171), «escrever [...] consiste em trazer para cima». Já nas *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, Freud dera conta desta aproximação metodológica:

If you were a detective engaged in tracing a murder, would you expect to find that the murderer had left his photograph behind at the place of the crime, with his address attached? Or would you not necessarily have to be satisfied with comparatively slight and obscure traces of the person you were in search of? So do not let us underestimate small indications; by their help we may succeed in getting on the track of something bigger (FREUD, 2010 p. 3137).

Mas os aspetos formais daquilo a que se chama crime são, como vimos, muito diferentes e, na verdade, as semelhanças de investigação entre a psicanálise e a atividade detetivesca só existem num sentido amplo. Freud, aliás, só se interessava pelo crime do parricídio, que via como o paradigma de todos os atos criminosos perpetrados pelo homem (cf. ROUDINESCO, et al., 1998 p. 138). Lembremos que tanto a teoria como a terapia psicanalíticas são, primeiramente, uma interpretação feita sobre a memória e procedem a uma manipulação dos vestígios, procurando-os e reconstituindo-os como se os encontrássemos num campo arqueológico. O princípio-motriz da investigação psicanalítica admite que o sentido do vivido presente seja baseado no tempo passado, que dele se revela como sintoma (cf. MIJOLLA, et al., 2002 p. 107).

Não podemos, entretanto, num estudo comparativo que foque os nexos investigativos da memória, deixar de convocar Marcel Proust, subordinando os nossos comentários a uma imagem que importámos de Walter Benjamin (1987a pp. 36-37). Uma síntese que retrata o ascetismo de um escritor, num quarto insonorizado, lutando freneticamente para completar o seu tecido de palavras, numa noite interminável em que corrige e volta a corrigir. Lobo Antunes, também em dívida, não pode deixar de o convocar, a dado passo de *Memória de Elefante*:

[...] 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, e a solidão roía-me por dentro como um ácido doloroso: a ideia de casa vazia apavorava-me [...] (ANTUNES, 2008 [1979] p. 145).

Proust mecanizou poderosamente as propriedades da memória para reconstituir o tempo humano, num ornamento de vida e poesia. No espírito da influência literária, a sua obra abriu a novidade de um género. Mas a sua criação nunca insistiu na hipótese da

memória circundar uma espécie de *cura*, apesar de se desdobrar numa dialética da felicidade. Os momentos retrospectivos definem um campo visual encurvado, distorcido num espaço e num tempo instantâneos que o narrador quer preservar, aqueles que a sua memória especificamente não rejeita. Comparando-o a um trabalho de Penélope invertido, em que o dia desfaz o trabalho da noite, Benjamin (1987a p. 37) pergunta-se se a memória involuntária de Proust não será mais uma grelha ajustada para o esquecimento, ao fazer durar, noite após noite, uma complexa elegia que resistisse à manhã – à manhã que arruína os ornamentos do olvido.

As horas que o autor francês dedicava ao romance, que para o fim da vida lhe ocupava todo o tempo, sobreviviam dessa recuperação de um instante de felicidade primordial, desdobrado neuroticamente para abarcar toda a esfera social. Esse mundo, revivido através de associações, tem um substrato onírico e, num impulso criativo que é simultaneamente de busca da felicidade, a mão *bergsoniana* que escrevia *La Recherche*, como observa Nabokov (2004 p. 248), intuía que a realidade só podia constituir-se na obra de arte. Por isso, as personagens de Proust, que nada possuem de autobiográfico, como continua Nabokov, giram todo um mundo de inatividade sobre o divertimento do autor.

Todo o tempo lhe era preciso para conservar a elasticidade do efêmero, que se constituía, assim, como uma chave para tudo o que pode recordar. A semelhança é a relação magnânima que subsiste no mundo dos acontecimentos. Como indicámos, há uma funcionalidade defensiva nessa exploração condicionada da memória, um método de fuga, para isolar a ansiedade e manter a durabilidade do mundo interior, uma zona definida mais pela intencionalidade que pela subjetividade. Como tudo é relacional, também equivale, se preferirmos uma analogia fisiológica a que anteriormente recorremos, a uma resposta imunológica ao mundo exterior, que é, assim, consumido pelos sistemas linfocitários da memória, tal qual um antigénio, contra o qual o indivíduo se quis especificamente sensibilizar.

A memória literária, alisando uma vida sobre interioridades que o autor concebe, fará sempre parte de um mecanismo imunitário. Mas ao nível da intencionalidade das relações afetivas, as reminiscências isoladas por estes dois escritores revertem-se em módulos de sistemas díspares de investigação. Onde Proust engendra uma textura de esquecimento, Lobo Antunes, contrariando a retração defensiva, leva a que se aprenda a recorrer com clareza à memória, que não seja somente o abandono à compulsão

repetitiva. Na aplicação do tempo que urge revela-se uma importante diferença entre os dois estilos literários:

Tempo, repetiu o médico, necessito imperiosamente de tempo para me vestir de coragem, colar todos os meus ontens no álbum de retratos (Who'd think to find you in a photograph, perfectly quiet in the arrested chaff), ordenar as feições do meu rosto, verificar ao espelho a posição do nariz, e seguir para o dia que começa com a sólida determinação de um vencedor (ANTUNES, 2008 [1979] p. 144).

Sintetizando-o numa aceção prática, no espírito da influência literária, se as pressões destrutivas do *tio* Proust determinassem a estrutura axiológica destes romances, rebater-se-ia, nesta imagem, o corpo fundacional de *Memória de Elefante*: um adulto clandestino, numa esfera da experiência a que não sabe pertencer. Rebater-se-ia, para usarmos as palavras de Lobo Antunes (2008 [1979] p. 143), no homem «definitivamente morto» em que o psiquiatra tem medo de estar a tornar-se. Proust era asmático e a «sua sintaxe imita o ritmo de suas crises de asfíxia» (BENJAMIN, 1987a p. 48). Dos protagonistas de Lobo Antunes, diremos que são depressivos e que, mesmo que cultivem o sintoma nostálgico, emergem com a polifonia para a exteriorização dinâmica dessa esfera interior.

O ponto de partida, falando-se de crimes policiais ou de análise do inconsciente, da obra de António Lobo Antunes ou de Marcel Proust, em todo o caso, lança a mesma finalidade: investigar significa que iremos sondar os limites de desvanecimento. O desvanecimento daquilo que, do passado, resistiu às forças do esquecimento, conseguindo permanecer intato. Não se quer fazer do passado um ponto de fixação para amparar as dúvidas existenciais, o objetivo é ligar acontecimentos dispersos no tempo e produzir, partindo deles, uma descontinuidade entre estados de consciência:

Só quando a autocensura cede, quando já estou um pouco cansado, é a que a escrita começa a fluir. É a mesma sensação que quando se começa a acordar: crê-se que se descobriu o segredo da vida e quando se acorda totalmente tenta-se agarrá-lo e não se consegue, já se perdeu. [...] nesse estranho estado entre a fadiga e a sonolência, é que me é mais fácil encontrar as soluções (BLANCO, 2002 p. 128).

O que interessa é dedicar os armazéns da memória à fundação de uma autoridade pessoal sobre a própria vida. Emergir a voz, que, pela primeira vez, queira ser ouvida em campo aberto. Fazem-no ao reconstruir a verdade através dos depoimentos – fazem-no dando voz ao criminoso e ao doente:

Se Lombroso inventou a falsa teoria do «criminoso nato», ele foi também o primeiro grande teorizador do crime a constituir uma documentação sobre a criminalidade, escrita pelos condenados; diários íntimos, autobiografias, depoimentos grafites de prisioneiros e anotações em livros de bibliotecas. Assim a criminologia nascente não se contentava em classificar taras e estigmas, porém já afirmava, como fizera Freud ao lutar contra o niilismo terapêutico, a necessidade de incluir no estudo do crime a fala do principal interessado: o próprio criminoso (ROUDINESCO, et al., 1998 p. 139).

Se é verdade que em certo momento histórico se aplicou a teoria psicanalítica para encaminhar a criminologia para a decifração das motivações inconscientes dos criminosos (cf. ROUDINESCO, et al., 1998 p. 138), não deixa também de ser verdade que as narrativas que definem um género policial não são representação destas considerações sobre o mundo da justiça, da prisão, da perícia psiquiátrica, da reintegração do criminoso no mundo. O conto policial e a psicoterapia dinâmica, embora por vezes estejam interpenetrados, como defendemos que acontece neste caso de António Lobo Antunes, são campos distanciados. Deste modo, a semelhança de mecanismos processuais não se verifica nas variáveis que analisam, pelo que estes eixos de ação conferem diferentes estatutos à memória e à confissão, bem como diferentes estatutos ao crime e à culpa. Que aspetos diferenciam estes dois modos de proceder à instrução e ouvir a confissão?

Na investigação psicodinâmica, como há pouco salientámos, supõe-se que uma parte importante do presente se forme como repetição do passado que o sujeito não recorda. A missão é provocar a reativação dos alinhamentos mnésicos esquecidos, ou seja, tirar o peso da culpa e desvincular o ego dos garrotes morais que a vida lhe incutiu. Injetar leveza no quotidiano, para poder existir. Na ficção detetivesca as coisas passam-se de outra maneira e o método prospetivo serve para averiguar os factos e preparar o julgamento; o seu objeto é restaurar um passado que ficou escrito nos resíduos conscientes do indivíduo.

Tanto a pragmática do enigma como a retórica da investigação nos perspetivam algumas das facetas características da ficção antuniana e, pelo menos provisoriamente, comportam um método eficaz para analisar preponderâncias estilísticas e simbólicas. Em todo o caso, o curso analógico que nos reexpedi das novelas de Sherlock Holmes para as questões desta análise concentra-se, acima de tudo, não nestes juízos, mas na

formulação e na manifestação de um sentimento de culpa, e do modo como a ele se reage, nestes dois universos literários.

Mantendo este estado de espírito, somos assim conduzidos ao tema da depressão e ao explicitar desta modalidade de perdão que, como vimos, o conto policial também pode esconjurar. Na arte do romance de Lobo Antunes descobrimos, portanto, a culpa e o perdão, enquanto pontos diretores do sistema lógico-dedutivo do drama trágico sobre o qual se elabora a condição humana.

Não é acidental que esclareçamos estes dois poderes narrativos pelas esferas de um parentesco psíquico. Tal pacto de sentido sobre a experiência do enigma e sobre a tensão emocional da culpa, como estímulo de leitura, foi despertado pelo texto de «Uma carta para Sherlock Holmes» (ANTUNES, 2006 pp. 91-93). Essa crónica é uma espécie de manifesto poético, que afirma a literatura como um lance epistemológico sobre como fazer da vida uma realidade aprazível, e não o jogo emocional em posição fetal, em que Proust emaranha, e enfastia, o leitor.

A narrativa, de facto, está potenciada pelo signo do perdão, e o espaço autobiográfico do autor, que nela irrompe, emaranha-se com o leitor no enigma da criação literária. Problematizando, assim, a relação entre o *mundo possível* e o *mundo real*, e retirando qualquer hipótese de alguém conduzir a narração, ou deter transigentemente o conhecimento. Talvez seja com esse intuito de perdoar que o narrador se comove logo à dianteira, confessando que a vida amargurada dos portugueses o enche de pena: «Às vezes apetece-me ser como Rosa Luxemburgo, que andava pela rua a chorar com pena das pessoas. Claro que não choro, sou homem de lágrimas medidas, mas fazem-me tanta pena as pessoas» (ANTUNES, 2006 p. 91).

Estabelece-se, logo depois, numa reflexão sobre a natureza da doença depressiva e a essência da sua erradicação. Pelo caminho, satiriza a psiquiatria que é praticada nos centros institucionais, pede coragem às pessoas, cede-lhes, gratuitamente, o segredo para viver melhor:

Há tempos, na última ocasião em que fui buscar livros ao Correio, pus-me a ver os que ali estavam como eu, de papelinho na mão, à espera. Mulheres, homens, gente de toda a espécie: pareceram-me vazios, lentos, cansados, gastos pela desilusão dos dias. As mulheres, sobretudo, a quem os sonhos falhados tiraram o brilho, a quem a desesperança maltratou. O horror dos casamentos, a pequena tirania quotidiana dos maridos, a quem só pedem que as entendam sem necessidade de palavras. O manso desespero das funcionárias atrás do balcão, os sorrisos delas desprovidos de luz. Sol lá fora, nas árvores. Aqui lâmpadas. Envelhecem entre lâmpadas acesas, com o sol lá fora. Os psiquiatras engordam à custa das lâmpadas acesas, eles que não

vivem melhor. Vendem conformação em lugar de alegria. Adapta-se ao mundo, não peça ao mundo que se adapte a si. Por que carga de água não se há-de ordenar

(não pedir)

ao mundo que se adapte a nós? Raios os partam. Conheci-os bem, sei do que falo. «Diminuição da superfície de contacto com a realidade», dizem eles. Como se a realidade tivesse uma superfície de contacto. Como se a realidade existisse. Existe a depressão: é um cão negro. No caso de não termos medo dele vai-se embora. Em apagando todas as luzes acesas com o sol lá fora o que acontece? (ANTUNES, 2006a pp. 91-92).

Nesta versão, a doença depressiva consome uma historiografia do apagamento. Dá-se uma indiferenciação das categorias espaço-temporais, e o *cogito*, enquanto experiência do tempo, forma-se pela constatação da fragilidade que nos liga às coisas do mundo. A narração coleciona informações sobre protagonistas com temperamentos cautelosos e pessimistas, que pautaram muitas das suas decisões vitais com um razoável índice de passividade. São estes os catálogos humanos que migram para a atmosfera dos romances e se fincam nos seus eixos temático-estilísticos. Podemos sem grandes reservas resumir os seus casos clínicos nos mesmos moldes que Peter D. Kramer descreve os doentes depressivos que seguiu durante vinte anos no seu consultório: «Mas a depressão que eu tratava no meu consultório era qualquer coisa que se instalara para ficar. Uma espécie de treva sem tréguas era uma das características persistentes com que me defrontava» (KRAMER, 2007 p. 20).

Homens e mulheres (principalmente mulheres) desiludidos, exaustos, caducos para o sonho antes do tempo: é este o cordão umbilical que desvirtua as pessoas do ato eloquente da vida criativa. Aquilo que se intitula de cura reclama-se, num primeiro momento desta biopolítica da frustração, mas para a invalidar enquanto sequela direta de preconceitos sociais, os quais, ao testemunhar com uma mão a ilusão de equilíbrio da civilização, acabam por desenvolver na outra a debilidade das suas fileiras. A perda é essencialmente a perda do futuro por realizar e aí, principalmente, se origina o vazio que as personagens sentem na ligação ao mundo. Nas palavras de Coimbra de Matos:

A linha traumática do depressivo, os traumatismos que se repetem são acontecimentos vitais de desistência, de recuo perante a realização do desejo e a concretização do fantasma. A depressão é uma derrota antecipada.

É claro que a distinção entre depressão e luto não é sempre – quase nunca, ou mesmo jamais – tão marcada como aqui a descrevemos, porque à perda da possibilidade de concretizar o desejo se associa, a maioria das vezes, a perda de algo já conseguido e ainda porque a perda da ilusão vai recrutar memórias de perdas efectivas, fazer reviver perdas reais.

Por outro lado, mantém-se muitas vezes e quase indefinidamente uma certa esperança e a crença ilusória na realização desejada, embora contra

a evidência dos factos. É então uma *existência em perda*, mas sem uma perda definitiva, que o indivíduo arrasta. É esse o acontecer anímico da depressividade, que a separa e distingue da autêntica depressão – que vem na sequência do desistir, da aceitação da perda, da compenetração da realidade dos factos, de que está realmente perdida a possibilidade de realizar o projecto ambicionado. Por essa razão temos afirmado que a cura da depressividade ou disposição depressiva – que corresponde também à depressão crónica, mais ou menos larvar, mais ou menos latente – *passa*, necessariamente, *pela depressão* (MATOS, 2007 pp. 169-170).

As janelas vazias, que impedem o otimismo, consolidam o drama de Lobo Antunes sobre pessoas apartadas da própria vida, sem força interior para empreenderem qualquer tarefa:

Uma rapariga agora, a sacudir um pano. Mais janelas vazias. São onze e trinta e cinco da manhã e todas as janelas vazias: andam a trabalhar, julgo eu. Relógios de ponto, minúsculos ódios, maçadas. A volta, horrível, para casa, onde a solidão a sós ou com outra criatura, outra sombra. O sentimento de para quê que os acompanha, fiel com o mau cheiro. Meu Deus como o sentimento de para quê dói (ANTUNES, 2006a pp. 92-93).

No momento em que as energias do caos comprimem e densificam o campo da perda, o adulto desvalido retrocede à criança desvalida, e ao sentido da repetição. Se contássemos as vezes que assoma o tema da criança desamparada no mundo, procurando com as forças esgotadas a ternura redentora da mãe, ou o músculo firme do pai, decerto verificaríamos a relevância estatística desse número. Essa imagem, abrindo-se como uma teia simbólica e estilística, é crucial na estrutura rítmica da frase nebulosa de Lobo Antunes: especifica a vertente emocional, se a virmos como uma pressão exterior, que obriga a que as personagens encontrem um novo modo de habitar.

E por isso há em cada narrador muitas crianças, há muitas vidas interiores compreendidas entre a ferida do trauma e um desejo infinitamente adiado. E há um apelo que só as palavras libertam do ensurdecimento. A conceção de apelo, neste sentido, instiga-nos a refletir acerca do motivo do nome, e da poética do nomear, de efeitos tão expressivos nesta ficção, pondo ostensivamente em tensão os elementos autobiográficos do autor e o modo como a sua assinatura no ambiente narrativo, em conseguida ironia literária, dá conta da condição ilusória de todas as obras romanescas. A hesitação acerca do nome que o circunscreve, dada como alguém que, sobre ao outro, concretiza uma interrogação sistemática quanto à razão das coisas, quanto à razão da existência, dá azo a indagações, a configurações imaginárias, a fantasias:

Como se escrever, na obra de ALA, tivesse de ser quase sempre uma resposta, como se escrever fosse falar com alguém, obedecer a uma proposta de discurso – o que é tanto mais significativo quanto o diálogo é raro; como se escrever fosse o resultado de uma provocação e tivesse de responder ao apelo de um outro ente (SEIXO *in* SEIXO, 2008b p.308)

O discurso reporta-se a um estado de transição, durante o qual se modificam os fatores relacionais. As vozes anseiam por desvendar a frequência que os torne pontos luminosos na realidade, que lhes confirme a individualidade de um nome. É o apelo que pressentimos na filha de Ana Emília, que se enforcou com um fio de estendal numa macieira do quintal da casa onde habitava, enquanto a mãe escreve, em nome dela, o fim do livro:

– Toma  
e o quintal tranquilo, a beladona, as formigas, lembro-me que dentes ralos a fritarem o escuro e agora o ramo que a macieira propõe, o colega do meu pai ofereceu-me uma boneca mais loira que eu e aceitei-a por pena não dela, de mim, trancada no quarto a desejar a noite na ideia que me impedisse de pensar [...]  
(elas incapazes de uma letra e eu sem tempo de escrever, passa das cinco da manhã, o fim do livro e é tudo)  
se me mandarem  
– Cala-te  
continuo não por vontade minha mas por não ser capaz de parar conforme em criança via o muro aproximar-se da bicicleta, queria voltar o guiador e não voltava, pedalava mais depressa, não me desvio da macieira que se chega a mim, desprendi o fio do estendal, trago o escadote, as árvores da China a preocuparem-se  
– Espera  
como se tivesse tempo de esperar e não tenho, tenho de conseguir palavras que não ultrapassem as linhas, quem vai ler isto senhores, quem vai saber [...]  
nem uma nódoa de sangue no tapete tal como hei-de deixar as ervas limpas, fica menos dos mortos que um depósito de açúcar e uma borra nas chávenas, qualquer coisa indistinta no fundo da lembrança que mesmo não se esfregando passa [...] (ANTUNES, 2006b pp. 468-469)

E por isso mesmo os narradores se deslocam, um por um, até ao ouvinte, procurando no grupo a força terapêutica que lhes falta. As vozes não são lançadas no vazio: encaminham-se, sem exceção, para alguém, que fica silenciosamente na meia-luz das entrelinhas. Se não houver mais ninguém, ouve-se a ela própria, em esferas de alteridade; Raquel, de *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, é nisso redondamente persuasiva:

(também me sucede não saber dizer o meu nome e nisto uma descoberta, Raquel, sou Raquel, que nexo entre Raquel e eu, se teimo  
– Raquel  
o  
– Raquel

não um nome, um som e já que estamos em nexos que nexos entre esse som e eu?) (ANTUNES, 2004 p. 208).

O leitor deve ter presente esse apelo nos momentos em que a ilusória esterilidade da narrativa o faz desistir da leitura. De resto, quando fala das propriedades dos seus grupos, Lobo Antunes é literal acerca da microrrealidade que neles se reconstitui:

Escrever é ouvir com força. Continuar a ouvir o já ouvido. Continuar a ouvir o já ouvido. Continuar a ouvir o já já ouvido. E o já já já ouvido. E assim por diante. [...]. O segredo é partir por isto sem ideias, sem planos. Deixar vir. [...]. Uma ocupação de mineiro sem lanterna na testa até acharmos as pessoas e nós no meio delas. Uma profissão de silêncio até que as vozes nos toquem. [...]. É um erro lê-los, parece-me. Devem-se farejar como os bichos e ir cavando, cavando (ANTUNES, 2006a pp. 282-283).

Nenhuma destas crianças está adstrita a uma perspectiva social, ou histórica, nenhuma é verdadeiramente desgraçada. Transpondo diretamente o que Nabokov disse de *Bleak House*, de Charles Dickens – «No que diz respeito ao ponto de vista emocional [...] estamos na infância do próprio Dickens» (NABOKOV, 2004 p. 94) –, estamos constantemente na infância de Lobo Antunes. Isso é consequência, aliás, de todos os livros serem autobiográficos, como responde Lobo Antunes a João Céu e Silva: «Nós não inventamos nada, trabalhamos com os materiais da memória. É a forma como rearranjamos as coisas, como as combinamos. Não há mistério nenhum!» (SILVA, 2009 p. 219).

É sempre dessa Benfica suburbana dos anos quarenta e cinquenta do século XX que a geografia emocional universaliza os traços arqueológicos da infância, numa qualidade mítica que, até certo ponto, lateraliza e chega a tornar indistintos todos os sítios pelos quais a memória oscila. A proteção ancestral dissolve-se: frente à usura do presente, os alvéolos em que se viveu são gradualmente desfigurados. Para as crianças tristes que estão ainda dentro dos adultos, as ruas cessam de ser uma referência e transformam-se no intervalo poroso que os faz viver em perda. Tragam-se para a nossa frente as crianças desta narração, dêmos-lhes presenças reais.

Como se descrevem as suas propriedades relacionais?

Serão adultos, recuperando como adultos os episódios da infância arquivada, desfolhando o álbum de fotografias? Ou são de novo crianças, com os braços soltos, vivendo as perdas num tempo de errância indistinta? Ou, pondo-o sob a forma de uma outra pergunta: haverá uma ordem patológica nas suas interações sensitivo-motoras,

uma estrutura comportamental normativa, ou a intensidade da vida ainda se abre ao poder inventivo das metáforas?

Fiquemos mais perto, sem medo. Ouçamos Celina, uma das quatro mulheres de *Exortação aos Crocodilos*, em pequena:

Voar Celina voar: agarravam-me pela cintura, jogavam-me ao tecto, apanhavam-me antes de cair no chão, ria-me porque tinha medo e adorava aquele medo, ficava desamparada um instante lá em cima, de nariz contra a lâmpada e o abajur de folhos, descia numa gargalhadinha de pânico feliz, encontrava o colo do meu tio

– Voar Celina

por um instante descobria os embrulhos de Natal no topo dos armários, grandes, gordos, com fitas e papel de estrelinhas

– Quero a minha prenda

– Qual prenda?

mais alta que os crescidos, mais alta que os móveis, o meu tio cheirava a água de colónia e o meu pai a tabaco, quando me obrigavam a voar o cheiro afastava-se, a minha mãe contente, a minha avó contente, o meu pai muito sério no canto do sofá, de olhos no jornal, chamava-o

– Pai

acitava-lhe adeus e o meu pai cobria a cara de notícias enterrado nas páginas, faltava-lhe o cabelo, parecia triste, esquecia-me dos embrulhos de Natal

– Pai

o meu tio piscava o olho à minha mãe e a expressão da minha avó mudava, se quisesse desenroscava a lâmpada e ninguém via à noite ou consertava a vareta do abajur de folhos que o pintor entortou, mas assim que pensei nisso disposta a inventar o escuro

(posso fazer escuro, posso fazer dia)

– Não toques no candeeiro

puseram-me no chão, os objetos rodopiavam, demorei a habituar-me a andar no soalho, primeiro oblíquo e só depois direito, o tapete era de novo tapete, a casa tornara a ser a casa, não me apetecia rir, não me apetecia que ninguém me falasse, sentei-me debaixo da mesa do almoço com a toalha e as pernas deles à volta

– Anda comer Celina (ANTUNES, 2007 pp. 31-32)

É como dizermos que tudo foi anteriormente gravado numa reserva de memória e à medida que se firma uma relação de confiança com o leitor, vai-se instalando a matriz regressiva. As múltiplas camadas da psique profunda retornarão do inconsciente, por intermédio de símbolos. Memória e fantasia desenvolvem-se enquanto a voz se volta para si própria. A autoafirmação da consciência que estes romances, em certo nível, pretendem representar, na simbólica da libertação e do desejo, obriga a tornar a frase apta a radicar uma experiência relacional diferente.

Há que subjugar esta viragem para o tempo que já foi, há que conseguir que a criança medrosa compreenda o carácter patológico do seu comportamento ritualizado. Rediz-se, assim, que a experiência da negatividade funda a existência contemporânea. O

impulso curativo é traduzido num movimento de alacridade e caracterizado pela ação estabilizadora sobre o ego. Logo, a cura passa por suprimir a culpa, paralisando os círculos da normalização, e voltar as costas ao medo que os cães fomentam, numa série de modificações comportamentais diligenciadas pelo perdão. Primeiro, há que conseguir ceder as resistências e abrir a voz a um espaço seguro, desenvolver uma linguagem comum. O relato que se segue pertence ao primeiro encontro de Portas com o escritor, a única pessoa que se interessa pelo seu passado:

Há ocasiões em que sonho com isto até as rolas me acordarem, em que oiço os alicates triturarem-me os ossos e farejo o vapor brando das minhas vísceras expostas, ocasiões, amigo escritor, em que me cosem a barriga e o peito com linha de ensacar e desperto em sobressalto, aos gritos, de pé no meio do quarto, e demoro séculos a compreender que estou vivo, que respiro, que posso, se quiser, vir para esta esplanada no Campo de Santana, mirando os doidos que discursam para os cisnes da tarde. Esta conversa de defuntos não lhe dá sede? Não, cerveja não, não bebo álcool nem fumo, peça-me antes uma água sem gás e uma sandes de queijo que as recordações doem e tenho um aperto do camandro na garganta (ANTUNES, 2008 [1992] p. 24).

Sendo verdadeira a proposição anterior quanto a uma relação de mudança, a chave para anular o adiamento patológico descobre-se na autonomia do indivíduo. O indivíduo deve ser capaz de unir por si os fios da estabilidade. O eu ideal, formação narcísica, que decorre do registo do imaginário (cf. ROUDINESCO, et al., 1998 p. 363), fica dependente dos pontos sombrios do mundo, que nem o sol varre por inteiro.

A função analítica de Sherlock Holmes (*do Sherlock Holmes*), cuja intervenção consultiva Lobo Antunes requisita, agrega esta dualidade metafórica. Nela, as variadíssimas personagens mudam, intervindo nas práticas emocionais das outras. A via do *insight* não está no silêncio das suas vidas estagnadas, mas nos silêncios da ressonância de grupo. A figura do detetive, e a sua metáfora de mandatário ideal do homem «tão simpático e educado» que uma mulher deve ambicionar encontrar a seu lado, serve de luz de esperança universal.

Siga-se, a propósito, uma das situações de *Eu Hei-de Amar uma Pedra*, em que a sobredeterminação dos símbolos discursivos é minuciosamente solucionada, numa sequências de alusões:

– Conte-me do meu pai  
preocupada consigo, isto é não  
– Conte-me de uma criança  
a trotar sem destino sob a pressa das gaiotas num bairro de hortazinhas, traineiras, eu com vontade de perguntar-lhe, de costas para a janela, quase de costas para si

– Nunca lhe falou de nós o pimpolho?  
e calada, não na mira de uma arvéloa e ondas, sem esperar seja o que for e fazendo de conta, até para mim mesma, que espero, sabendo que um dia destes eu uma moldura na camilha, pequena, atrás das outras, a única sem nenhum

Sempre Querido  
por baixo, em relação à qual ninguém  
– E essa aí quem era?  
e portanto o segundo andar do Jardim Constantino deixando de existir ainda que habitem nele  
(habitarão nele?)  
os móveis outros móveis, os azulejos da cozinha mudados, as cortinas diferentes e não o segundo andar do Jardim Constantino, uma casa que não conheço e me não conhece, outros arbustos, outras árvores, nenhum cavalo morto a fitar-nos, nenhuns telhados submersos, você  
– Conte-me do meu pai  
para que lhe fale de si, você como se não soubesse  
– Conte-me da mulher com quem o meu pai se encontrava  
para conseguir entender quem são os homens que encontra, ou seja o marido da sua irmã  
– Cunhadinha  
seja o economista do emprego a quem você  
– Não me levas ao circo a assistir aos palhaços?  
e o economista deixando de vestir-se, surpreendido  
– Ao circo?  
por não poder dar conta que o pimpolho de nariz escarlate e cabeleira ruiva entre eles, sempre o último da fila, o mais apagado, o mais tímido, você indignada com a timidez  
– Pai  
que talvez só eu e a mulher com quem se encontrava aceitássemos conforme aceitávamos o comboio de França e o pimpolho na estação continuando connosco, aceitávamos que espiolhasse as carruagens, sem tempo para nós, mesmo na hospedaria da Graça ou em Tavira ou sem Sintra, receando que o pai dele  
– Trambolho (ANTUNES, 2004 pp. 388-391)

O amor, a completude emocional, a paixão, o direito à felicidade – este é, em última análise, o precipitado dos mapas humanos de Lobo Antunes, depois de resolvidas as angústias do presente em que se vive. Entre a realidade, o mundo imaginário e o mundo simbólico. Nada existe senão a relação e é precisamente essa dualidade, intensificada a partir do laço do primeiro elo emocional, que atravessa como uma ladainha as camadas narrativas.

Há qualquer coisa de mágico em jogo nestes mundos, dominados pela angústia de pessoas simples, mas edulcorados numa brevidade (que não é, mas chega a parecer idiopática) com que a experiência traduz a falta de quase tudo. José Gil, abrindo-a a um tempo sem referências, também o evoca como uma «armadilha»:

Trata-se de um efeito de captura do leitor pela escrita. Porque os dois polos – a escrita e o leitor – mergulham agora no mesmo tempo fora de qualquer tempo referenciado: não é o «viver» de uma cena que os une, não são as

mesmas sensações, a força dos acontecimentos, o interesse da trama narrativa, o carácter extraordinário das personagens, a incessante atenção dormiente do leitor. Pelo contrário, pois nenhum destes traços caracterizam os romances de Lobo Antunes. De tal maneira que há quem afirma que um grande tédio emana dos seus livros onde imperam a monotonia e a insignificância (GIL, 2011 p. 163).

Como tentaremos mais tarde demonstrar, se a economia narrativa de *Memória de Elefante* arca com a sombra dolorosa de uma única personagem, é antecipando esse momento de equilíbrio com o outro. Nas palavras de Luíz Pacheco, este é o romance da «dor de corno insofrida, com muito foguetório de tiques fáceis, e uma constelação de referências culturais a armar ao menino lido» (PACHECO, 2011 pp. 165-166). Mas o romance tem mais que esses formalismos de um estilo ainda nascente, sobretudo se o lermos retrospectivamente, vindo às arrecuas dos romances dos ciclos posteriores. Primevo e duradouramente iniciático, o livrinho transfere-nos, não sem dificuldade, mas como outro não o fará, até à fonte nutritiva das nervuras atormentadas de Lobo Antunes.

A representação da consciência do psiquiatra é montada através de uma combinação entre a terceira e a primeira pessoas narrativas, o que produz uma oscilação entre um ponto de vista objetivo e impessoal e uma narrativa em primeira pessoa que exprime tão mimeticamente quanto possível a consciência subjetiva. Recurso amplamente experimentado por James Joyce, particularmente no *Ulysses* (1922) e que, entre nós, Carlos de Oliveira praticou com extrema eficácia. Quando uma focalização deste género está associada (como neste caso de Lobo Antunes) à análise introspectiva de personagens de cariz depressivo, é de esperar que daí se produza alguma espécie de efeito psicodinâmico. Há, portanto, parece-nos evidente, razoável justificação para ouvir essa oscilação com um cuidado expectante.

Ritmo e mapas que começam por partir de uma desrealização dos universos individuais, simbolicamente revertidos numa longa noite de insónia, que em vários livros se incorpora na diegese: nos três do ciclo de aprendizagem, n'*A Ordem Natural das Coisas*, em *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*, entre outros exemplos. Estes, para além da experiência das crónicas, que sua complexa interpenetração com os romances irão dar muitas vezes a medida de uma inquietação revertida sobre o romancista, de quem afinal a inquietação será proveniente («Ohey Silver», ou «Crónica para não ler à noite», ambas pertencentes ao seu *Terceiro Livro de Crónicas*, fundamentam-se maioritariamente por esta temática).

Ora estes mapas surgem sobreordenados pelo espaço interdiscursivo da obscuridade e da estranheza, não apenas nos traços de uma tonalidade preponderante, mas represando posições narrativas anteriores. O sintoma principal é a incapacidade de fazer mover a percepção do mundo desde o sentimento que do mundo à volta resulta: daí que os relógios e as lâmpadas funcionem irregularmente, declarando, a ansiedade do indivíduo. A experiência do tempo tem que ser revista, admitir um estatuto surpreendente de criança sábia:

[...] que raio de sina a minha escutar desde que para aqui entrei a mesma lengalenga, a tristeza, se a cada manhã girassem uma folha de calendário nas argolas e dessem fé do que perderam, do que perco, não vinham, contentíssimos, aborrecer-me com tristezas, ontem, por exemplo, vinte e nove de maio e adeus vinte e nove de maio, não te recupero mais, em criança punha-me a olhar o relógio de parede um minuto inteiro sentado no tapete  
– Afinal um minuto é isto (ANTUNES, 2004 pp. 255-256)

Em *Arquipélago da Insónia*, no exemplo de uma publicação mais próxima, este exercício ocorre em proporções notáveis, sobretudo se o submetermos a uma segunda leitura. O seu *incip* começa logo por prová-lo, dando viva voz a uma personagem quase insignificante de *Conhecimento do Inferno*, Vasco, um dos muitos asilados praticamente anónimos do Hospital Miguel Bombarda, e personagem que, curiosamente, advém através de uma sutura técnico-narrativa, de acordo com a descrição de Sérgio Guimarães de Sousa (2010 p. 399) que se funda numa apreciação paisagística que se apercebe dos penedos da costa litoral como réplica de um corpo inerte. Na fala do autista: «De onde me virá a impressão que na casa, apesar de igual, quase tudo lhe falta? As divisões são as mesmas com os mesmos móveis e os mesmos quadros e no entanto não era assim, não era isto [...]» (ANTUNES, 2008 p. 13), não ouvimos Vasco?

[...] veio-lhe à lembrança o Vasco a chorar à sua frente, do outro lado da secretária, enxugando o ranho na manga de riscas do pijama:

– Não percebo o que se passa não percebo o que se passa não percebo o que se passa.

Não percebia o que se passava, explicava-me, porque tudo se encontrava transtornado, esquisito, diferente, porque os rostos familiares, as pessoas que conhecia melhor, o irmão, o tio, o padrinho com quem vivia, tinham mudado subitamente, porque até a casa de havia alterado embora a disposição dos móveis fosse a mesma, os cheiros permanecessem idênticos, os estalos da madeira mantivessem o rangido de outrora [...] (ANTUNES, 2004 [1980] pp. 246-247).

Será desta equação que emergirá parte dos problemas autobiográficos que esta ficção nos levanta. O princípio que a define é um vazio existencial que se desloca por

entre as diversas categorias narrativas e que, em simultâneo, se produz exteriormente a qualquer temporalidade, numa ampliação hiperrealista que substancializa a estranheza. O vazio a que assim nos referimos significa uma diferença, de carácter ontológico, definida como a condição elementar que exige a mudança. A ladainha traz, invariavelmente, as marcas deste vazio intervalar, ruidoso, em conflito, ligeiramente sinistro, e deste cordão de sons nasce aquilo que, para muitos, é nestes livros obra do silêncio. O início da crónica «Ohey Silver» é uma ilustração capaz e resume uma das perplexidades supremas desta ficção:

Hoje, 16 de janeiro de 2003, qual deles sou? Agrada-me pensar que o mais novo de mim, eu que evito os espelhos: não me pareço com quem lá está. O que colecionava capicuas e tinha a certeza de nunca ir morrer: a Ressureição da Carne vinha antes. Não ia morrer mas o escuro apavorava-o [...] (ANTUNES, 2006a p. 177).

Claro que também poderíamos mencionar a presença de um campo ideológico, mas, apesar de muitos críticos cuidadosos as realçarem, a presença de um conjunto de energias sociais ao longo destes romances (principalmente a questão pós-colonial ou as relações de género, para além de neles se poder seguir uma historiografia da sociedade portuguesa dos últimos cinquenta anos), parece-nos que a dimensão autobiográfica põe essencialmente em causa a relação consigo próprio, tema universalizado a partir de Shakespeare e de Cervantes, e refratário aos tremores sociais encarreirados pelos séculos fora. Se uma das grandes utilidades da literatura é provocar-nos uma contínua modificação solitária daquilo que somos, a oscilação subtil em que estas personagens refletem o próprio nome acaba por se retratar em nós, que na plateia escutamos em silêncio os monólogos.

Nos romances mais recentes, a perspetiva do desdobramento tem-se acentuado, violenta e nostalgicamente: a ironia metaficcional (com a qual todo o cuidado analítico é pouco) e a preocupação com a teatralidade do espaço cénico adulteram o estatuto inventivo da ficção. Por vezes, esta ação transforma-se em ruído indiscriminado, dizendo e desdizendo. Propondo algum radicalismo, podemos até desenvolver a formulação de que o que se constitui a partir das vozes não é o individualismo de cada uma, ou seja, o espaço privado de que cada indivíduo é um centro, mas o campo de ressonâncias da relação. E voz única, com que muitos críticos, paradoxalmente, caracterizam a polifonia extrema com que Lobo Antunes confere materialidade a uma

mão-cheia de consciências, está também em ressonância, em último grau, na voz do leitor. Talvez possamos sintetizar neste foco as dobras finais do dialogismo, a que condiciona todas as vozes nas modulações de uma voz única.

Daí sairão as incógnitas necessárias para apreendermos este reduto de paradoxos interpretativos, onde as fronteiras entre a realidade e a ficção são subvertidas pelas metamorfoses de um discurso que se autonomiza radialmente. A criação poética funda um espaço heliotrópico, oscilando entre a forma e a expressão, e em que autor e escrita se tornam mutuamente translúcidos, ou mutuamente opacos. Entre essas incógnitas incorporam-se as vozes da infância, as vozes da casa, as da memória.

A esse título, esperamos muito da força centrípeta de um fragmento de «No fundo do sofrimento uma janela aberta», do *Livro de Crónicas*. Ombreando os romances num simbolismo que lhes seja universal, entre a Lisboa da infância e a África da guerra, faz-se a apresentação deste dossiê programático. Estão lá as variáveis que indiquei (a infância, a casa, a memória); e estão o poço, a pedra, a sombra, a acácia, o ideal da mãe, o mar, a travessia da noite:

há sempre no fundo do sofrimento uma janela aberta, uma janela iluminada

lá estava a casa dos meus pais, o limoeiro, o poço, os degraus de pedra, a sombra da acácia, o retrato da minha mãe em nova de colar de pérolas, esses grãos que encerram o fundo do mar no seu sorriso pálido, desligavam o motor da eletricidade, eu dizia ao soldadito

– Já chega

atravessava um pedaço de noite e entreva na sala (ANTUNES, 2008 [1998] p. 327)

Não é casual que encontremos nas crónicas uma capacidade de síntese de íngremes movimentos desta poética. Estes textos, apesar do seu tamanho diminuto (em duração e em exigência relativa quanto à dedicação da leitura) desofuscam com a sua concisão alguns dos temas diametralmente concertados nos romances. A sua qualidade literária é irrecusável, plena de originalidade e poder expressivo, bem como é irrecusável a vinculação explícita à estilística de Lobo Antunes. Mas, dado o seu restrito número de palavras, estão reservados a um número muito pequeno de personagens, uma ou duas na maior parte dos casos. Nas situações narrativas também. Correspondem assim a um dimensionamento inferior e de alcance controlado, pelo que a máquina discursiva dos romances não prevalece inteiramente na topografia destes pequenos textos. A sua importância parece ser contudo decisiva para o desenvolvimento da

componente estilística dos romances: as crónicas abrem nós temáticos, desvendam vozes, ensaiam efeitos verbais.

Neste âmbito, estas narrativas inscrevem aquilo que podemos analisar como áreas de experimentação, áreas onde se põem em prática alguns gestos narrativos embrionários, especialmente nos níveis da arquitetura simbólica e dos planos preparatórios de personagens ou ramificações temáticas. As marcas autobiográficas, inevitavelmente não tão encobertas, estão mais à superfície, menos elaboradas, pelo que são profundamente empáticas com o leitor, e por isso tão populares entre o público da *Visão*.

Esta ratificação talvez seja produto de duas razões maioritárias. A primeira dá-se pela sua adjacência à realidade diária do autor, uma vez que são textos pouco extensos, e ainda insipientes, quando comparados com os romances que seguem em paralelo (pelo menos em simultaneidade de criação literária): muitos recorrem efetivamente a circunstâncias do quotidiano, normalmente em tom de conversa íntima e alavancadas por episódios do passado.

Num outro aspeto, que deixaremos para já apenas com o formato de uma sugestão, as crónicas permitem a irrupção deste espaço autobiográfico mais previsível precisamente porque a sua concepção originária as dota de uma diferença irrecuperável face aos romances: com as restrições de espaço da coluna de uma revista semanal não é possível apresentar um retrato (ou vários retratos) do corpo inteiro do escritor, dividido em ressonância numa miríade de personagens.

Os exemplos sucedem-se. Mesmo que apenas como fragmentos, a tonalidade das crónicas inscreve-se extensamente através dos planos discursivos. Dos incontáveis exemplos de crónicas que poderíamos analisar, debruçemo-nos apenas numa delas, «Ensinas-me a voar?», do *Livro de Crónicas*, narrativa governada por uma tónica discursiva transversal na poética de Lobo Antunes.

Atentemos primeiro no que se passa ao nível dos acontecimentos. Pouco mais se faz do que apresentar-nos um homem solteiro, que habita com a mãe viúva num terceiro andar. Mostram-nos a vidita embaciada do sujeito: tem um empregozito que dá para sobreviver, uma mãe castradora que lhe contraria os relacionamentos amorosos, alimenta-se com pequenos projetos de remodelação do apartamentozito. Durante os dias melancólicos do inverno, a frustração apodera-se dos seus fios vitais: tem vontade de deixar de existir, apagando-se como uma lâmpada que se funde. Mas a mente resiste

demoradamente à morte, e a frustração conserva as massas de desejo (cf. MATOS, 2006 p. 186). Haverá sempre esperança. Daí a idealização de um «país sem domingos de inverno», para onde se poderia voar se se aprendesse a voar, e onde as pessoas são simplesmente felizes.

As linhas de força desta crónica passam seguramente pela tensão entre os indícios de deterioração do corpo e o universo de evasão, entre o presente que num futuro encontra o país onde se pode ser feliz. Numa barreira difusa que segue a lâmpada da sala ao acender «o papel da parede a destingir para dentro da minha mãe, para dentro de mim» (ANTUNES, 2008 [1998] p. 317) – aquela mesma lâmpada que anteriormente nos revelara que «os domingos cinzentos desbotam dentro de nós» (ANTUNES, 2007 [2002] p. 75). O espírito é o da erosão e o homem que envelhece, solteiro, sem a ternura de uma mulher que não a mãe, já é ingovernável: a passagem do tempo derrama-se, infausta, do humano ao material, da vitalidade física ao espírito.

A usura desse passadiço vê-se sobretudo na rarefação do cabelo, imune mesmo às ampolas ant queda da farmácia. E se «todas as crianças sabem voar» (ANTUNES, 2008 [1998] p. 319) é de esperar que os adultos, tão obsessivos com o fim, lhes possam pedir essa aprendizagem. O tio ainda o tinha como criança, mas agora não existe ninguém, senão a coleção de borboletas, que a criança dentro dele acha lindas, ao contrário da mãe. Poderá restar alguma coisa, para além da retração adaptativa que se defenda desta consciencialização dos efeitos do tempo?

A resposta é negativa e vem com as caixas de borboletas (herdadas de um tio com a disposição emocional passiva), que se trazem do armário do quarto nos domingos de chuva em que se acende a luz às quatro da tarde:

De forma que no inverno, quando me apetece morrer, vou buscar a coleção de borboletas ao armário do meu quarto, ponho-as ao lado umas das outras na mesa de jantar e fico durante horas debruçado para os bichos indiferente à chuva e à tristeza das árvores (ANTUNES, 2008 [1998] p. 318).

Estes são os pontos-chave de uma espécie de inquérito à vida: ao de que na realidade se é e aquilo que se idealiza do que se podia ser, se as coisas fossem diferentes do que são. Mas também ao que consiste uma adaptação eficaz à realidade social. Uma estrutura formada por detritos vários (nebulosos, com um carácter difuso que os torna difíceis de distinguir) captura por inteiro o tempo presente e encerra os ocupantes numa esfera doentia de dias curtos e húmidos, derramados nas trevas. Sendo figuras que

reportam um temperamento hesitante e subjugado, e não tanto a astenia do tédio, o candeeiro, o papel de parede, os cinco mostruários de borboletas completam a dialética de projeção de um sentimento de dissolução.

Nesta crónica prepara-se o leitor para uma síntese dos movimentos de apagamento do sentimento de unidade do indivíduo elaborado nesta ficção. Acrescente-se: apagamento e nova recolção deste sentimento, já transformado. Neste caso, o quadro vem representado a partir de dois corpos simbólicos aparentemente díspares: um é metafórico e condensa o espaço da força vital, dado pela imagem da lâmpada da sala que funciona irregularmente. O outro é metonímico e faz-se valer de uma coleção de borboletas, ser alado que tanto pode representar a angústia de uma alma que não reconhece o corpo que habita, como ilustra, diegeticamente, uma estratégia de defesa do indivíduo depressivo.

Num ou noutra dos casos, o cariz libertário do voo (não só na imagética dos pássaros, mas também na do baloiço) está armadilhado pela anulação da existência, fortemente ansiogénica, análoga à que muitas vezes se tematiza nestes romances. Segundo Maria Alzira Seixo (2010 p. 117), as menções ao voo estão relacionadas com «uma hipótese de desprendimento» quanto a um quotidiano desagradável ou inflexível em muitas das suas circunstâncias. O voo representa, assim, uma técnica de regulação emocional e enquadra-se, numa perspetiva psíquica, no âmbito do *coping*: ou seja, é uma das estratégias com que as pessoas enfrentam circunstâncias ameaçadoras. Para Mimi, uma das quatro mulheres de *Exortação aos Crocodilos*, o voo representa uma arte da fuga à vida angustiada. A sua libertação está na avó Alicia e na chuva florida da Galiza:

*a minha avó espiava à roda, mandava-me verificar o corredor, o escritório, fechar a porta, não fazer barulho*

*– Não faças barulho*

*aproximava-se num riso misterioso, por uma vez sem cansaço, sem rugas*

*– Vou ensinar-te o segredo da Coca Cola traz café e gasosa e não digas a ninguém*

*a ajudasse a levantar para alcançarmos o peitoril onde estavam os loureiros, a noite, os campos, e voássemos acima dos cachorros, das caveiras de borrego, do quadro com o moinho, vacas, patos, um rapaz numa carroça, a nora, as machas, os filamentos, o cheiro que quase não cheirava mas cheirava como desde que adoeci*

*a cadáver, a miséria, voássemos as duas, limpas, a caminho da*

*– Vou ensinar-te o segredo da Coca Cola Mimi*

voássemos as duas, limpas, a caminho da Galiza, uma cidade longíssimo do meu marido, onde as rosas nascem, sob a chuva, do mar (ANTUNES, 2007 [1999] pp. 295-296).

Esta constatação exige-nos uma advertência prévia, quanto às correlações que estes textos apresentam com algumas das tendências estéticas características da produção literária das últimas décadas. Um aspeto em que a crítica não terá ainda refletido suficientemente tem a ver com a sistematização com que se confrontam os romances de Lobo Antunes com as técnicas de ficção normalmente associadas à nomenclatura do que se chama de modernidade tardia, ou de pós-modernidade (se bem que muitas das que se indicam são características do auge do período modernista, com a pluridiscursividade do monólogo interior e os tópicos centrais do espelho, da máscara e da despersonalização), de acordo com as opções lexicais de diferentes autores. A submissão generalizada às suas ações radiculares pode requisitar paradigmas imutáveis sobre esta textualidade, desviando-a, inclusivamente, dos eixos de expressão criativa que o autor pratica na correção que cada novo romance faz do anterior.

Para discriminar tal atividade de correção teremos que a subentender como engrenagem de um mecanismo que vai filtrar uma inesgotável criatividade pela matriz dialógica de um profundo conhecimento das literaturas. O modo como se reage contra o que está escrito e perspectiva a nova forma do discurso sobressai como o espelho humano continuamente revitalizado. Aquele que as grandes obras literárias ensaiam desde a antiguidade, em aproximação ao que não muda na condição humana.

Na linguagem da crítica contemporânea, o vaivém interpretativo do pós-modernismo acaba por se tornar intoleravelmente resiliente. Na segunda metade do século XX, como descreve Carlos Reis (2008 p. 465), a literatura expandiu as redes discursivas da crise aguda do sujeito que atraía os sentidos temáticos do modernismo dos anos vinte e trinta. No período contemporâneo, o primado de uma identidade em perda, desviada ou estilhaçada, tornou-se um dos argumentos preferidos para todas as interpretações estéticas, nomeadamente as que estudavam a transformação das técnicas discursivas.

As convulsões de todo o tipo (sociais, económicas, políticas, sociais, culturais) que atingiram as sociedades enfraqueceram drasticamente as hipóteses de integração do indivíduo num espaço coligido, onde não imperasse a experiência da incerteza. Segundo Stuart Hall (2011), as décadas do final do século XX são caracterizadas pelo duplo

deslocamento do «sentido de si», tanto do seu lugar no mundo social como de si mesmos. E se anteriormente os sistemas culturais em que o sujeito se projetava conseguiam contrair os movimentos de cisão interior, a mudança das suas estruturas que a rutura dos sistemas culturais está na base do colapso identitário a que assistimos:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até à morte é porque construímos uma cómoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (HALL, 2011 pp. 12-13).

A crónica que ainda há pouco referi pode indicar-se como figurino desta constatação. O grau de alienação do homem solteiro é um espelho da época em que vivemos, sustentada no axioma da globalização, como descreve Peter Sloterdijk em *Palácio de Cristal. Para uma Teoria Filosófica da Globalização* (2008). Há ausência das verdades tradicionais, há falta de domínio sobre os acontecimentos, há pressão da sociedade para adotarmos uma posição subserviente e angustiada em relação ao nosso futuro. A realidade contemporânea, mais do que qualquer outra época, incorre nos territórios do jogo, da aposta e do risco, bem como nas expectativas da autodestruição.

Neste contexto, não podia senão esperar-se um quadro de dificuldade de permanência dos afetos, partilhado, intrinsecamente, por um apelo inesgotável ao amor dos outros. O romance de estreia, como é sabido, sobrevém das sinuosidades da existência estéril de um homem sem presente e ainda sem futuro, mas não poderemos simplificar: as paisagens africanas são também fonte de maravilhamento; ou uma medicina humanizada que comece da empatia, isto é, da capacidade de penetrar na vida interior de outra pessoa (cf. KOHUT, 1984), como se ensina desde Hipócrates. As forças sociais definem a cidade como um lugar para os estranhos, uma cultura polarizada, mas de tolerância recíproca. Os cidadãos emancipam-se, tornam-se mais responsáveis, ao mesmo tempo que desenvolvem um sentimento agudo de incerteza e perda de barreiras de segurança incondicional.

A voz que fala no romance, em certos aspetos, nunca deixa de ser ideológica nem de espelhar aquele que é, formalmente, o seu tempo histórico. Para além das

relações com um sujeito deslocado, claro que, em muitos outros aspetos, esta determinação sociológica é invariável: porque, de facto, esta arquitetura narrativa se constrói por vetores fragmentários e descontínuos; porque exprime universos contingentes e precários; porque a sua estrutura é aberta, de frases desmembradas e de sentidos múltiplos e, ainda, porque reflete uma série de momentos metaficcionais.

Simultaneamente, muitos destes parâmetros estilísticos (e sobretudo o ritmo das redes discursivas) determinam uma forte correlação com certa estética minimalista, maioritariamente musical, não tanto pelos suportes léxico-semânticos da poesia experimental, mas pelo gesto intermitente que vai sobrepondo conflitos, fragmentos de sonhos, intervalos de vidas, dando-lhes consistência presencial na sintaxe comunicante de uma enorme matéria de silêncio. Coimbra de Matos (2007 p. 22) assegura que a elaboração psíquica, a articulação dos sentidos ambíguos, exige essa sintonização de inconscientes que o ambiente silencioso facilita. Ouçamos, por exemplo, a filha mais velha do pimpolho, de *Eu Hei-de Amar uma Pedra*, que sempre se sentiu preterida pelo pai:

(Acredita em Deus pai?)  
ou sublinhava as folhas das árvores do Jardim Constantino que  
cheiravam a livro a tomar nota delas em cadernos e as árvores em outubro,  
dava-me conta dos dentes  
(dois dentes, uma falha no meio)  
quando as repetia em silêncio, ao ficar doutor levou-nos à outra  
ponta da cidade a tirar o retrato, umas hortas junto ao rio que a minha irmã  
achava feio e eu bonito  
(– A sério que bonito pai)  
– Morei ali  
(um dia destes mando-o buscar o casaco e levo-o ao circo comigo,  
eu zangada a ralhar-lhe isto é a afogar coisas no interior de mim que prefiro  
não reviver, que disfarço  
– Vai ao circo comigo)  
você  
– Morei ali  
um degrau, uma janela sem vidro, um pontão com um rolo de cordas  
ao fundo, você  
– O pontão  
no pontão um homem de chapéu a fumar preparando canas de pesca,  
a minha mãe para o meu pai  
– Qual homem?  
que incompreensível a minha mãe não ver, a gente víamos pai, você  
a aproximar-se dele a dar fé que eu notava, a estacar maçado comigo por lhe  
impedir o homem  
(– Quem é o homem paizinho)  
e então uma cave com focos, telões, cenários de meter a cabeça de  
que os lodos da vazante iam roendo a pintura, o Tejo a acotovelar as paredes  
e um sujeito a nascer de uma máquina e a valsar-nos em torno com um  
saquito de polvo  
– Pimpolho (ANTUNES, 2004 p. 237)

Em toda a obra do autor, o silêncio é um instrumento comunicante: faz-se ouvir, muito mais intensamente que o ruído, e dá às emoções uma textura que as palavras não conhecem. O silêncio anima a rede associativa: é no silêncio que «se reconstrói o passado no presente, dando significado à história e rasgando o horizonte do porvir» (MATOS, 2007 p. 29). Nessa perspectiva, apesar de concordarmos com a reivindicação pós-moderna dos processos estéticos que o fazem tributário de uma modernidade líquida, o romance antuniano parece-nos sobejamente estigmatizado pelo cenário da fragmentação do sujeito e da destituição de um sentido de identidade estabilizada. Porquê estas objeções?

A resposta vem com a presença terapêutica que, em termos ontológicos, julgamos perdurar nas narrativas de Lobo Antunes. Um ato de leitura movido por medições de uma identidade em perda vai rejeitar uma hermenêutica do univocalismo e provoca um esvaziamento de referentes, nos termos de uma poética da dispersão. Ora, se capacitarmos a narração em função de colisões dispersivas, ou seja, em função de planos exteriores sem sujeito, de movimentos perpétuos sem lugar efetivo – estaríamos a opor-nos, terminantemente, às hipóteses analíticas desdobradas nesta perspectiva.

Já referimos, entretanto, que esta obra está imunologicamente protegida dos formalismos teóricos. É que a textualidade antuniana, para além de efetivar a investigação intensiva do psiquismo humano programada pelos temperamentos modernistas (à semelhança de James Joyce, Virginia Woolf ou Faulkner, entre outros estilistas da «corrente de consciência» que entenderam a missão de cartografar o humano), dá visibilidade narrativa aos processos de formação e de crescimento da personalidade. E narrando tudo numa interação dinâmica que extravasa da esfera das personagens e do enquadramento diegético para mobilizar o próprio *Self* do leitor.

Nos capítulos seguintes veremos como o quadro psicodinâmico e os seus elementos se conjugam com os modelos de representação da realidade que este autor definitivamente expôs como a sua voz individual. E se, individualmente, as crónicas nem sempre completam estes processos morosos de remodelação psíquica, o seu estudo contíguo demonstrará que correspondem, pelo menos algumas vezes, a momentos de compreensão empática.

Falaremos de relações de confiança, de circuitos de exploração acompanhada, de espaços continentais, de escuta ativa, de ressonâncias grupais. Um dos efeitos é

instantâneo: a exigência está lado a lado com a compreensão. Falaremos, em suma, de um quadro de perdão, onde a reconciliação pessoal é possível. Julia Kristeva, que interpretou o conceito de perdão na obra de Dostoiévski, estabelecendo-o enquanto diálogo com o seminário em que Derrida igualmente refletiu neste tema, representou desta maneira os objetivos da sessão analítica:

One can imagine that the unforgivable can be forgiven in the way indicated in my example, not as an erasure but as a recognition of the suffering, the crime, and the possibility of beginning again. This is possible in psychoanalysis – even in the case of horrible crimes like murder and pedophilia – since this is a place where people who have had such experiences demonstrate the possibility for change, albeit sometimes temporary and falsely. We can therefore accompany them in this movement of transformation and rebirth (KRISTEVA, 2001 p. 282).

Onde outros autores não puderam senão descrever as circunstâncias deste quadro, como alguém que observa, Lobo Antunes deu-lhe matéria, incorporou sonho e realidade, culpa, fantasia, memória e esquecimento. A compreensão da obra antuniana necessita, em consequência, da presença da concepção onírica de Freud, mediando a leitura da metáfora e da metonímia através da estrutura formal das operações de condensação, de deslocamento, de figuração e elaboração secundária pelas quais o sonho se manifesta durante o sono. Talvez seja este um dos seus grandes contributos para a renovação da arte do romance – fazer do romance a inevitabilidade de um livro de espelhos onde cabe a vida inteira.

Se nos romances policiais não sobrevive a hipótese de um crime perfeito (porque quaisquer resíduos permitem o retrocesso analítico à trama original), em Lobo Antunes, porque se configura determinantemente um espaço de perdão e de homogeneização dos estratos sociais humanos, o que não sobrevive é a hipótese de alguém ter praticado um crime e por essa sombra ser judicialmente perseguido. Por crime queremos sobretudo englobar um sentimento de culpa do domínio psíquico – um elemento da sensação de mal-estar das personagens – e não as peças de enredo policial que possam condensar-se nas ramificações pontuais da intriga.

A primeira condição da leitura é sempre a de construirmos uma relação de empatia com as personagens. E isso impõe um distanciamento relativamente aos caprichos das pesquisas retrospectivas de Sherlock Holmes, guiadas como são pelos nexos de silêncio do fugitivo. Os rituais de confissão e de interpretação das nossas internas sombras secretas têm zonas em comum, mas, enquanto processo dinâmico as

circunvoluções psíquicas são bem mais complexas. O «trapeiro» avisa-nos disso, e a eito:

A única forma de ler consiste em trocar a obsessão da análise por uma compreensão dupla, se assim me posso exprimir: acharmo-nos, ao mesmo tempo, no interior e por fora da intensidade inicial, ou seja do conflito entre o quotidiano e o esmagamento cósmico, atemorizados pelo horror e alegria primitivas, vagando sem cálculo nem sentido pelo ermo dos dias. Daí a minha busca nos contentores do lixo: chega-se ao meio dia da alma buscando-a entre restos de comida, espinhas, dejectos, lâmpadas fundidas, remendos coloridos: ao vestirmo-nos deles somos, por fim, o que de facto não deixámos de ser: mulheres em homens que podem caminhar agora em ruas diferentes por conhecerem, de modo inapelável, a voz da sua alma, e detestarem as restrições da falsidade. Escrever não bem romances: visões, morar nelas como num sonho cuja textura é a nossa própria carne, cujos olhos, tal como os olhos dos cegos, entendem o movimento, os cheiros, os ruídos, a subterrânea essência do silêncio. Tudo é absurdo e grotesco menos a revolução implacável que conduz ao puro osso da terra, e tudo isso se acha, a cada passo, no que deitamos fora, no que abandonamos, no que não nos interessa. É por medo que deitamos fora, que abandonamos, que não nos interessa: medo das certezas que pouco a pouco se desarticulam, do monte de pedras, desprovido de nexos, reunidas no limbo em que cuidamos não morar, dado que nos falta a esperança que não se extingue nem nas lâmpadas fundidas e a certeza de um sorriso, em qualquer ponto, à espera (ANTUNES, 2006a pp. 134-135).

Distinções à parte, em tais circunstâncias, Holmes reúne as linhagens estilísticas do inquérito, da lateralidade, do sentido do detalhe, da operação de colecionar – símbolos maiores desta poética, e campos conceituais tão processualmente familiarizados com o conto policial como com a doença depressiva. Tutelado pela figura deste detetive o corpo ideológico da crónica «Uma carta para Sherlock Holmes» reduz-se a uma pergunta: como aprender a ocupar a realidade?

A única em que, com um pouco de sorte, poderemos habitar. Janelas e janelas, agosto, a paz das tipuanas. Ando à procura de um final para este texto. Lorca

(hoje estou cheio de citações)

Pedia

«ai terminem vocês, por piedade, este poema»

mas não seria justo: pagam-me para escrever e vocês pagam para o lerem, portanto sou eu que tenho de acabá-lo. Como? Cinco para o meio-dia. Não sei. Em todo o caso sei que me apetece mandar uma carta a Sherlock Holmes para que as lâmpadas se apaguem de facto e o sol entre (ANTUNES, 2006 p. 93).

Que conclusões poderão, finalmente, extrair-se desta leitura vagamente policial dos romances de António Lobo Antunes? Qual a ordem de trabalhos?

O desfecho essencial da investigação que as vozes (das personagens e do leitor) levam a cabo tem a ver com o carácter unívoco do enigma decifrado: abandonem-se as

lâmpadas artificiais do nosso interior e saia-se para a realidade do sol. O mesmo é dizer que devemos obter a redenção transitando pelo autoconhecimento. E vamos escutar este movimento na figura de um grupo de crianças, por trás dos adultos que são, a percorrerem um corredor até ao sol das janelas abertas, os «outros olhos, por trás destes, de meninos assustados, sem destino» (ANTUNES, 2006 p. 91).

Nessa abstração metafórica, encontramos a essência das personagens de Lobo Antunes. Autorreflexiva e psicodinâmica, a verdadeira intriga dos romances é a que traduz este gradiente de mudança e a sequência de acontecimentos pela qual se funda uma nova experiência individual. Parece-nos que o traço nostálgico, embora comum, não é o mais insistente. O importante é fazer o luto e destituir os fantasmas. Só pela compreensão deste processo se atinge a realidade ficcional plena e a inteligibilidade coerente dos seus sistemas de relações. Numa entrevista a Luís Almeida Martins, em 1992, a propósito do lançamento de *A Ordem Natural das Coisas* António Lobo Antunes, de certa forma, chama-nos a atenção para isso mesmo:

O Ortega y Gasset dizia que a arte é a infância fermentada. De facto vivo no presente, com a idade que tenho agora, nas circunstâncias de agora, seria profundamente ridículo eu refugiar-me num passado que já não existe (MARTINS, 2008 p. 156).

O psicoterapeuta, tal como o narrador, anuncia um gesto transformador. No seu enclave protegido, escutando e interpretando o discurso monológico do doente, o ouvinte espacializa o tempo cruzado do passado, maquinando o seu tecido de ruínas nos silêncios da análise. Analista e escritor, os dois à procura de «brilhos, cintilações, serventias» (ANTUNES, 2006 p. 133), até que a morfologia do aqui e agora seja decifrada e as frustrações presentes forem, por esta via, confrontadas com frustrações anteriores, que as legitimam como sintomas da doença. A cura passa por promover a reconciliação da pessoa com os aspetos repudiados da sua experiência (cf. BATEMAN, et al., 2003 p. 89). Tal adaptação não passa pela resignação, mas pela criação de novas figuras de relacionamento.

Anular a memória dos crimes pretensamente cometidos e cortar a transmissão da culpa bloqueia uma das mecânicas do envelhecimento, que o crime e os seus símbolos ativam. Há nesta observação, encaminhado, um efeito expansivo: apesar de iluminarem identidades discriminadas e se colecionarem os pequeníssimos fatores da sua microrrealidade, na verdade, este desvio psíquico faz parte da sociedade como um todo

e exprime uma das faces do mal-estar patente nos veios da civilização. A universalidade orna esta crónica com os seus métodos de homogeneização.

Nos universos ficcionais de Lobo Antunes vamos, portanto, manter em vigilância quaisquer padrões de interação com o sistema depressivo que aqueçam em fogo lento e destilem as camadas da infância e, desse condensado, purifiquem aquilo que constitui uma propriedade vital para deter a desordem. Dito por outras palavras, é nosso objetivo identificar a geração de um halo protetor, caracterizá-lo e posicionar a sua retórica sobre o cronótopo ficcional.

Àquilo que habitualmente se chama composição do romance, a crítica alemã e russa denomina de motivação, termo abrangente que traz uma dupla referência à estrutura compositiva e às teorias de causalidade da ação humana (cf. WELLEK, et al., 1976 p. 270), e que nos parece apropriado para enquadrar a forma narrativa antuniana. Essa motivação utiliza-se para intensificar a ilusão de realidade e, portanto, para dar contorno à função artística. No nosso entendimento, a retórica da depressão unifica as complexas relações psicológicas entre o universo ficcional e os processos criativos, bem como os efeitos sobre os leitores. As figuras que nos contam nas suas línguas desesperadas tudo o que o autor sabe sobre a vida são, pirateando abusivamente o comentário de Cardoso Pires, que já duplamente citámos, a *Tratado das Paixões da Alma*, cúmplices umas das outras.

Mas a cumplicidade não é uma fístula que as conecta no grotesco do crime, nem que o crime significasse somente a passividade da vontade. A pulsão destrutiva que apaixona a mão que escreve condena não as pessoas, no seu ênfase vital, mas o universo da doença. O objetivo é desviá-los da serventia depressiva, erradicando-os do submundo patológico. A literatura também é um modo de equacionar as relações com a própria realidade, de nela descobrir qualquer coisa a que se saiba chamar bela. Na criação das personagens, à semelhança do fabrico de uma liga metálica, o escritor combina, em percentagens diversas, características de pessoas que observa, de tipos da tradição literária, e características da própria pessoa do escritor – normalmente recombinadas e deformadas em muitas variações. Tanto os fenómenos de empatia como os de projeção são duas sistematizações deste espaço criativo e ambos são permeáveis à experiência daquele que escreve, que frequentemente divide por várias personagens as suas múltiplas facetas.

E por isso o autor retoma nos livros as narrativas de pessoas reais que conhece. O cosmos depressivo que recombina nas personagens pondera-se, nesse âmbito, como uma experiência dialógica que nunca interrompe a ligação ao tempo histórico que é o seu e, portanto, as pessoas artificialmente iluminadas que estão na fila dos correios, de pendor autobiográfico, deslocalizam-se transversalmente para o interior dos livros ou, como acontece neste caso, vêm do interior dos livros deslocalizadas para a fila dos correios:

[...] tão desiludido como me desilude a noite, em Santa Apolónia, quando a minha mãe liga o candeeiro da sala e os móveis, as cortinas e a minha vida se tornam tristes, tudo se me afigura irremediável como uma leucemia e me apetece, não sei porquê, chorar [...] (ANTUNES, 2008 [1992] p. 246).

*Maria Clara*, que Lobo Antunes afirma ser a mais autobiográfica das suas criaturas romanescas (cf. BLANCO, 2002 p. 131), é um axioma desta técnica de fracionamento em espelho. Assim elaborado, o autor empírico tem a natureza (e a composição) de um enigma que, de facto, não importa resolver. Pulverizar os vários «eus» num intervalo de vozes, ao invés de o denunciar, acabará provavelmente por eliminar a sua presença.

O que deve interessar são os romances, não quem os escreveu, e Lobo Antunes, idoneamente, tem pugnado como ninguém por esta conceção da obra de arte em que o autor não é mais do que o mediador entre as vozes que o pré-existem e a mão que fixa as frases que lhe ditam, magnetizada num espírito xamânico e sintónica com a substância única da natureza: «Tenho a sensação de que não sou eu que escrevo os livros. É a mão. Escrevo sempre à mão. O meu problema é estar suficientemente cansado até a mão estar autónoma e tornar-se feliz» (GOMES, 2008 p. 467). A ética do combate à depressão também se enuncia nesta relação psicodinâmica de transferência. Ainda que haja uma relação estreita entre a obra de arte e a vida do autor, a arte não é uma cópia da vida. Os seus elos de ligação podem ser rastreados, examinados, interpretados e, no entanto, a obra de arte nunca deixa de ser constituída num plano inteiramente diferente do plano biográfico (cf. WELLEK, et al., 1976 pp. 91-93,107).

Organizar o caos permite obter uma imagem do mundo, uma esfera mitológica, de ambiência controlada e previsível, onde o horizonte nunca irá mudar. No caso da doença depressiva, esse horizonte que não muda é um horizonte dolorosamente patogénico, que a mão médica deve inspecionar e procurar debelar. Os heróis de Lobo

Antunes podem ser, como são, seres socialmente insignificantes, com existências banais e perspectivas diminutas, mas essas imagens apontam valorosamente para a necessidade de dar a ver as epifanias que nos auxiliem a apreender a primazia das relações íntimas nos universos humanos. É numa teia de alusões, interdições, oclusões, manipulações da memória que os mecanismos discursivos desta obra nos conduzem, inesperadamente, à precisão de retratos de corpo inteiro, postos em cena, presentificados face a face. Não podemos deixar, agora, de convocar um dos mais brilhantes pensadores da atualidade, o artífice de uma teoria do espaço íntimo a que Lobo Antunes definitivamente dá expressão artística:

Mostro como os homens, com os seus rostos, essas superfícies que se miram umas às outras, estão em constante trabalho uns com os outros; ou melhor, como operam com o rosto do outro na visibilidade, na significação e na legibilidade, um processo que denomino protração, ou seja, um processo que nos conduz ao retrato. Por conseguinte, existe entre os rostos uma zona especial de ressonância muito fina e, ao mesmo tempo, muito carregada, que talvez pudéssemos chamar, com mais motivos que aos genitais, zona íntima (SLOTERDIJK, et al., 2007 p. 135).

Pensar o romance enquanto representação de um universo depressivo e de uma transição terapêutica. Muito sinteticamente, é essa superfície que esta tese conjectura definir na obra de António Lobo Antunes, enquanto campo de análise suficientemente fecundo para justificar um estudo com esta dimensão. A dimensão catártica das vozes narrativas parece-nos estar sustentada num protocolo de investigação sobre o conceito de enigma depressivo. Sendo verdadeira esta proposição, cabe-nos acrescentar que essa retórica é responsável, entretanto, por manter uma ronda de policiamento sobre as condições anímicas da sociedade. A ficção antuniana insere-se, com essa estratégia, numa práxis terapêutica, psicológica, que promova mudanças na forma como as pessoas (as personagens, o leitor, o próprio autor) guiam a sua vida. Essa intuição, não tão imaginativa quanto isso, foi-nos, como observámos, diretamente proporcionada pelo autor. Na próxima secção procuraremos no seu discurso os traços depressivos, bem como os seus efeitos estilísticos. Para já, e, para dar fim a este fastidioso capítulo num derradeiro momento de analogias, parece-nos oportuno retomar a lição de Borges:

Que poderíamos dizer como apologia do género policial? Há uma, muito evidente e acertada: a nossa literatura tende para o caótico. Tende-se para o verso livre porque é mais fácil que o verso regular, mas o contrário é que é verdade. Tende-se a suprimir personagens e argumentos; tudo é muito vago. Nesta nossa época tão caótica, algo existe que, com humildade, conservou as virtudes clássicas: o conto policial. Isto porque não se

compreende um conto policial sem princípio, meio e fim. Têm-nos escrito escritores de segunda ordem, mas alguns saíram da pena de escritores excelentes, como Dickens, Stevenson e, sobretudo, Wilkie Collins. Eu diria, em defesa da novela policial, que ela não precisa que a defendam; lida presentemente com um certo desdém, vem salvando a ordem numa época de desordem. É uma coisa meritória e que lhe devemos agradecer (BORGES, 1999 pp. 206-207).

*Parte 2*

Como diagnosticar a depressão?

*And you may find yourself living in a shotgun shack  
And you may find yourself in another part of the world  
And you may find yourself behind the wheel of a large automobile  
And you may find yourself in a beautiful house, with a beautiful  
wife  
And you may ask yourself-Well...How did I get here?*

*Letting the days go by/let the water hold me down  
Letting the days go by/water flowing underground  
Into the blue again/after the money's gone  
Once in a lifetime/water flowing underground.*

*And you may ask yourself  
How do I work this?  
And you may ask yourself  
Where is that large automobile?  
And you may tell yourself  
This is not my beautiful house!  
And you may tell yourself  
This is not my beautiful wife!  
Letting the days go by/let the water hold me down  
Letting the days go by/water flowing underground  
Into the blue again/after the money's gone  
Once in a lifetime/water flowing underground.*

*Same as it ever was...Same as it ever was...Same as it ever was...  
Same as it ever was...Same as it ever was...Same as it ever was...  
Same as it ever was...Same as it ever was...*

*Water dissolving...and water removing  
There is water at the bottom of the ocean  
Remove the water carry the water  
Remove the water at the bottom of the ocean*

Talking Heads

## I

### Os impulsos morfológicos: a angústia, o método catártico.

Toda a gente me escondia as ondas, de modo que enraiveci

António Lobo Antunes, *A Ordem Natural das Coisas*

Katz lera bastantes livros de divulgação sobre sociobiologia, e concluía daí que a personalidade depressiva típica e a sua aparentemente perversa constância no caldeirão genético humano se baseava no facto de a depressão ser uma adaptação bem-sucedida à dor e às dificuldades incessantes. O pessimismo, a sensação de inutilidade e a falta de sentido da vida, a incapacidade de tirar satisfação do prazer, uma consciência atormentadora da merda geral que corria pelo mundo: para os antepassados paternos de Katz, que tinham sido arrebanhados de shtetl em shtetl por anti-semitas implacáveis, tal como para os antigos anglos e saxões do lado da mãe, que tinham trabalhado arduamente durante os curtos Verões do Norte da Europa para cultivar centeio e cevada em terrenos pobres, sempre a sentirem-se mal e à espera do pior, tudo aquilo fora um subterfúgio natural para eles manterem o equilíbrio das suas terríficas situações.

Jonathan Franzen, *Liberdade*

É invulgar que um leitor não reconheça a matriz discursiva dos romances antunianos. Na aparência, faz-se discurso de muito pouco. A princípio está tudo muito desfocado: há alguém fala, e alguém que ouve. A trama vem num fio de recordações associativas, inesperadas, prismáticas. Torna-se difícil esquecer estas vozes depois de as termos presenciado enquanto dão forma aos seus relatos: às vezes confessam, às vezes desabafam, ou ditam para que alguém escreva; outras vezes redigem diários e vivem fantasias oníricas. E por isso se entretêm na paisagem de ambiguidades de que são feitas começando com sílabas, porções de frases, sinais declarativos, em tempos contínuos que nunca se devoram uns aos outros.

Em qualquer destas fórmulas estão a aprender a conversar consigo próprias, melhor, estão a aprender a pôr em diálogo as suas parcelas divididas. Mesmo que o suporte das suas presenças seja escrito, o sentido que daí releva é comunicado como linguagem falada. Oral, portanto, para o caracterizarmos em termos idênticos aqueles com que George Steiner descreveu o método socrático: «O rosto-a-rosto, a comunicação oral na praça pública são traços essenciais. O método socrático é por excelência um método da oralidade que pressupõe um verdadeiro encontro» (STEINER, 2006 p. 70). O método dá azo a uma reflexão conjunta e a um espírito de correção mútua. No fundo,

trata-se de uma paráfrase da ressonância do olhar que evocámos da esferologia de Peter Sloterdijk.

Genericamente, essa dinâmica observa-se na natureza dialógica que todos os romances exprimem, mas a importância do conceito de investigação de grupo na ontologia deste espaço narrativo faz de Lobo Antunes um caso à parte da atual produção ficcional. Tanto quanto nos ajuda, e isso agora tornou-se manifesto, a avançar nas analogias entre as construções discursivas e os processos terapêuticos de grupo.

Resiste-se, mas também se exprime, e se interpreta, não para encontrar a verdade do recalcado, e o conseqüente alívio dessa cicatriz inconsciente, mas porque assim se ilumina mais expansivamente o nó em que estamos no mundo. Todo esse espaço é atravessado por uma melodia que não compreendemos por inteiro. Nunca é excessivo realçar o papel que o silêncio desempenha nessas vozes: depois de evoluídas, esse alguém cala-se, conclui e cessa de repetir, fazem-se pontes com outras vozes, e desenvolvem-se variações dos temas anteriores. A condição associativa e reversível serve para que as vozes, ao se presenciarem entre si, interpretem o que outros disseram com as suas próprias convicções.

É como um programa de descentramento do indivíduo, que na consciência de grupo irá conjugar as ambivalências da sua interioridade. Seja qual for o romance de que falamos, há um tema que se repete em baixo contínuo através de todos os seres que neles ganham vida: as personagens são caracterizadas por possuírem uma reserva de vivido insuficiente para se desligarem do passado e procederem a novos investimentos afetivos. A sua génese vincou-as com as linhas da anedonia, da perda de prazer. A sua energia psíquica consome-se numa luta compulsiva, deslocada tanto no espaço como no tempo. Na relação que a leitura proporciona, revivem-se dramas, dá-se a escutar o recalcado. A rede da escrita vai assim atrair o lastro do esquecimento à superfície da onda comunitária. Tudo isso requer uma arte superlativa: só com astúcia e trabalho minucioso se aprende a entrelaçar uma corda de sons milimétricos; para poder então apertá-la, a sua coesão silenciosa, nos clamores fantasmáticos do passado.

Estes homens e estas mulheres nem são apenas a expressão da doença, nem assistimos apenas aos seus efeitos patológicos. A doença impede-as, dramaticamente, de reconhecerem a própria identidade. As histórias que nos contam embebem-se nos arquivos interiores dos acontecimentos que representaram papéis significativos na sua vida psicológica. A relação entre elas e com o leitor, como teremos oportunidade de

demonstrar, assemelha-se a um foco que ilumina os seus vários níveis psíquicos e as traz, até nós, da sua obscuridade. O andamento essencial é precisamente esse: o de constituir uma célula institucional que as ilumine. Não se trata, portanto, de reconstituir as vidas dos homens infames de que nos fala Foucault (2003), essas vozes desgraçadas que não subsistiram ao tempo senão pelos registos dos cruzamentos com as instituições de poder que as quiseram aniquilar. Estas vozes existem, literalmente, no seu próprio tempo.

O discurso vai contribuir para a destruição dos fios psíquicos que antes conduziam o indivíduo como uma marioneta, forçando-o a nunca questionar o passado e isso leva a que se pressinta, em torno, uma variação positiva de entropia. Ao fim de certo tempo, está entrelaçada uma corda de sons, coesa, feita de um círculo de vozes milimétricas em ressonância silenciosa entre si. Nesta frase se resiste e se reinicia o texto em que nada parece acontecer mas onde, por outro lado, com a destruição dos títeres que antes determinavam o oceano psíquico das vozes, tudo acontece.

Sujeito diluído no discurso e o discurso fazendo soar de novo um nome para o sujeito?

O que acontece é uma injunção que resgata as pessoas da sua nostalgia, inserindo-as no presente imprevisível. E o que se regista é essa interferência nos dias padronizados pela inação. O quotidiano do depressivo tem um baixo teor de realidade e a sua linha cronológica não passa de um vastíssimo lugar-comum, abstraído do acesso ao mundo dos desejos viáveis. A perceção de quem lê estes textos é, por isso, de terceira ordem: num primeiro extrato, o mundo ficcional é o que o discurso veicula, mas, num segundo nível, de investigação mais minuciosa, já essa matéria foi mediada pela doença.

De acordo com a posição de trabalho que assumimos, a psicologia desses indivíduos ficcionais é uma expressão patológica e contamina as relações com o texto. Sendo insistentes, diremos até que é insuportável abeirarmo-nos dessas personagens sem assumirmos uma superfície de empatia: não as deciframos como componentes de um espírito vivo, para trazer uma imagem didática de Ted Hughes (2002 p. 15), para quem escrever um poema era como apanhar animais.

Se não soubermos cultivar a empatia, não lograremos nunca uma integração cortical com o que se está a narrar e não validaremos decerto a musicalidade da extraordinária arte de Lobo Antunes. O que tudo isso tem de inusitado tem também de paradoxal. Importa à literatura conseguir consciencializar as crises e refazer a imagem

do mundo. As vagas de renovação artística fendem o jugo dessas crises e apresentam um espírito moderno, que vai naturalmente introduzir um ímpeto de suspeita sob tudo o que se chama de verdade.

A solução que Lobo Antunes encontrou parece-nos indiscutivelmente pessoal. Se, por um lado, a interioridade dos seres é reavivada através da ação, em linha com romancistas norte-americanos como Faulkner, dos Passos ou Hemingway (cf. MONTEIRO, 1958 p. 10), por outro, nunca se abandona o artifício de dar a muitas cenas um carácter solidamente estático. A resposta mediadora está em apreender a duração terapêutica em que essa dinâmica ontológica subsiste, porque essa é a história que vai ser explicitamente contada sob a influência do grupo.

Nestes romances, as personagens têm sobretudo urgência em falar de si e estão condenadas a repetir exaustivamente aquilo que a sua vida foi. Os traços de vulnerabilidade são dominantes e agenciam patologicamente os seus dias. O polo nostálgico é claramente predominante, mas nelas nunca deixa de arder, incrédulo consigo próprio, um fósforo para flagrar o delírio e a ilusão. Carecem, todavia, dos níveis mínimos de tónus vital, investidas como estão por presságios de insucesso e por uma obsessão com a ruína, tantas vezes inexplicável.

A realidade emocional presume-se pelas propriedades hipnóticas da prosódia, numa ideia de barreira, ou de gesto protetor, utilizando-se como se utiliza uma espécie de *spray* ambientador que possibilite ao indivíduo, mesmo que apenas em aparência, agrupar-se nos ritmos das comunidades. Os seus efeitos são estritamente alienantes: enquanto o estatismo desse ciclo vicioso não é anulado, e não saem dos aquários, elas não têm convicções, hesitam a propósito de tudo e nunca tomam qualquer partido ou atuação fidedigna. Mimi, uma das mulheres de *Exortação aos Crocodilos*, é surda e está a morrer de um cancro, e por isso a diferença depressiva está muito acentuada. De todas as personagens desta obra, é a que dá mais tangibilidade ao sentimento de aquário:

Por vezes julgo que tenho sorte em não ouvir. Às sextas feiras, durante o soro no hospital, o quarto do tratamento é um aquário de peixes deitados jogando para o tecto bolhas de palavras, esverdeados, transparentes, sem cabelo, desfigurados de magreza, estendidos na areia dos lençóis com o líquido de curar o cancro a descer para o braço e os dentes e a língua movendo-se sempre

bebendo água expelindo água bebendo água expelindo água bebendo água

guelras de costelas para cima e para baixo, a pele cavada entre os ossos, caranguejos de enfermeiras verificam as agulhas, mudam a velocidade das gotas, seguram-nos com as pinças e lá fora, que esquisito, tudo igual a

não estarmos doentes, infantários, automóveis, repartições coladas à janela pelo cansaço e a febre, os meus pés estranhos a mim, dedos que não conheço, se mudar a aliança para o médio a articulação não a deixa cair, de vez em quando substituem um dos peixes e as bocas não querendo perguntar mas perguntando, bolhas dispersas, medrosas, não posso morrer não quero morrer não vou morrer não consentam que morra, as bolhas dos caranguejos, donos da saúde, que ideia disparatada morre agora, não sei se tenho sorte em não ouvir porque se ouvisse acreditava neles e julgo que preferia acreditar neles, serenar [...] (ANTUNES, 2007 [1999] pp. 147-148).

Numa consciência infantil, a essência duplicadora do espelhos transmite um elemento protetor, um obstáculo que mantém distante o medo do desaparecimento, a angústia de morte (cf. FREUD, 1994 p. 223). Com tantas sombras sobre as hipóteses da vida, não é de espantar que os espelhos da casa de banho, esses espelhos matinais que depois das quatro da madrugada deixam de ser misericordiosos (cf. ANTUNES, 2009 [1979] p. 223) e se apossam da nossa angústia, lhes devolvam inquietantes rostos, e desconhecidos.

A dor da memória (como diria Nietzsche) é de uma evidência indestrutível: é deste primeiro ensinamento que se extrai a primeira conclusão crítica: a técnica com que se aglutina numa matriz coesa a ação presente e a autoridade psíquica do passado pode ser responsabilizada pela intensa originalidade que este escritor representa no género do romance. E também o segundo ensinamento: o de que, mais do que qualquer outra sensibilidade, estes romances globalizam, esteticamente, a presença da angústia:

[...] as árvores desassossegadas como em toda a parte  
(qual a razão?)  
com a chegada da noite  
(penso que têm medo conforme, apesar de negá-lo, tenho medo do  
escuro)  
o meu marido  
(não disse senhor doutor)  
a largar as chaves na mesinha de laca sem atenção ao verniz, o  
desassossego das árvores na voz dele, um agitar de folhas, a mesma angústia  
nos ramos (ANTUNES, 2004 p. 336)

O fluido espinal da angústia dá-nos imagens de corpos estéreis e converte a leitura numa atividade de risco, em que forma e conteúdo não são destringíveis. Não estamos exatamente a olhar um negativo fotográfico, visto monocromaticamente pelo lado inverso, mas a selecionar do arquivo fotográfico aqueles instantes que, depois de reanimados pela cor, desofusquem os condicionalismos psíquicos das contradições latentes. A verdadeira intriga do romance é a que investiga, decifra e reavalia a tensão

afetiva da fixidez fotográfica, símbolo, nas crónicas de família que dão lastro às narrativas, desse instante vigilante, exigente e moralizador que impede o presente.

Embora as imagens da infância sejam frequentemente associadas à «idade de ouro» que se quer a toda a força recuperar, ser criança é viver a experiência da submissão a uma disciplina castradora e a uma ausência de afeto materno e ser adulto é viver subjogado pela hipocrisia social. Mas a autonomia, à vista da sociedade constritora, encaminha, até à superfície, as raízes viscosas da loucura. Seleccionamos uma das personagens, para que todo este jugo teórico fique mais claro. Jorge Valadas, o trágico major de *A Ordem Natural das Coisas*, detido pela PIDE e acusado de traição ao país, serve-nos perfeitamente de exemplo. Só a tortura e a prisão, num desenlace atroz, o absolveram das violentas sentenças paternas:

Ainda hoje oiço as ondas de Peniche em Tavira, Margarida, as ondas desse inverno, ainda hoje oiço o sino da fábrica de conservas a convocar os operários e a espuma sob as lajes, como me lembro da forma como os presos me anulavam as energias misturando-me barbitúricos na sopa, chamando-me, quanto eu estava sozinho, a imitarem a voz do director de Santo Tirso, a voz da Alice, a voz do meu pai, obrigando-me a regressar ao passado a fim de me impedirem o presente, e não apenas os presos mas o que mandava, e os guardas, e o advogado a espalhar páginas sobre a mesa do compartimento das visitas [...] (ANTUNES, 2008 [1992] p. 188).

Jorge está consciente que o ambiente do passado, com os seus episódios traumáticos povoados de uma figura paterna totémica, não contempla qualquer solução para as suas angústias. A prisão e a tortura provocam-lhe de resto um espaço de autoanálise durante o qual vai compreendendo as suas estruturas psíquicas e elaborando e integrando as diversas facetas da sua personalidade. A energia eléctrica com que lhe querem martirizar a carne transfere-se, inevitavelmente, para uma incisão da consciência. Há anos que Jorge é vítima de barbáries várias: a implosão da tortura arruína os órgãos, mas a dor de perda era já obsidiante. O único desejo que o agita é começar de novo, afastar-se dessa revivência obsessiva que o aprisiona num intervalo imobilizado do tempo, rudemente arcaico. Jorge deseja acima de tudo escapar dos poços escuros em que o enfiaram e deixar-se sossegado, deitado ao sol.

O poço associa-se a percursos descendentes, diferenciando-se gradualmente da esfera de luz, cada vez mais ínfima. Há vários poços na infância das personagens de Lobo Antunes, com os seus focos de medo: cair no poço, largar coisas no poço, morrer afogado no poço são condições temáticas comuns. Enquanto é torturado, Jorge não fala

da família, nem no desejo de voltar à Benfica de onde as irmãs o procuram, mas de Margarida, a paixão que retém a magnitude do amor idealizado. Condensa-se no discurso de Jorge o âmago de uma viagem psicoterapêutica, durante a qual, ironicamente, assistimos a uma diminuição de intensidade da tortura e a um avolumar dos sentimentos de vitalidade.

Figura-se, nesta personagem, uma bem indicativa presença do sul. À medida que a agressividade das práticas de tortura foi diminuindo, o major diminuiu a ansiedade numa calma narcotizante e os tempos passaram a convergir num meio-dia dilatado (que instantaneamente faz recordar aquela senhora recordada em *Memória de Elefante*, que bebia o álcool da farmácia para se abandonar à paz de um meio-dia perpétuo). Temos então um indivíduo renovado, lavado, diminuído na sua megalomania desejante, mas mais adaptado à condição existencial que efetivamente pode aproveitar.

O texto, recrutado nesse desdobramento analítico de vozes, num curso catártico semelhante ao deste episódio, torna-se um teatro de mudança. Da prisão ao mar; da norma familiar, obstruída por segredos, à voz do corpo suspenso. É pela compreensão das próprias ambivalências que os factos tomam o valor de acontecimentos narrativos, polifonicamente interpenetrados.

O que as falas procuram (mesmo as formas diarísticas ou os relatos que alguém escreve são, como vimos, manifestações de oralidade) não é a introspeção psicanalítica como um fim em si mesmo, mas um instrumento psicodinâmico para interpretar as suas experiências e, assim, desenvolverem uma dinâmica relacional mais adaptada. A atitude dominante das voz de Jorge Valadas, e das outras vozes, no momento em que o romance as escreve, é a de repetir o passado, unindo-o aos significados do presente. Todo este processo é metaforicamente enquadrado na imagem de uma viagem à China, nó topológico em que passado e presente se fundem para lancetar a hipótese do futuro:

Compreendi que me deixaram de propósito na fronteira da China para que eu a cruze sozinho como à noite, em criança, pesado de chichi, cruzava os quartos às escuras a caminho da retrete, atormentado por uma conspiração de sombras e de ruídos minúsculos [...] (ANTUNES, 2008 [1992] p. 204).

A China é um país distante que vem da infância, onde existia nas pinturas da loiça da avó, configurando desta forma o universo das primeiras experiências relacionais. Tem a ver com a elaboração do passado, integrando-o numa estrutura coesa de personalidade. Daí que os interrogatórios sejam sobretudo o pretexto para

desbloquear as resistências que impediam o entendimento da infância e das relações que depois manteve. A memória, às vezes, serve de refúgio para um real doloroso e, outras vezes, encobre traumas cuja ansiedade não se quer reatar. É da dor psíquica da assimilação consciente de determinados aspetos do *Self* que os indivíduos se tentam a todo o custo defender, invalidando a frase com várias estratégias, que vão fechando a cortina dos dramas emocionais em silêncios perturbadores.

Como a maior parte das crianças dos universos antunianos, Jorge Valadas teve carência de afeto parental, e a sua educação foi guiada por linhas normativas, em ângulos fechados de castigo e moralização. Se bem que a vida exterior aos livros pouco deve implicar a prática da leitura, também não devemos tornar displicentes todos os movimentos retrospectivos que certas declarações dos autores possam endereçar ao leitor. Talvez possamos por isso mesmo esclarecer essa obsessão temática, e o campo psíquico que condiciona, ouvindo, sem alarde, a confissão de Lobo Antunes:

Eu acho que nunca fui um homem de mulheres, as minhas filhas começavam a rir, mas eu acho mesmo, todos os meus irmãos são notáveis naquilo que fazem, acima da média, não tivemos mãe, não vou falar muito nisso porque me comove, o meu sonho era ter tido uma irmã, nunca vi a minha mãe dar afecto a nenhum filho, a minha mãe diz que os filhos são mulherengos, eles andam desesperadamente à procura da mãe que nunca tiveram, mesmo que ela fosse terna, como estava sempre grávida, não havia espaço para os miúdos (SILVA, 2009 p. 387).

As crianças não cometeram qualquer crime, mas vivenciam o castigo, e apelam, num tempo espiralado sem fim, à redenção do amor. Jorge, e também Fernando, outro dos irmãos da *Ordem Natural das Coisas*, ou João, do *Manual dos Inquisidores*, para mencionar apenas três das muitas crianças a quem estes romances, trabalhando nas zonas extremas da experiência humana, apartando-lhes as mães e impingindo-lhes as caricaturas de pais severos, proibiram a ternura do amor.

A *China* confunde-se, portanto, com o laço das experiências infantis e a prisão, mais do que, de facto, diegeticamente foi: a denúncia de atividade subversiva provavelmente motivada por questões de vingança por parte de um patriarca ofendido, cuja filha Jorge engravidou e abandonou por outra mulher. A prisão política e social, dizíamos, serve-lhe sobretudo como a esfera emocional protegida (apesar do paradoxo) na qual Jorge vai poder retomar o desenvolvimento infantil e conseguir então que a criança assustada que vive dentro dele encontre finalmente a luz ao fundo do corredor. Para Jorge, a prisão ordenada pela ditadura governamental permite-lhe, pela primeira

vez, respirar o cheiro da liberdade. Em Lobo Antunes, as temáticas sociais raramente tocam a humanidade subliminar que corre nas vozes. A relação, como temos originariamente defendido, é o barómetro pelo qual se quantifica o tempo interno de uma vida e o que estes livros põem em movimento são as engrenagens do mutualismo afetivo.

Na verdade, há que reconhecer que o espaço discursivo composto pelas suas vozes é certamente incomum: conformam um formato híbrido entre o monólogo e o diálogo, entre o solilóquio como vínculo que serve para aprendermos a ouvir-nos a nós próprios e a confissão a uma outra personagem como via da autocompreensão. Harold Bloom, iluminando, como habitualmente, os seus ensinamentos de leitura pelos preceitos de genealogia da influência que vem cunhando desde *The Anxiety of Influence* (1973), faz recuar estas duas hipóteses de configuração discursiva aos modelos de Shakespeare (quem poderá alguma vez esquecer os solilóquios de Hamlet?) e de Cervantes, que criou a figura de Sancho Pança para guiar a mudança nas personagens. Mantendo sua terminologia habitual, Bloom (2001 pp. 186-187) separou num ou noutro dos campos os escritores mais «fortes». Ora as personagens e os universos transferenciais de Lobo Antunes não estão decididamente afetos em exclusividade a nenhum dos esquemas.

Mantendo a descrição que o próprio autor deu, têm-se classificado estas esferas dialógicas como monólogos sobrepostos. As suas vozes são simultaneamente interiores e exteriores a si próprias, fazem-se e não se fazem ouvir num grupo de outras vozes, entre as quais estão presentes a do leitor e a do autor. Interpenetram-se e, quando a sua tonalidade é mais ambígua, incorporam-se numa cadência de estados multicêntricos, condensando e deslocando a entidade produtora de uma só voz entre mais que uma consciência. Virtualmente, as figuras assim engendradas contrair-se-iam a um intervalo dramático de proporções reduzidas. O seu sinal seria o da homogeneização. No entanto, o índice de personagens de Lobo Antunes é muito variado. E a lista onde praticamente não perduram quaisquer traços físicos nem se delineiam retratos psíquicos esquadrinha, enfim, os limites do que pode tratar-se como condição humana.

Tal como Sherlock Holmes, de Baker Street, as pessoas destas narrativas são impossivelmente reais. Praticamente sem reportar dados objetivos, nem enredos causídicos, a cosmogonia facultada pelas consciências cruzadas é paradoxalmente realista, no sentido em que se reconstitui em cada leitor. As vozes provam, sem dúvida,

a perspectiva do trágico que esta obra admiravelmente realiza, como repercussão de uma cadeia de identificações que fomentam uma catarse coletiva. O fracasso e a ruína causados por decisões pessoais catastróficas são apresentados numa dimensão compreensiva, desviados de uma esfera judiciosa.

A ambição maior de Lobo Antunes talvez seja absolver – absolver o leitor na pele das personagens. A prosa de Faulkner tem ambições gigantescas e a sua influência em Lobo Antunes não é vã, mas esta empatia emocional não desponta das páginas de *As I Lay Dying*, percussor íntimo destas redes monológicas. Na realidade, as vozes dos Brunden, de Yoknapatawpha, modelam-se enquanto cursam o caminho natural da catástrofe, carregando o caixão de Addie Brunden até Jefferson, para cumprir a última vontade da matriarca de ser enterrada ao lado do pai.

A esperança que falta ao clã americano (até o excepcional Darl se desdobra numa psicose) avança nos grupos de personagens de Lobo Antunes, centrífuga face ao leitor. Essa será por certo uma das forças autênticas da ficção antuniana, e a razão para lermos ano após ano o romance novo que aparece nas livrarias parece-nos provir, não só mas também, da propulsão entusiástica que imprime à autonomia de quem lê. O próprio autor, explicando como chegou à estrutura sinfónica que caracteriza alguns romances, desliza para a motivação esperançosa em que os romances desejam existir:

Gostava de ouvir o Coltrane, mas há uma coisa superior – já lhe disse – que é assistir ao concerto de Ano Novo e à interpretação da música do Strauss. É um tal triunfo sobre a morte, uma força, uma alegria, uma afirmação de vida, que é comovente. E aquela marcha final – tararam... tararam tam tam! tararam... tararam tam tam! – é uma vitória sobre a morte como eu nunca vi. Uma pessoa fica reconciliada com a vida ao ouvir aquilo, e pensar que o homem morreu há tanto tempo e continua ali tão vivo e a alegrar-nos (SILVA, 2009 p. 198).

Falar em entusiasmo leva-nos de volta a mais uma analogia com Sherlock Holmes, o detetive inglês em quem os londrinos confiavam a delicada missão de conservar em segurança a sua intimidade: tanto o autor como a figura inventada diminuem a ansiedade dos que a procuram, enfrentam-na, questionam qualquer ideia de sobrenatural ou de fatalismo. Daí a precisão emocional das suas figuras, e a sua solidez, como dissemos; daí a inovadora maleabilidade com que traz à superfície da narrativa todas as crianças com medo do escuro.

Este efeito narrativo, aparentado ao *suspense*, depende categoricamente de fatores de indecibilidade (cf. ARNAUT, 2009 pp. 226-228). A alusão, a sugestão, os

ecos, o *leitmotiv*, ou os simbolismos são técnicas literárias que Lobo Antunes apreendeu dos escritores modernistas para conseguir representar com eficácia a consciência. A escrita vai querer plasmar as rotas da complexidade humana, atravessando as zonas mais profundas onde a palavra se origina. Tal projeto estético, como constata Sérgio Guimarães de Sousa, está movido pela vontade de apresentar o absoluto, e tira especial partido de personagens em estado de sonolência ou semiconsciência, mais próximas do domínio do pré-consciente:

Não custa porventura ver nesta ambição de atingir o absoluto íntimo da alma, ou se se quiser, a dimensão pré-consciente, um intuito fenomenológico, que lembra aquilo que Husserl designa por redução transcendental. Nestes termos, não é o eu do sujeito cognoscente que fala da realidade cognoscível, mas é a própria realidade que se manifesta. Estamos no domínio da captação das sensações puras, que se traduzem, no caso concreto de Lobo Antunes, em associações livres (em registo psicanalítico freudiano, a perda do consciente forte do *ego* para que o *id* se manifeste em realidades aparentemente desconexas) [...] (SOUSA, 2010 p. 409).

A massa de texto de Lobo Antunes é robusta, com frases longas e experimentando variadas nuances do sussurro, muitas vezes numa única frase encorpada. É desse volume desmedido que se extraem imagens de rara delicadeza. São profundos os efeitos desta vontade de potencializar o modelo dialógico do romance. Como diminuir a discrepância entre o que se sente e o que está escrito? A sua dinâmica retórica quer responder à pergunta: como traduzir a simultaneidade dos múltiplos processadores neurológicos em palavras linearmente justapostas?

Enquanto forma de matéria discursiva, o seu conseguimento e a sua originalidade são profusamente radicais, uma vez que a rede de linguagem imaginativa consegue, por meio de uma complexidade imperscrutável, exprimir o inconsciente dinâmico do pensamento freudiano (com os conceitos de transferência, de autoridade, de defesa) não só no conteúdo da narração mas também na estética da frase. Formalmente, as opções representativas estão consideravelmente apartadas da estrutura pulsional de Freud e mais próximas dos modelos contemporâneos das relações objetais.

Num gesto purgativo e terapêutico, as vozes representam uma ação de catarse, eliminado e ab-reagindo os afetos patogénicos por via da revivência dos seus centros traumáticos. Esta compulsão em torno de acontecimentos recalcados do passado (ou seja, daquilo que prefigura a sua tragédia íntima) fá-las contrair-se à rotação comum na direção de uma infância interminável, de que o passo seguinte é exemplo:

[...] ao meu marido foi a primeira esposa, acho eu, que lhe secou a alma, acompanhei à consulta a minha mãe que pingava suspiros no fogão, arrastava nos tapetes tristezas, insónias e o médico do outro lado da secretária, numa cadeira de braços maior que as nossas sem braços, a escapar-se para os caixilhos do gabinete onde uma ambulância ou um internado que descascava laranjas, a certa altura escapou-se na minha direcção de olhos pegados a mim e eu nua, por sorte a minha mãe ocupada a retirar o lenço da carteira a fim de enxugar tristezas que se alojavam em narinas sucessivas

(contei cinco)

após a última narina o médico trocou-me pela minha mãe de forma que apanhei a roupa da secretária

(sem contar uma peça que deslizou para o chão)

e multipliquei logo os botões e os fechos, antes de assinar a receita os olhos dele a insistirem mas segurei a blusa a mãos ambas, a impressão que desta feita a minha mãe entendeu, exibiu o meu retrato em criança entre o bilhete de identidade e o cartão do metro, as narinas diminuíram

(só duas)

e o lenço por ali perdido sem consolar ninguém, a mão do médico na minha garganta a pretexto da medalhinha da Virgem do Perpétuo Socorro que se aproximou para ver, a outra mão na minha mão

(por sinal morta no joelho)

ao virar a medalha ao contrário

– E deste lado?

deste lado a pombinha do Espírito Santo e a marca dos meus dentes, o meu avô a oferecer-me a medalha

– Minha cadela negra

a cadela submissa dado que o polegar na minha palma para diante e para trás [...] (ANTUNES, 2004 pp. 321-322).

De uma certa perspetiva, talvez estejamos, assim, a ser conduzidos à noção de tempo que o próprio Lobo Antunes presume ser provocado na sua obra, o tempo africano de que Angola lhe deu conhecimento, em que todos os tempos se misturam uns nos outros. O único pressuposto para a existência num tempo é ter-se vivido a infância. A ironia está em que é preciso livrarmo-nos da escuridão da infância para conseguirmos existir como adultos. Desta oscilação nos dá conhecimento objetivo Julieta, de *A Ordem Natural das Coisas*. Não há no universo antuniano outra voz para quem a infância tenha sido tão deliberadamente dissipada:

Mesmo nisso julgo ser diferente das minhas irmãs, do mesmo modo que nunca me aconteceu sentir nenhuma casa como sombria ou estranha, o que cuido ser sinal de não haver tido infância da maneira que elas a tiveram, em parte por o meu pai não me falar como se não gostasse de mim ou eu o incomodasse, e uma ocasião, num domingo de manhã, quando se encontrava já doente e sem sair da cama, entrei no quarto e aproximei-me do seu corpo sem espessura, no qual as pupilas luziam como carvões de salamandra, e ele olhou-me um instante, no silêncio cheio de ruído de quem vai falar, e desviou o queixo para a parede sem abrir a boca e foi a primeira vez, antes da sua morte, que me senti órfã, de modo que no dia em que faleceu de facto eu não

tinha pai e em lugar de me sentir triste subi ao sótão [...] (ANTUNES, 2008 [1992] p. 258).

Os outros, os não excluídos, vivem *por dentro* da espessura de um passado e um presente simultâneos. As tribos africanas acreditavam num tempo determinado pelo destino, onde cabia o imprevisto, pelo que as grandes tragédias dos seus povoados eram entendidas como naturais, e aceitavam-nas com simplicidade. Caçando pelas savanas aprendiam a imobilidade, adaptando-se psicodinamicamente aos ritmos da natureza, numa figuração que pode conferir-se nas belíssimas páginas em que Karen Blixen (1994) descreve as tribos da região do Quênia onde explorou por alguns anos uma fazenda de café. A passagem que a seguir reproduzimos pode ver-se como uma introdução, ou uma síntese, à relação em que o autor quer que coabitemos com as suas personagens:

Na selva aprendera a evitar os movimentos bruscos. Os seres que se nos deparam são tímidos e vigilantes e têm a arte de se escapar quando menos se espera. Nenhum animal doméstico consegue manter a imobilidade de um animal selvagem. As pessoas civilizadas perdem a capacidade de permanecer imóveis e têm de aprender com o mundo selvagem para serem aceites por ele. A arte de nos movermos suavemente, sem movimentos bruscos, é a primeira coisa a ser estudada pelo caçador, sobretudo pelo caçador com uma máquina fotográfica. Os caçadores não podem fazer o que lhes apetece, têm de agir de acordo com o vento, com as cores e odores da paisagem e de se adaptar ao ritmo do conjunto. Por vezes um movimento é repetido inúmeras vezes e um caçador tem de o acompanhar.

Quando se apanha o ritmo de África descobre-se que este é sempre o mesmo em toda a música deste continente. O que aprendi com a caça foi-me útil no meu relacionamento com os indígenas (BLIXEN, 1994 p. 19).

Os ritmos da natureza não são os ritmos frustrantes da civilização e dos seus sentidos hiperplásticos, prenhes de incerteza e de sedução pelo risco. Nos matos de Angola, o soldado aprende a quietude dos animais selvagens e adapta-se como se adapta o caçador, que está alerta e sabe descrever os pormenores de tudo o que observa. A suspeição, o estado ansioso, a inventariação obsessiva de quaisquer diferenças fazem, de resto, parte dos planos de descrição e de digressão dos romances. Estar alerta para as presenças depressivas destes romances é estar alerta para a presença social de uma das doenças mais destrutivas que afeta a nossa cultura.

O labiríntico Borges (1998 pp. 363-366) afirma que a eternidade é um artifício esplêndido que nos livra da intolerável opressão do sucessivo e que nenhuma das várias eternidades que planearam os homens é uma agregação do passado, do presente e do futuro, mas é a simultaneidade desses tempos. Quanto a nós, a eternidade antuniana,

devedora, tanto quanto Borges, do enigma dos espelhos e do sincronismo da duração, é uma das condições para a exploração analítica das vozes em cena, e não um fim em si mesmo ou um tabuleiro de jogo de paciências. Os relógios servem, em notável ironia, para assinalar a pulsão autodestrutiva de um tempo paralisado, integralmente consumido a reduplicar a realidade nas espirais sucessivas da memória. O seu simbolismo não encaminha qualquer inovação: a vida é breve, a sombra da morte é incompreensível e um segundo que seja é menos um segundo que temos para aproveitar o facto de estarmos vivos e escrevermos sol, para lembrar o poema de Ramos Rosa.

Por essa razão, o desacerto dos ponteiros é absoluto e como são descoincidentes em todas as divisões da casa e todas as divisões da casa dão horas que não se compreendem de maneira nenhuma, o relógio nunca se confunde com um sistema de homeostase fiável em relação ao mundo. Numa outra perspectiva, o batimento do relógio corresponde à angústia de desagregação do mundo conhecido. E essa, sim, é inédita, pela maneira como representa o desenquadramento psíquico das pessoas e a necessidade de abdicarem desse corpúsculo de vida: «nenhum relógio funciona como deve ser, mentem-me, prefiro guiar-me pelo comprimento das sombras ou o sol nas copas que me mentem também» (ANTUNES, 2004 p. 520).

As famílias em dissolução são uma das matrizes da diegese nos romances de Lobo Antunes, de modo que em quase todos aferimos esta tendência para monitorizar nos relógios o coração das casas. A conhecida confissão de Carlos, o mestiço de *Esplendor de Portugal*, dá-lhe um rosto notavelmente plástico:

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

Durante anos se me acontecia acordar antes dos outros pensava que o bater do relógio de parede na sala era o meu próprio coração e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvir-me viver (ANTUNES, 2007 p. 69).

Ouçamos, agora, a enigmática Julieta de *A Ordem Natural das Coisas*, poderosíssima metáfora do desejo na ficção antuniana, explicando a natureza patológica do tempo que transfere para o presente a casa paterna, onde habitou como uma sombra, depois de todos, menos ela, terem partido:

O garoto acabou por partir há muito tempo já que tudo na minha vida se passou há muito tempo, como a infância dos outros, como o que me acaba de me acontecer agora, ainda que o passado não me pareça sombrio nem estranho como as casas de que me falavam e em que nunca morei e como aquela em que vivo sozinha desde a morte das minhas irmãs, de relógios em horas diversas no andar de baixo como os cadáveres em diferentes posições de um desastre de comboio [...] (ANTUNES, 2008 [1992] p. 263).

A natureza da atuação repetitiva enquadra-se num círculo patológico em que as memórias nostálgicas não permitem lidar com o presente. Entender a sua forma de expressão e os recursos técnicos com que se representam esses muros de proteção permite-nos dilucidar algumas das questões que esta obra nos apresenta. Será possível reclamarmos uma realidade psíquica comum a estas personagens, definindo-a pelos denominadores do temperamento depressivo? Admitamos que sim, como prerrogativa, e procuremos caracterizar as suas coordenadas primordiais.

As vozes dos romances: assim que as ouvimos, logo revelam uma certa apatia perante os elementos que organizam o seu sistema de existência social, hesitando perante o presente e fugindo na direção de uma infância idealizada. Eunice Cabral definiu-o num conceito de perda: «Os romances [...] têm sempre como núcleo da matéria efabulada uma perda. A perda é a de um lugar próprio do indivíduo no mundo, ou seja, é a referente à identidade que, se existisse, seria capaz de criar esse lugar» (CABRAL, 2004 p. 363).

Circunscreve-as uma incapacidade de sentir e chegam a parecer cadáveres ambulantes. Nem o amor, nem a família, nem a profissão, nada as estimula, nem principalmente situa, senão o passado e a sua emergência deslocada – e por isso há qualquer coisa nas suas vidas que se perde. Ouçamos Simone, na garagem em que vive:

Se o meu namorado se enganar nos fios e a garagem for inteirinha pelo ar, por mim, palavra de honra, é-me indiferente. Estou cansada de dormir num colchão atrás dos automóveis, acordar com dores de cabeça derivado aos vapores da gasolina, encontrar a roupa na mala manchada de fuligem, viver rodeada de pneus, motores e embraiagens em vez que quadros e móveis, de o general e os outros entrarem sem se incomodarem comigo, pedirem licença, me darem os bons dias sequer, vestir-me à pressa, calçar-me, procurar o pente no meio de chaves de fendas para um jeito rápido no cabelo, enquanto os gaios pulam no carvalho a segredarem o que não pretendo ouvir, o jardineiro limpa as folhas da piscina com o ancinho, de tempos a tempos o meu namorado explica qualquer coisa, cala-se de súbito, o secretário ou um dos antigos polícias olha-me zangado a tratar-me por tu

– Não tens nada que fazer lá fora?

enxotando-me para o caramanchão, as vozes recomeçam no instante em que o jardineiro me sorri a guardar as folhas num saco, à noite os ramos das árvores descansam na superfície da água de mistura com a lua, o ventinho do sul baralha o dominó das copas onde suponho que os gaios fazem ninho

dado as sombras se tornarem arrulhos que sabem do café em Espinho e não acreditam, oiço-os garantirem-me  
    – Ficas cá  
    a surda aparece no terraço a observar os canteiros, movendo-se, sem pés, igual às luzes no mar, se eu falasse no que dizem os gaios o meu namorado  
    – Estás doida  
    ria-se de mim a exhibir a licença do estabelecimento, o toldo desdobrado, as mesas da esplanada, as gaivotas passeavam entre o largo e a praia [...] (ANTUNES, 2007 [1999] pp. 133-134).

À medida que vão expondo a tonalidade emocional que as gera, marcada pelo seu grau de infantilismo, compreendemos que a vida psíquica destas personagens se governa numa atmosfera de fixação patogénica. É frequente que esta fixação seja emocionalmente deslocada em elementos protetores, normalmente objetos deteriorados, ou até mesmo restos de objetos, a que as crianças dentro dos adultos atribuem propriedades agregadoras e invocam para contrabalançar o sofrimento psíquico. Numa forma de aprisionamento, portanto, que é usada como meio de fuga para se omitirem de uma realidade presente que negligenciam e que é um dos traços mais significativos das neuroses (cf. FREUD, 2009 p. 18). É o próprio António Lobo Antunes que logo nos indica a predominância destes espaços. Citemo-lo, da primeira entrevista que deu, confessando a Rodrigues da Silva:

O que me parece é que o livro é o discurso do medo, do medo da solidão, o discurso de uma criança abandonada, de um homem que tem receio do presente, que tem receio do futuro, e que, portanto, se refugia no passado como numa espécie de ilha, onde ele imagina ou fantasia que foi feliz para se defender do medo e da angústia do presente e da dificuldade de ser homem (SILVA, 2008 p. 10).

Medo que, alguns anos depois, Eduardo Prado Coelho notou como a motivação comum destes ambientes romanescos desfocados, em que os indivíduos estão alheados do mundo da realidade presente. Imobilizam-se em situações específicas, nós traumáticos, ambivalências: as suas vozes dão-nos sobretudo fragmentos das suas instâncias psíquicas, de um passado idealizado, da constituição do seu *Self*. As personagens fazem emergir à tona do texto pequenos objetos, resíduos metonímicos que repetem concentricamente ao longo do discurso. Ritualizados, estes objetos (e não apenas a sua sobredeterminação psíquica) são substancializados no corpo linguístico. Na primeira das *Cinco Conferências sobre Psicanálise*, o ciclo de palestras que proferiu na Clark University, nos Estados Unidos, em setembro de 1909, Freud utilizou uma

analogia com o estatuto mnésico dos monumentos para clarificar essa conduta patológica:

Mas o que diriam de um londrino que nos dias de hoje ainda se detivesse tristemente diante do monumento de cortejo fúnebre da rainha D. Leonor, em vez de se dedicar aos seus afazeres com a pressa que as modernas condições de trabalho exigem ou de se alegrar com a rainha jovem e fresca que o seu coração elegeu? [...] É como estes [...] londrinos pouco práticos que se comportam todos os histéricos e neuróticos; não só recordam experiências dolorosas do seu passado mais remoto, como ainda estão afetivamente dependentes delas, não conseguem libertar-se do passado e negligenciam por ele a realidade e o presente (FREUD, 2009 p. 18).

A apologia de tal comportamento afasta a noção de finitude e os objetos erguem uma rede ancestral de segurança, preditiva e imunológica, que sutura as facetas conflituosas da personalidade do indivíduo a uma estrutura de nós cegos daquilo que se viveu e nunca acabou. Para invalidar com o passado a avareza do futuro imaginado, e para se adaptar, simultaneamente, aos conflitos que se querem recalçados, é indispensável, pelo menos numa fase inicial da viagem, seleccionar algumas das parcelas memorialísticas.

A duração dos romances de Lobo Antunes está fomentada por estes efeitos. Enquanto as imagens paternas não forem submetidas à tónica da dissolução, raramente as consciências destes romances podem integrar-se na realidade em que habitam. A narração, apercebida enquanto ladainha, parece organizar-se sob um critério soberano: fabricar mecanismos de defesa que sirvam para a personagem se isolar da angústia do presente. Eis como Foucault o descreve:

[...] é que o presente, prestes a suscitar ambivalência e angústia, provoca o jogo da protecção neurótica; mas essa angústia ameaçadora e os mecanismos que a afastam foram fixados há muito tempo na história do sujeito. A doença desenrola-se, então, à maneira de um círculo vicioso: mediante os seus actuais mecanismos de defesa, o doente protege-se de um passado cuja presença secreta suscita angústia; porém, o sujeito protege-se, por outro lado, da eventualidade de uma angústia actual, recorrendo a protecções instauradas durante situações análogas. Será que o doente se defende do seu passado através do seu presente ou se protege do seu presente com a ajuda da uma história passada? Convém dizer, sem dúvida, que é nesse círculo que reside a essência dos comportamentos patológicos; se o doente está doente, isso acontece na medida em que a ligação do presente ao passado não se faz segundo o estilo de uma integração progressiva (FOUCAULT, 2008 p. 51).

Esta é a regra sem a qual só excepcionalmente se pode pertencer a estes romances: o quotidiano é vivido em simulacro e os dias são para somar atualizações do desejo primordial – sentir de novo a união perfeita entre o sujeito e o objeto, entre o eu e

o lugar. Estamos marcadamente num território de personalidades depressivas. O que narrativamente acontece é que as personagens retrocedem aos territórios da infância a partir de qualquer ponto da cadeia de acontecimentos romanescos para recriarem, inconscientemente, os seus paraísos perdidos. Mas, atenção, falamos de territórios substitutivos, de génese infantil, produzidos por simbolismos e transformações, necessários para corrigir os sentimentos ambíguos a que foram sujeitos.

Regride-se a domínios infantis da evolução, o que explica a estrutura infantil das suas reações. Este fenómeno radica-se tão poderosamente na consistência desta narrativa que uma frase curtíssima pode concentrar as suas propriedades elementares. Num exemplo: consideremos a citação seguinte, do *Livro de Crónicas*, que comunica perfeitamente a natureza patológica da rememoração do passado e ilustra a essência comportamental deste «jogo da protecção neurótica»:

[...] e eu continuo à janela à espera que os anos de outrora me regressem à palma da mão como boomerangs fiéis. No fundo o tempo não passou: se colo a orelha à minha própria infância, à maneira de um búzio, escuto um mar de dias de sol e de risos de primas em biquíni a adiar-me o futuro e a consentir-me a esperança (ANTUNES, 2008 [1998] p. 194).

Como já referimos, muitas das crónicas circulam num universo semelhante ao dos romances produzidos pela mesma altura, ou de outras épocas, até porque é frequente descobrirmos que este formato conciso é aproveitado, qual caderno de esboços, para ensaiar gestos ficcionais (situações narrativas, personagens, ambiências) a que os romances mais tarde darão corpo extenso. E, para além dessa antecipação de técnicas futuras, há um acervo dialógico de que toda esta textualidade é especialmente fruto: coisas que migram entre volumes de palavras como numa substância única; fragmentos perdidos num sítio e encontrados noutros, intatos ou modificados; histórias partidas em peças de *puzzles* que nos soam, às vezes inesperadas, mas, de uma certa maneira, quase sempre familiares. Nesta invocação do simulacro como forma de existir nestes romances, construimos uma forma para neles cabermos como leitores.

Este método é perigoso; na sua premeditação pode encapotar a agilidade de um preconceito para enformar a descrição a um estado das coisas previamente escolhido. No extremo, pode fazer da análise um simples jogo, até porque a simulação condensa em si a diferença e um intervalo de vazio. Mas o universo de Lobo Antunes é autónomo e imune a formalidades teorizadoras, pelo que o quadro do temperamento depressivo auxiliará apenas a estabilizar a ombreira de uma das suas múltiplas entradas.

Será que conseguimos neste trecho caracterizar alguns pontos de determinação partilhados pelos universos antunianos?

Homem ou mulher sem nome óbvio – dizíamos acerca desta voz à janela. Não é problemático, todavia, facultar este estilo peculiarmente nostálgico a muita dessa gente que vive nos romances. Centremos o olhar lá na janela; este sujeito, o que fala, não tem nome plausível; atendendo ao que narra, parece-nos um homem (mas nada diz que não é uma mulher). Não sabemos o seu nome e temos dúvidas em contextualizá-lo num dos romances que conhecemos. Procuremos, no entanto, encontrá-lo como se residisse em qualquer deles: os universos diegéticos, como dissemos, captam apenas alguns acontecimentos selecionados pelo seu simbolismo, ou apenas detalhes do seu tecido emotivo. Em muitos casos nem sequer iremos descobrir o nome das personagens principais. Por isso queremos encontrar esta voz à janela em todos os romances. Melhor, queremos encontrá-la como se simulasse estar em qualquer deles.

O sujeito está à espera, continua à espera, no parapeito de uma janela, como já antes tem estado. Este excerto pode parecer exageradamente diminuto para expandirmos os seus efeitos na caracterização de personagens que pertencem a toda a obra, mas daqui adquirimos uma curiosa perspetiva para iniciar esta investigação: observar um espaço de repetição retido entre a sombra e a abertura para a luz, ou, dito de outro modo, contendo-se entre as defesas primitivas e o delírio do sonho. Embocamos num lugar constituído unicamente pela homogeneização de diferentes camadas de tempo – numa imbricação efetiva em que as modalidades da manhã e da noite, normalmente prova do tempo que flui, adquirem o sentido de um espaço. Pode dizer-se, portanto, que esta voz desistiu de preencher os dias e interiorizou os comportamentos numa tensão regressiva, de recolhimento, que o conduz a pontos de fixação a um passado substitutivo.

Na verdade, espera e sombra, cumulativamente, esclarecem núcleos simbólicos de grande enfoque na poética de Lobo Antunes, numa opção estilística que faz par com outras modalidades técnicas para radicar a primazia discursiva de um movimento de ressonância psicológica. Como é típico desta textualidade, os universos simbólicos e os fenómenos de presença estão profundamente amalgamados na morfologia da frase: porque aquilo que se narra está implicado na forma da enunciação. Para além disso, sabe-se que o intuito superior destes textos os apresenta com a funcionalidade de um espelho. Neste âmbito, qual a correlação entre os dois conceitos, espera e sombra? E em que é que isto institui os argumentos para apreender a situação emocional destas

personagens? Ouçamos, por exemplo, uma das filhas do Pimpolho, voz de *Eu Hei-de Amar Uma pedra*, num trecho pleno de vazio, de sombras de afeto, de busca pela união perdida. Os traços da poética antuniana que conjugamos a partir da crónica são integralmente reconhecíveis:

– Não me apanham  
e por consequência eu numa cadeirita de lona como a vizinha dois toldos adiante, os factores de erosão são o meu marido, que não me procura há um ano, no extremo oposto da cama enquanto eu às voltas com as peónias que mesmo sem chuva se dilatam, me mexem, me conduzem a mão, eu prestes a pedir-lhe ajuda

– Pedro  
para que me defenda das flores, acho que acredito em Deus  
(devo acreditar em Deus)  
mas não me vale nunca, as plantas uma espécie de febre, o colchão infinito e o meu marido perdi-o, quer dizer se eu fora da cama notava que o colchão pequeno, lá dentro não acabava palavra, quilómetros e quilómetros para encontrar uma respiração, um braço ao passo que o resto do apartamento, muito menor que a cama, as dimensões de sempre, as peónias tornaram tudo tão incompreensível, difícil, estes dedos lá em baixo que deixam de ser meus, os meus não tão firmes, tão agudos, a desencantarem uma saliência, a insistirem na saliência, eu

– Acredito em Deus acredito em Deus  
e derivado à saliência eu do tamanho da cama, maior que a cama e, mal o nervo da saliência me abandona, a cama a caber no Estoril primeiro e no apartamento depois, Deus resolveu interessar-se e nenhuns dedos, nenhum nervo

(não  
– Acho que acredito  
acredito, tive uma medalhinha de Nossa Senhora em miúda, um dia não a senti no pescoço, espero que Deus não se zangue)  
na nesga de mar uma claridade cinzenta, por um instante o calcanhar do meu marido e a professora de geografia esquecida, nunca fui ao Casino, escutava a música, os carros, via as pessoas na entrada, procurei a medalhinha no travesseiro, no chão

(Nossa Senhora de Lurdes)  
e em vez da medalhinha ganchos de cabelo, um alfinete, uma moeda onde no lugar da santinha República Portuguesa e um homem de perfil, o meu pai quase de perfil no retrato dos cinquenta anos de casado a escorregar juntamente com a sopa do interior da colher, a cada visita ao álbum tem uma idade diferente, ontem por exemplo a idade em que levou a minha irmã ao circo, não dizia o meu nome mas em duas ou três ocasiões escutei-o

– Raquelinha (ANTUNES, 2004 pp. 234-235)

O primeiro aspeto a acentuar é que a ação de esperar nos provoca uma contingência sobre o tempo, traduzida por dois planos divergentes: ou o tempo vai ser projetado enquanto desejo sobre o futuro, aguardado com expectativa, ou, naquela que é a aceção mais frequente nesta obra, entendendo a espera na sua relação com o sentimento de resignação. Neste segundo caso, a espera é vivida como um intervalo de

imobilidade que não antecipa nem sequer crê em qualquer mudança positiva e, portanto, que não vê possibilidades efetivas no futuro a vir.

À primeira vista, da conjugação destes vetores decorreria uma aproximação a uma ideologia do absurdo, ao contorno existencialista da falta de sentido da vida. Mas este não é exatamente o matiz que nos parece conciliar com objetividade as várias concretizações do vazio. Enumeremos alguns fatores importantes. Na essência, esta experiência do vazio descarta o passado e o futuro. Ao vazio não pertencem nem o passado idealizado, nem o desejo de encontrar no futuro esse plano de felicidade utópica que, entretanto, se perdeu na evolução psíquica.

Do que se conclui que o vazio é a medida do grau de insatisfação, ou seja, a medida da incompletude que se sente – e, acrescente-se, é a razão da sua pronúncia sobre o presente. Em face deste modelo dinâmico, não nos parece propício comprometermos estes universos psíquicos com a sentença habitual de anulação da esperança. Consumindo a realidade na submissão nostálgica ao objeto perdido, a patologia destes universos está, sintomaticamente, aglutinada à inaptidão para que se atue na direção do futuro. Coincidimos, portanto, com as observações que Eunice Cabral reuniu no *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, que, numa opinião que subscrevemos por inteiro, avalia precisamente este peso discursivo:

Esperar pode, afinal, ser sinónimo de viver na medida em que o tempo dilatado de espera por mudanças parece coincidir com a própria vida, tendo nelas contidas todas as imperfeições. Nesse sentido, esperar e viver tornam-se sinónimos (CABRAL in SEIXO, 2008b p. 222).

Se esperar se torna sinónimo de viver, define-se através desta atitude um modo específico de conjugar a relação entre as categorias de tempo e espaço. Ora, tendo em conta o princípio de composição que acima referimos, esta inexistência de expectativas no palco do presente ver-se-á realizada no feixe discursivo de subjetividades que se concertam sobre a figura do vazio. O que equivale a dizermos que o fio interminável e suspensivo das frases que nomeiam as vozes, muitas vezes sem aros comunicativos, também se torna espacialização desta atuação existencial marcada pela indiferença. Naturalmente que esta conjuntura não abdica da afirmação de um lugar – um lugar de reprodução simbólica e deslocada e não o lugar de um lembrar distanciado. Como comenta Maria Alzira Seixo, o teor reconstitutivo desta memória vai extrair-se como um: «ambiente povoado (por outros seres e por coisas) que cria um espaço alargado por

essa aura da distância no tempo, numa temporalidade extensa de vivências que configura o lugar do sujeito na sua integral circunstância» (SEIXO *in* SEIXO., 2008b p. 352). Fica, assim, elucidada uma das justificações para a formação do malogro comunicacional subjacente a todos os romances. A depressão, muitas vezes, pode explicar-se como uma «avaria da receptividade», que bloqueia a capacidade de associação de ideias do indivíduo (cf. SLOTERDIJK, et al., 2007 p. 209). Os romances, com os fluxos linguísticos da consciência, escrevem a necessidade de preencher este vazio, de ativar esta distância, de induzir, de imediato, a atividade.

Quando se aproxima a orelha da infância «à maneira de um búzio» estamos a extrair da ressonância sonora do ambiente (das pessoas e das coisas à nossa volta) a curvatura de som que nos provoca o impacto do passado – vivido como presente – no mar da infância. O que, do presente, o depressivo é capaz de precipitar não passa dos resíduos transformados dessa relação apaziguadora que se quebrou. Fica também patente a natureza da solidão impossível de preencher. A personagem está encerrada no mundo libidinal arcaico, e o monólogo interior transfere para o discurso uma vivência definida como um pêndulo que conserva o desejo do reencontro.

Aparentemente, comunicar torna-se uma empreitada irrealizável, uma vez que o estímulo nostálgico modera a interação com os outros ao promover o desinvestimento do mundo objetual. A consequência visível é a inclinação para relações animistas, mesmo que imaginárias e projetivas, como a deste trecho:

e ela finge que não me escuta, não vem, por vezes fala sozinha numa voz de mimo, com o gato que a proibiram de trazer para cá e no entanto se lhe dobra nas pernas, um lombo que a minha colega julga acariciar a contrapelo ao acariciar o nada, é a sua mão que modela o bicho e ao modelá-lo sinto que o animal me espreita, desconfiado, hostil, conforme o meu tio a afastar-se de mim depois do

- Cala-te
- e da mão na minha boca
- Se contares a alguém arrependes-te
- cada gesto seu, a maneira de comer, por exemplo, insistindo
- Arrependes-te (ANTUNES, 2004 p. 409)

Nestes livros, o mundo animal e o mundo das coisas estão em constante diálogo com a reprodução que deles faz o homem. As metáforas, que normalmente possuem uma delicada qualidade poética, neste diálogo tornam-se, com frequência, desfamiliarizantes. As pressões depressivas continuam a apoderar-se da subjetividade e das relações com o mundo à volta, particularmente ansiogéneas. Tensionadas entre a

voz autoral e a voz da personagem, e, portanto, crescendo no conflito de estilos e de máquinas perceptivas, fazem com que o mundo (nos) pareça estranho, mas, ao mesmo tempo, aprofundam a intimidade do leitor com a personagem, uma vez que são imagens que elas próprias, na sua linguagem pessoal, poderiam pensar (cf. WOOD, 2010 pp. 40-42; 227-228).

Suspendem-se as leis da perspectiva, e a impressão passa a ser a de um desenho infantil, ou de um sonho, mecanismo que, de uma maneira contraditória, nos posiciona tão linearmente quanto realizável no foco interior da personagem, depressiva, interagindo com o mundo numa profunda falta de à-vontade, e, como tal, é uma impressão feita sobre a referência da realidade, pelo menos da realidade distinta da patologia. Coisas, pessoas e animais associam-se uns e outros na projeção de sentimentos e medos profundos e na substituição comunicacional entre subjetividades.

Hibridizam-se, cosmologicamente, em forma e substância e, assumindo-se, por vezes, a membros qualificados da rede de personagens, participam nas técnicas grupais que taxonomizam as emoções – como uma estratégia das personagens para exteriorizarem o concentrado asténico responsável pela face estranha que, ao espelho, não autenticam como sua. A matriz simbólica, como esperaríamos da experiência animista, praticamente grafa o psiquismo da interiorização depressiva. Mas gostaríamos, para além da sobredeterminação desta interpretação, de discutir a especificidade de alguns dos momentos animistas ao nível pictórico de representação da consciência e, muito particularmente, da intensidade do fenómeno estético. Para isso ser possível, a quantificação objetiva da sua estrutura e modos funcionais tem de ser validada com um relato objetivo em terceira pessoa.

As complexidades descritivas começam neste ponto. Qualquer teoria cognitiva que procure determinar os seus esquemas nucleares tem, conseqüentemente, de averiguar a apreensão dos fenómenos do mundo num vaivém entre primeira e terceira pessoas narrativas, técnica que a literatura tem desenvolvido no decurso da sua história e Lobo Antunes desenvolve compulsivamente. Daí a imbricação no fenómeno literário e na utilidade de se compreenderem os seus eixos retóricos, tanto estilísticos quanto estruturais. Neste campo, o conceito de *qualia* proporciona um debate centralizado: *qualia* é um fenómeno elementar dos estudos da consciência que designa a natureza singular de uma experiência subjetiva, como afirma David Lodge (2009 p. 19-20). A argumentação dos materialistas evolutivos, fundamentada nos padrões de atividade

neuronal, desvaloriza a existência dos *qualia* e justifica-os pela codificação linguística. As divergências e os contrastes condicionam sem dúvida o debate, mas o conceito de qualia tornou-se, de alguma forma, um produto emblemático da tecnologia lírica e pode ser útil para avaliarmos algumas características destas investigações sobre o estatuto da consciência.

O ponto-chave começa, então, com os *qualia* e com a técnica narrativa com que os romancistas, recoletores da experiência pelo espaço e pelo tempo, têm virtualizado uma visão fluida entre narrador e personagem, desde a invenção do discurso indireto livre. Ou seja, os romancistas têm procurado materializar discursivamente a experiência do outro, entre o dualismo da objetividade e da subjetividade. A consciência, como a descreve o neurocientista António Damásio (*apud* LODGE, 2009 p. 25), é, antes de mais, uma percepção autorreferencial – sobre a qual montamos uma narrativa.

É sobre esta narrativa pessoal que lançamos os termos de uma contradição, empenhando esta materialização da velocidade fragmentária e do carácter descontínuo da consciência para descomprometer esta discussão de propriedades interpretativas, obrigando-as, antes, ao impacto da ideia de uma *presença tangível*.

Intrinsicamente, esta posição é similar a um jogo de perspectivas. O primeiro passo é dissimular o sujeito, feito consciência de si, a que a autorreferência do pensamento impõe um paradigma de relações de sentido. O segundo, reinventar este sujeito num corpo de relações com sentido implícito, em que o indivíduo faz, *presencialmente*, parte do mundo. Jogo em que o mundo, assumindo-se como um depósito de memórias impressionistas, prolonga a consciência estimulada do sujeito.

Mesmo nos romances que agora analisamos, muitos dos quadros trauteados pela música das reminiscências são prazerosas brincadeiras de criança: temos, por exemplo, Mimi, preparando refeições com ervilhas e terra, Celina voando até ao teto nos braços fortes do tio, as filhas do Pimpolho nas idas ao circo, ou Jorge e Julieta, no terraço das traseiras, atirando pedras aos frangos – para enumerar unicamente algumas cenas dos romances que nos dirigem os argumentos. Pela brincadeira das crianças define-se uma inegável dimensão lírica, que Shelley, de alguma maneira, já sublinhara em *Defesa da Poesia*:

Uma criança a brincar sozinha exprime a sua satisfação pela voz e pelos movimentos; e cada inflexão de tom e gesto possui uma relação exacta com um antítipo correspondente nas impressões agradáveis que o despertaram: é a imagem reflectida dessa impressão. E, assim como a lira

vibra e ressoa após o vento se haver esvaído, assim a criança, prolongando na sua voz e movimentos a duração do efeito, procura prolongar também a consciência da causa (SHELLEY, 2011 pp. 16-17).

Introduzimo-nos, simultaneamente, no projeto de «produção de presença» de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), uma nova perspetiva para os estudos humanísticos que pretende definir um campo de investigação diferenciado da metafísica. A originalidade desta conceção de materialidade não apresenta dúvidas, nem o aspeto principal do seu programa: e se comutássemos a autorreferencialidade cartesiana, com o caráter excêntrico do observador, para um olhar sobre o indivíduo que o inscreva, presencialmente, no universo em que está?

Mas que tem isto a ver com a ficção de António Lobo Antunes, e, já agora, com as propriedades retóricas do animismo?

Na literatura, tudo tem a ver com um plano estético radicular e pela vinculação do texto ao fundamentalismo genético do princípio do prazer. Há pouco, referíamos-nos aos efeitos de uma linguagem de transubstanciação com as coisas, interposição através da qual se consegue formular o fenómeno de oscilação entre efeitos de sentido e efeitos de presença que Gumbrecht (2010 pp. 134-147), refutando a hegemonia da hermenêutica na relação com os fenómenos do mundo, descreve como o traço característico dos objetos estéticos.

Dado o interesse desta conceção de materialidade na formulação do *lirismo* antuniano, cremos ser fiável discuti-la pelos efeitos sinestésicos dessa transubstanciação, numa espécie de polifonia soberana que quer dar inúmeras maneiras de sentir as coisas. Os ritmos de uma existência harmonizada obrigam-nos a entrar em contato com as coisas, a reaprender o mundo para além da perspetiva do pensamento. A teoria do animismo, cunhada por Edward Burnett Tylor, que o vê como a primeira manifestação de religiosidade (cf. RAVASI, 2011 p. 44), garante que todas as coisas e todos os fenómenos naturais estão impregnados num princípio vital imanente, ou seja, cada elemento possui uma alma individualizada. Numa definição mais caracteristicamente literária, o animismo é uma figura de estilo que supõe a atribuição de propriedades *animadas* a entidades *inanimadas*.

Num mundo ficcional de trocas animistas, estes fenómenos de presença (ou seja: o advento de uma existência, legitimada pela substância vital comunicante) correspondem a uma espiral interior de proteção, simultaneamente rítmica e

apaziguadora. Os segmentos descritivos em que a linguagem animista e onírica avulta acabam por fazer parte deste esquema narrativo; não se detêm em exclusivo numa função estética, ou nos termos simbólicos quase sempre estimáveis, mas enquadram-se suficientemente num esquema preditivo para poderem ser incorporados no corpo textual da ação, nos limites desenvolvidos por Roland Barthes:

A estrutura geral do discurso narrativo, pelo menos a que tem sido analisada aqui e até o presente, aparece como essencialmente preditiva; esquematizando ao extremo, e sem considerar os numerosos rodeios, atrasos, mudanças e decepções que o discurso narrativo impõe institucionalmente a esse esquema, pode-se dizer que, em cada articulação do sintagma narrativo, alguém diz ao herói (ou ao leitor, pouco importa): se você agir de tal maneira, se você escolher tal alternativa, eis o que vai obter [...] (BARTHES, 1972 p. 37).

Ainda assim, como exemplos de uma experiência estética (que, no fundo, em termos latos, se funda naquilo que a narrativa da imaginação estimula nas narrativas pessoais de cada leitor), se continuarmos com as conceções de Gumbrecht, estes momentos efémeros talvez possam corresponder a situações de epifania, e fazem-nos recuperar uma dimensão espacial e corpórea da existência. Esta dimensão de autorreferência questiona a morte e a matéria através das propriedades do silêncio e da integração. Define-se, nesses procedimentos, uma poética do detalhe, para a qual também contribuem criteriosamente as chaves de leitura dadas por James Wood, introduzindo no sistema discursivo a noção de *haecceitas*, a «forma individualizante», ou seja: «qualquer detalhe que atraia a abstracção até si e depois pareça obliterar essa abstracção com uma bafurada de palpabilidade, qualquer detalhe que centre a nossa atenção com a sua solidez» (WOOD, 2010 p. 83).

Numa análise calibrada pela função estilística, os romances de Lobo Antunes podem ler-se como um emaranhado de detalhes, fortemente ruidosos, que afetam notoriamente o grau de consistência do discurso e que, na maior parte dos casos, têm tendência a dificultar a leitura e não a facilitá-la, como seria de esperar de histórias que a tradição literária defende como maravilhosamente bem construídas. Muitos dos trechos significativos, aliás, estão absorvidos numa ambiguidade sonora, tanto que é frequente não sermos capazes de diferenciar se alguém efetivamente está a escutar ou se a frase é murmurada apenas em zonas da autoconsciência. Tudo isto configura um modo de ler que está implicado num fenómeno de ressonância.

A profusão de detalhes sobre a qual António Lobo Antunes cauciona as suas narrativas não está inventariada como uma série de efeitos de real de que fala Roland Barthes no artigo que há instantes citámos e as convenções arbitrárias da «ilusão referencial». Nem agrava, por si só, a tensão entre autor e personagem que é um dos riscos do esteticismo, e que neste autor resvala essencialmente enquanto intrusão metaficcional, com entradas premeditadas em cena, que não procuram transferir a mão do autor para o momento da personagem a que dá voz mas, pelo contrário, querem integrá-lo de viva voz no processo de redação das frases. Por vezes, de facto, a retórica antuniana aproveita notavelmente as propriedades dialéticas do animismo para delas, des-saturando a frase de sentidos, produzir intensidades estéticas:

e pela primeira vez dei-me conta do que sofre a trepadeira lá fora tentando conversar connosco e em lugar dos problemas dela o que escutamos são folhas, ramos que procuram libertar-se dos apoios de arame, um galho pensando que o nosso nome é afinal

– Dddd

contra os vidros, a trepadeira sem acreditar

– Não pode ser

e

Dddd

de novo, mesmo com a ajuda do vento

– Dddd

umas gavinhas, umas lagartas, uns cachos, um moscardo por ela

– Não me ouvem?

e ouvimos coisas sem nexos, vírgulas, parêntesis, acentos, frase alguma, vontade de ajudá-la pegando numa machadinha e cortando-a

– Não te preocupes mais

há alturas em que penso que o doutor devia ter pegado numa machadinha comigo em lugar de tratamentos e cortado ao acaso, para quê insistir, dá-se fé quando muito de um chocalhar de cartilagens, não de um argumento, há alturas em que se o doutor erguesse a lâmina

– Não te preocupes mais (ANTUNES, 2004 pp. 462-463)

A tónica é de harmonização entre o indivíduo e o universo, não na conceção de um sistema totalizador da essência do mundo, mas na noção de Gumbrecht (2010 p. 147) de «estar em sintonia com as coisas do mundo». Maria Alzira Seixo (2008 p. 38), por sua vez, comenta que pode arguir-se um eixo de sentido que indique um estado conclusivo do apagamento existencial, provocado pela crise do indivíduo, que cai no mutismo e nele permanece,

Em ambos os casos, optando ou não optando por leituras de sentido, a comparação com a experiência depressiva é plausível. Como mostra Susan Sontag em *Sob o Signo de saturno*, texto que prefaciou *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim*

*por volta de 1900*, de Walter Benjamin, esta compatibilidade com os símbolos materiais é emblemática da patologia depressiva. Indo através do conceito de «fé mais profunda, mais contemplativa» que Benjamin atribui ao temperamento saturnino, a autora explica-nos:

[...] o seu argumento é mais audaz: chama a atenção para o facto de que as profundas trocas entre o melancólico e o mundo ocorrerem através das coisas (e não com pessoas). E que são trocas genuínas, que revelam um significado. É precisamente porque estão obcecados pela morte, que são os melancólicos os que melhor sabem ler o mundo. O mundo abre-se à indagação do melancólico como para mais ninguém. Quanto mais inertes são as coisas mais poderoso e engenhoso pode ser o espírito que as contempla (SONTAG *in* BENJAMIN, 1992 pp. 17-18).

O pensamento das personagens antunianas regula-se pelo cunho infantil. Com os adultos embebidos num tempo arcaico, o funcionamento psíquico decai para categorias analogamente arcaicas. O padrão animista de relação com as coisas que a estética antuniana transmite num universo presumivelmente maduro tem de ser interpretado como emissário do desvio depressivo. E saber «ler o mundo» será também estar mais sensível aos momentos de epifania.

Neste âmbito, a narrativa voluntaria-se sobre a experiência de um jogo sobre a realidade e a sua aceitação. Muitas vezes entramos na campânula de um sonho. O horror da culpa leva a que se abandone o clima punitivo dos interrogatórios policiais e se entre, agora pela mão das crianças, no cosmos simbólico dos contos de fadas. Se nos deixamos arriscadamente próximos de uma prosa proveniente da tradição oral, apartada do registo autêntico do romance, é porque deparamos, primeiramente, com uma oscilação comum no que concerne à dimensão da fantasia.

No conto de fadas, a fantasia é o instrumento pelo qual se suspendem as lógicas causais e se tentam resolver as pressões angustiadas que aniquilam o sujeito. O seu princípio de montagem inventiva reverte-se num domínio sobre a vida. A imprecisão deliberada agrega esta notação de um sentido íntimo da história. As crianças, com um ego diminutamente preparado, não estão prontas para a análise destas histórias – pela sua repetição contínua, porém, sair-se-á destas trevas interiores.

Idêntico é o horizonte deste romancista. A regressão infantil, as trevas, a suspensão lógica, o radicalismo transformador da fantasia, o poder preditivo dos sonhos – tal complexo de variáveis, mantido debaixo da raiz da integração da personalidade, é atualizado por este código narrativo. Avançámos, no parágrafo anterior, com a

importância da fantasia. Pois repare-se, primeiramente, como a fantasia subsidia a necessidade de abstração das ofensas da realidade externa. *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, como atrás indicámos, é um dos romances em que a armação narrativa está implicitamente deslocada para um nível onírico. Uma das suas secções capitulares consiste, curiosamente, em relatos que acontecem no divã do psicanalista e declaram eficazmente essa presença do plano do sonho, da invenção, da mentira:

Deito-me neste divã e o que vejo são nuvens. Nem sempre brancas, aliás, amarelas, castanhas, rosadas, por sorte, como agora em setembro, duas ou três escarlates, principio a contar as nuvens amarelas e as nuvens castanhas  
se as amarelas forem em maior número que as castanhas não reprovoo este ano  
e a conversar consigo isto é a conversar sozinha porque não me responde  
duas amarelas e uma castanha, se os quarenta e cinco minutos acabassem neste momento não reprovava o ano  
e creio que o que lhe digo se relaciona com as nuvens, assim lentas, sem contornos, mudando de forma e doendo-me por dentro tal como a minha mãe e o meu pai me doem por dentro, a minha irmã me dói por dentro, eu me doo por dentro e por me doer por dentro invento sem parar esperando que imagine que invento e desde que imagine que invento e não acredite em mim torno-me capaz de ser sincera consigo [...] (ANTUNES, 2008 [2000] p. 357).

O fenómeno de refração das águas do lago do jardim onde Maria Clara brinca com a irmã às fadas prescreve uma panorâmica sobre aquilo em que o romance consistirá, enquanto problematização do discurso diarístico do eu e das fronteiras entre o vivido e a imaginação. Concluir daqui um apelo a uma infância que não questione os anseios de abrigo, mas os asile, é tarefa despreziosa.

Na obra antuniana, esta experiência e os seus conflitos são um argumento universal para o estudo iluminado dos gradientes humanos. A sua ascendência simbólica verifica-se, inclusivamente, sobre os padrões de representação da doença depressiva. Apesar de tudo, como em tantos casos as entrevistas declaram, vida e obra não são totalmente apartáveis. Ouça-se mais uma *confissão* a Rodrigues da Silva:

Continuo a ser um menino que assobia no escuro. Não só nos livros, na vida também. Sei muito bem o que quero, mas todos os passos são dados num corredor às escuras com uma enorme saudade de não ter aqui a minha mãe no andar de baixo a dizer «estou aqui, estou aqui» e eu «oh mãe, vá falando enquanto eu atravesso o corredor». O drama quando se chega aos 50 anos é que já não temos nenhuma voz lá em baixo de nenhuma mãe a dizer-nos que podemos continuar a atravessar o corredor. A partir de certa altura, passas a viver sem rede, o que torna as coisas muito mais difíceis. E pior: exigem que tu sejas rede dos outros (SILVA, 2008a p. 219).

Nesta realidade de coisas, como não ver os escapes fantasiosos, com a sua técnica de clausura, positivamente congruentes com a realidade das crianças?

Mas há outros paralelos. Comutando entre si a linguagem dos sonhos, o romance antuniano e o conto de fadas enumeram diretrizes idênticas de simbolização das instâncias psíquicas freudianas. Encontramo-las na imagética dos pássaros (principalmente estes), mas também noutros elementos do bestiário, como os cães, as rãs, ou dos reinos vegetal e mineral, como as árvores e as pedras.

No tratamento simbólico dos cães destacamos o ladrar submisso durante a madrugada, que adquire a simbologia de um ego agredido. Em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* escreve-se: «Hoje estou mesmo capaz de me ir embora antes que fique louca como os cães, correndo em círculo na noite» (ANTUNES, 2008 [2000] p. 542). Os cães pontuam paisagens de ruína, despedaçadas pelo pavor e pela selvajaria, desligadas da ideia de refúgio familiar num «silêncio de quintas desertas» aumentado pelo «ladrar longínquo dos cães» (ANTUNES, 2004 [1980] p. 59). Este sinal, dando as quintas da infância e as vozes dos cães clamando pelo dia, os dois solitários, devolutos e desabitados, incorpora a mistura de um ruído indiferenciado, numa dádiva perpétua, periódica, de uma angústia que nunca se suspende.

A problemática dos pássaros, neste sentido, é a mais impressionante. Os pássaros são endémicos e aparecem em todas as paisagens. Até *Conhecimento do Inferno* o reino das criaturas aéreas é ampliado por meio de um catálogo de insetos, em inquietantes zumbidores noturnos que substituem os pássaros enquanto a noite dura. O seu tratamento narrativo produz-se numa gama de notações positivas e negativas que frequentemente representa instâncias em conflito.

Neste terceiro romance, narrado pela noite fora numa viagem do Algarve à Praia das Maças, os insetos marginam o volume misterioso na noite, aberto às profundezas da emoção e às feridas do ser. O voo áspero dos insetos pertence à realidade e materializa na frase a experiência do efémero. Voos sinistros, nebulosos, arrastando manchas sobre a consciência. A passagem seguinte dir-nos-á exatamente isso, dizendo também que a resignação é o núcleo do espaço silenciado onde se fomenta e se documenta artificialmente a doença:

Tinha passado os campos de Grândola talhados nas trevas como órbitas ocas em cujo bojo as árvores e os insectos invisíveis se agitavam com misterioso furor, e onde o céu se aparentava a um largo, ilimitado estuário ao mesmo tempo turbulento e imóvel, tinha passado a vila de cartão que os faróis

obrigavam à rigidez de cenário de uma peça acabada, e achava-se no refeitório do asilo, de pé no meio das mesas, observando com alheada indulgência o meu rebanho de condenados, enquanto outros jantares, noutros lugares, noutros anos, me apareciam e desapareciam, confundidos, na memória, tal a sobreposição de imagens num filme que houvesse abolido, de súbito, o tempo e as distâncias: um luxo que os asilados não podem consentir porque os amputámos do passado e do futuro e os reduzimos, por meio de injeções, de electrochoques, de comas de insulina, a bichos obedientes de expressões trituradas pelo desinteresse e pelo medo (ANTUNES, 2004 [1980] p. 142).

Muitas vezes, esta relação com a instância moralizadora do superego compactua-se com as referências a este universo de criaturas que voam, sejam os pássaros, representantes de aspetos verticais e libertários, ou os insetos, caindo a pique sobre as estruturas do silêncio. De um lado, temos as roupas do mundo civilizado, a vigilância culpabilizadora que espia as ações potencialmente pecaminosas, os meios de prevenção que a reprimem. A reclusão cerca o presente de um vazio incontornável; um vazio sem passado, desdobrado sobre as imagens moralmente agravadas do passado. Um pouco como o conceito de destemporalização pós-moderno: um presente que não acaba, esterilizado entre um futuro que os outros impedem e um passado que os outros reproduzem vezes sem conta.

O hospital, o louco, o psiquiatra, entre os três alicerçam o eixo simbólico de uma indústria do medo que se reverte como areias movediças e desloca a esfera social para um terreno inóspito. Poderíamos classifica-lo como uma criatura vivissecta, normalizada, sem audácia, punida entre a solidão e as trevas por um braço assético e inumano? Do outro lado, redensificado pelo sopro da memória, temos o homem que restaura a consciência da sua identidade numa longa jornada pela noite. O espaço humano pode ser apreendido pelas propriedades acústicas: sendo um romance do silêncio profundo, não deixa de ser, profundamente, um romance para aprender a escutar. O par de romances anteriores já rubricara, com tão densos silêncios, essa exigência vital do mútuo.

Nestas circunstâncias, a ação do voo, virtude mais presumida nos pássaros ou nos insetos, não se limita a sinalizar a coação psíquica exercida por meios geopolíticos – num símbolo, metaforizado ou deslocado – mas comunica, num arco reflexivo, as forças materiais deste sistema antropológico. O voo traz evidentemente consigo um argumento metafísico, porque o tirocínio aéreo implica a revolta e os protestos a propósito das condições da vida comunitária. O voo acorda os impulsos da autonomia comprimida no

esquecimento. Abre-nos, simultaneamente, à tensão entre efeitos de sentido e efeitos de presença a que o animismo dá uma dimensão nítida. Ao contrário dos outros elementos do bestiário, os seres dotados da tecnologia das asas mantêm sempre um coeficiente de mistério, um prisma com um caráter ambíguo, entre o claro e o escuro.

Quais os dilemas que convencionam? Será que as metáforas deste bestiário terão, tal como a sintaxe narrativa, as marcas da depressão? Como Eunice Cabral solucionou:

Os pássaros são nestes livros um prolongamento enigmático do mundo humano. A sua imagética é constante em toda a ficção antuniana, ora significando a liberdade que o ser humano não tem, ora acompanhando de muito perto o viver das personagens, em tom de comentário mudo. Quer no sentido positivo como símbolo de liberdade, quer no negativo como presença insistente e indesejada, o pássaro é uma das testemunhas involuntárias da tacanhez existencial humana. Não podendo ser verdadeiramente domesticado, como o cão ou o gato, o pássaro vai pontuando a existência de um enigma não formulado, do qual o voo é a manifestação crucial (CABRAL *in* SEIXO, 2008b p. 275).

Os pássaros, de facto, encerram a esfera de um enigma, admitindo – quer no polo positivo quer no polo negativo – uma dualidade de distanciamentos quanto à dinâmica social cuja materialidade pretende qualificar. Podemos observar estes distanciamentos como braços de alavanca e a suspensão do voo como o torque que põe em rotação esta microrrealidade. Os pássaros são indissociáveis do voo, como figuras mestras de uma poética do desprendimento, como traduz Maria Alzira Seixo (2008c), os romances de Lobo Antunes, e que, a propósito da sua estruturação no universo depressivo, podemos associar aos mecanismos psíquicos de adaptação à realidade. Essas operações de deslocamento, enquanto solução de compromisso, como diria Freud, denunciam, anterior a qualquer outra entidade nosológica, a doença depressiva. No estudo fundamental que dedicou a Lobo Antunes, a ensaísta sintetiza assim essa relação simbólica: «a indiciação analógica do voo com a loucura, em ambiente especular vertiginoso, liga em definitivo a simbologia dos pássaros com a libertação pelo sonho face ao infinito do mar» (SEIXO, 2002 p. 78).

Tal engrenagem de libertação e distensão do tempo cruza-se com os processos de identificação dos quais emerge o sujeito, pelo que convém acrescentarmos uma nota acerca da comparência composicional de tais estratégias. Tem-se consciência que os primeiros romances de Lobo Antunes compuseram normalmente o hospital psiquiátrico como metáfora das tecnologias modernas de controlo. Havia coisas que era preciso contar e elaborar, sobre a experiência da psiquiatria institucional – os seus métodos

desumanos, contraditórios, repulsivos, ineficazes. Realizado esse trabalho autobiográfico, o romancista podia enfim abrir-se à distância ficcional, pelo que a metáfora inicial foi convertida na energia de um apelo.

A progressão técnica da escrita condensou-a, depois da primeira trilogia, numa sobredeterminação simbólica que representa uma ação clínica sobre os múltiplos meios de repressão sobre uma vida. A textualidade passa a tecer-se sobre os artefatos com os quais as personagens cristalizam as suas vivências, fantasmáticas e icônicas. Acompanhando esta evolução, também o fenómeno de libertação que o voo implica se modifica. Irá manter a tonalidade ambígua, a de um processo que nunca se consuma e sobrevive apenas com a tenacidade de uma hipótese em discussão. Mas passará, adicionalmente, a constituir-se com a complexidade da diferença tematizada, dada por intermédio de um efeito suspensivo que dissolve: o novo espaço simbólico forma-se num domínio de atemporalidade, suturado entre o esforço de acumular o passado descontínuo e o torpor de um presente que, senão se fizer nada, continuará catastrófico.

De entre aqueles que aqui estudamos, o romance crucial para delimitar a relação entre o voo e a depressão, ou melhor, para representar as estratégias de *coping*, é *A Ordem Natural das Coisas*. Acontecem em série: o Funcionário público recorreu ao desespero de Iolanda, Orquídea somatiza as angústias psíquicas em desordens orgânicas, Domingos, o ainda-mineiro pai de Iolanda, resumindo-nos o quadro de grupo, tem boa consciência da estratégia adaptativa dos delírios:

[...] cada um voa como pode, rapariga, cada um voa realmente como pode, eu debaixo da terra, em Joanesburgo, a empurrar vagões de mina pelas galerias, a tua mãe no asilo dos malucos, verrumando os muros com os olhos para alcançar as traineiras, tu na nuvem de goivos da tua doença, e o palerma que mora connosco, nas traseiras do quintal, a desarrumar as couves com a biqueira e a farejar a noite com o sorriso idiota do costume.

Cada um voa como pode, é o que me parece a mim que tão mal mexo as pernas que nem de casa saio, a mim a quem me custa quilómetros de esforço viajar do quarto à retrete e da retrete ao quarto, a mim a quem nenhum amigo visita, nenhum afilhado, nenhum antigo colega, nenhum primo, a mim que discuto todo o santo dia com a minha irmã para me assegurar que respiro, para me assegurar que falo, para me assegurar que continuo vivo, cada um voa como pode [...] (ANTUNES, 2008 [1992] p. 92).

Apesar da razoabilidade da sua observação, Domingos não lida estrategicamente com a depressão, e os delírios migratórios que o arrebatam de volta às minas de Joanesburgo como um pássaro subterrâneo são ativados pelo excesso de cerveja, como os delírios de Ernesto Portas são provocados pelos fracos meios de subsistência, ou em

Orquídea pela falta de amor conjugal. Nuns e noutros casos, expressam-se as consequências adaptativas da perda de referências no mundo.

Mas Julieta e Maria Antónia, por sua vez, representam uma problematização narrativa muitíssimo superior do palco depressivo. A ironia remodela as relações entre o autor e o seu público. Neste dueto de personagens (não por acaso) femininas a ironia de Lobo Antunes atua com uma intensidade provavelmente nunca antes vista nesta ficção – uma tremenda irrupção do autor, que consegue exprimir ao mesmo tempo as esferas da culpa inconsciente e da exclusão social, e consegue dominá-las, tornando-as audíveis, com a própria retórica do silêncio.

Julieta é o nó da autoafirmação, produzindo vida. Centrando-se nesta estranha criatura, que tão espontaneamente seduz o leitor, o romance vai formalmente comunicar-nos que é possível esquecer a história de que precedemos. A obliteração em que o seu quotidiano e a sua personalidade foram asfixiados, mesmo se for comparada com as legiões de info-excluídos que em Portugal são forçados a apresentar a declaração de rendimentos *online*, ainda é perturbadora. Fruto de uma relação extraconjugal da mãe, casada com um militar que ficou impotente depois de ter quatro filhos, foi confinada ao sótão da casa, como se não existisse, e proibida de manter quaisquer relações sociais para além do círculo íntimo da casa. Ana Paula Arnaut, no cuidado exame em que estudou a presença das mulheres na ficção de Lobo Antunes, universalizou a *diferença* de Julieta para expor a hipótese de que as personagens femininas permanecem, irremediavelmente, em gaiolas de grades inexistentes:

[...] a aquisição, a conquista de uma voz e de um lugar de maior relevo nos meandros romanescos não significa, necessariamente, total e absoluta capacidade de acção, de fuga às prisões em que a encerraram, ou de confrontação directa daqueles que a reprimem (ARNAUT, 2012 p. 63).

Ana Paula Arnaut é exaustiva nos exemplos que relata e é justa nas conclusões que extrai. Mas também nos cabe, de certa maneira, expandir o plano dialógico. Preferimos, por isso mesmo, insinuar uma outra espécie de preconceito analítico: o que subentende que a narrativa, em muitos dos aspetos determinantes, é a textualização de um olhar sob a doença depressiva e o seu tratamento, que parte da polifonia e da interrogação retórica para lhe dar um ritmo de existência.

Num tempo de incomunicabilidades várias, a textura das polifonias literárias, salvando o que ainda puder ser salvo, serve para mostrar a inequívoca existência de

vozes distintas, dando presença aos seus ritmos de fala e às pontuações do silêncio. A interpretação das composições a várias vozes arrasta, por isso, uma ousadia irónica, se entendermos a ironia como um fenómeno que se produz pela relação entre vozes heterogéneas, num conceito que queremos aproximar da ironia de Baudelaire, revista por Paul de Man (1999b p. 237), que encontrou nos seus efeitos uma terapia que curasse a loucura pela palavra falada ou escrita.

Nesta ordem de ideias, possuímos a convicção de que é fatal que examinemos este dueto de mulheres, juntando-as à companhia do autor, como as superfícies de um desdobramento irónico: Julieta, ouvida sobretudo nos passos incessantes pelo sótão, é a solução do mistério familiar, o *infra*-romance, que Maria Antónia vai em definitivo silenciar, quando denuncia os bastidores da própria invenção. Por sua vez, Maria Antónia, apesar desse estatuto ilusório de criadora, não é senão uma das variações temáticas do livro que o autor escreve que, assim, quebra em dois tempos a ilusão romanesca. Efeito claro desta noção, a existência de Julieta só é possível no espaço da linguagem, como um duplo de Maria Antónia, a senhora idosa a morrer com um cancro a quem o desenlace policial do romance atribui a invenção do universo narrativo, que até aí ouvíramos nas vozes da família fragmentada. Despersonalizando-se «num eu empírico que existe num estado de inautenticidade e num eu que existe apenas sob a forma de uma linguagem que afirma o conhecimento dessa inautenticidade» (DE MAN, 1999b p. 234). Maria Antónia começa a questionar a sua presença no mundo, empurrando com velocidade a urgência do autoconhecimento. O enigma detetivesco fundamental deste romance conta uma história de superação da depressão, fragmentada pelo narrador em vozes harmónicas que se espelham entre si. Ou poderíamos em alternativa escrever que este romance conta fundamentalmente o perturbado retrato do que atualmente somos, identificando-nos: simples presenças numa sombra, nostálgicas pela ação e sabendo que a reconciliação é inatingível. Face ao fim que a doença antecipara, Maria Antónia desenvolve um simulacro que consiga apaziguar as memórias, num plano atemporal de distanciamentos que desemboca no maravilhoso.

A ilusão começou com uma pequena ficção das suas memorações, mas a duração do romance transformou-a num espírito liberto que anula a morte com estados sucessivos de nascimento. A árvore, e as suas diretrizes ascendentes, tornam-se o símbolo por excelência da natureza redescoberta. Como observa Paul de Man:

O acto da ironia, como agora o entendemos, revela a existência de uma temporalidade que definitivamente não é orgânica, na medida em que se relaciona com a sua fonte apenas em termos de distância e de diferença e não permite fim algum, totalidade alguma. A ironia divide o fluxo da experiência temporal num passado que é pura mistificação e num futuro que permanece para sempre assediado pela possibilidade de uma queda no inautêntico. Pode conhecer tal inautenticidade mas nunca a pode ultrapassar. Pode apenas reafirmá-la e repeti-la a um nível progressivamente mais consciente, mas permanece interminavelmente prisioneiro da impossibilidade de tornar tal conhecimento aplicável ao mundo empírico. Dissolve-se na espiral afunilada de uma signo linguístico cada vez mais afastado do seu significado, e não pode evadir-se de tal espiral (DE MAN, 1999b p. 243).

Fundando uma metáfora do sofrimento depressivo e da erradicação esperançosa das suas estruturas psíquicas, a forma desta mulher abraça, como nenhuma outra o fará, todos os romances escritos por Lobo Antunes. Se na questão do estatuto ficcional ou do universo feminino, em que a personagem Maria Clara e os desdobramentos narrativos de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* são exemplarmente representativos, Julieta, pela composição comovente de aspetos negativos e positivos da condição humana, conflui em si uma dimensão alegórica muito própria. Afinal, como até Lobo Antunes o confirma, *A Ordem Natural das Coisas* é uma história de amor feliz, a única que escreveu.

Julieta, na vida interior da maior parte dos familiares, é o enigma dos passos que se ouvem no sótão, de um lado para outro, entre o chiar da cadeira de baloiço e os discos da grafonola. Esse ruído, por vezes deslocado para as emoções inquietas da raposa, em cujo silêncio Julieta se revê, é o nódulo psíquico onde se produz a ansiedade da casa, dominada por um intenso sentimento de culpa. Neste romance, o encerramento de Julieta no sótão une todas as personagens numa discussão comum. A casa está escondida do sol por cortinas e reposteiros. Os passos no sótão que metonimicamente caracterizam esta presença incómoda no âmago vivencial de uma casa são a expressão silenciada que exprime, num estribilho, todos os traumas relacionais em que as personagens fixaram a sua vida psíquica:

No momento seguinte achava-me aqui em cima no sótão, a oscilar na cadeira, e o ruído do chão dir-se-ia cravado como um osso no silêncio da casa. Julgo que mesmo o som dos meus passos e as árias do gramofone são uma forma de silêncio, e que o barulho principia no instante em que as pessoas se calam e ouvimos os pensamentos moverem-se dentro delas como as peças, que tentam ajustar-se, de um motor avariado (ANTUNES, 2008 [1992] p. 261).

O segredo, uma das suas sinopses, é acima de tudo o medo do pai que deixa os filhos sozinhos à noite a chorar num corredor interminável. Porque o mundo, para estes, se imobilizou nas estruturas arcaicas, mas continuou para as outras pessoas. E o segredo que o pai a todos fez prometer que mantivessem ao longo das suas vidas não é senão um interdito neste universo restrito. É Fernando, o irmão fraco e resignado, quem o desvenda: «recusando-se a aceitar o que toda a gente conhecia desde o tempo da nossa mãe, do nosso pai» (ANTUNES, 2008 [1992] p. 150).

Nomeando-a com o poder do interdito, as forças destrutivas e criacionistas harmonizam-se nesta mulher fugindo da angústia, tornando indistintas a vida e a morte. O seu conceito de eternidade é peculiarmente dinâmico, e abreviado. Ao contrário de *Maria Clara*, nada tem de autobiográfico, mas é uma figura profundamente universal. Esta reflexão compreende a evidência de um distanciamento, para recomeçar. Quem esquece é capaz de agir – parece advertir-nos esta extensa metáfora. Assim se prova que a liberdade é não ter que pertencer a nenhuma forma de tempo:

Mas isso, como o resto, também se passou há muito tempo, ou então tudo se passou ao mesmo tempo num ano ou num mês ou num minuto da minha vida que não consigo determinar ao certo, onde o antes e o depois possuem uma idêntica textura que me exclui, como o que sucedeu antes do meu nascimento e se prolongará quando eu me for embora [...] (ANTUNES, 2008 [1992] p. 259).

Na figura de Julieta ouvem-se ecos de Nietzsche e da esterilidade que presenciava no homem moderno, enfraquecido, cedendo continuamente ao passado (cf. DE MAN, 1999b p. 168). À coação forçada do exterior, o sujeito renascido contrapõe a autonomia interior: está a abrir-se ao lírico, à reconfiguração de um estádio do espelho, à restituição a uma vida sem depressão. O leitor divide irmãmente com as personagens esse seu mergulho de apneia, é com ele colocado em contato com a verdadeira realidade que se pode habitar.

A poética antuniana privilegia uma estética de morte a partir da dinâmica do silêncio e do vazio, que a positivam como construção criativa. E até como epítome de paz. À luz do que dissemos, o espectro do difuso e do vago converge fragmentos da vida que se foi e formam-nos numa nova intuição simbólica. Em *A Ordem Natural das Coisas*, na figura de Julieta, esta essência condensa-se numa imagem de gotas de chuva que não descem, mas ascendem até às janelas iluminadas. Imagem que pode muito bem significar o mar que toda a vida lhe foi interdito, símbolo da individualidade perdida e

da esperança de a reencontrar. A narração da sua morte, em contraponto lírico aos ecos de ruína que soterram tudo, sobrevivendo sozinha à depressão que atinge a família inteira, não passa de um pretexto para recodificar o palco criativo do humano:

[...] e não ouvi mais nada porque fechei a porta sem ruído atrás de mim, e saí tão depressa quanto pude para a Calçada do Tojal. A chuva bailava os seus fios transparentes e as pedras do passeio eram doces e firmes sob a pele. Um cãozito cheirou-me os tornozelos, ladrou um ou dois ganidos e virou a garupa, enfasiado. No que se aparentava a um café ou a uma taberna um aparelho de rádio tocava uma das valsas da grafonola de campânula, aquela que eu costumava ouvir aos domingos, à hora da missa, enquanto esperava que o filho da costureira me desenhasse as vagas de Peniche. Talvez por isso não senti saudades da Calçada do Tojal, dos cucos suspensos das espiras das molas, ou dos morros de Monsanto a anoitecerem na distância. De forma que comecei a caminhar para a Venda Nova, alheia às pessoas que se cruzavam comigo e se voltavam para me fitar, a valsa perdeu-se atrás de mim, um bêbado de smoking e chapéu alto resmungou uma frase que não entendi, e ao atingir os prédios da Amadora enegrecera de tal modo que até a minha sombra se sumiu. Porém havia janelas iluminadas e a chuvinha de outubro ascendendo no escuro. As trevas impediam-me de distinguir os barcos, impediam-me de distinguir o salva-vidas, as traineiras, as grazinas, as dunas, a ponte romana e a esplanada de Tavira, impediam-me as arvóloas nos penedos, os cestos de pescado, o sol nas ondas e os caranguejos da vazante, impediam-me de distinguir o meu irmão Jorge sorrindo à minha espera, mas não valia a pena chamá-lo por já me achar perto dele, por me achar perto do mar (ANTUNES, 2008 [1992] pp. 310-311).

Molda-se este passo por um nível de transcendência quanto à sua anterior identidade, definida apenas pelo seu estatuto de prova formal da vergonha do pai traído (recordemos que a rapariga era fruto de uma relação extraconjugal). Muitos suicidas acreditam que estão a matar apenas uma parte doente deles próprios, e Julieta, temos essa sensação, está precisamente a erradicar do seu corpo a voz da doença. Transcendendo-se, é reinventada e leva a que o leitor seja reinventado: a morte dos irmãos libertou-a da autoridade do passado e arruinou, guiando-a pela luz, a repressão dos dias no sótão, baloiçando a cadeira, a ouvir as árias e tangos da grafonola.

Desenrolado, o seu corpo sitiado entrega-se à contemplação plena do mundo sensível, que está a tocar pela primeira vez. Esse é o *momento de intensidade* que Lobo Antunes nos quer fazer presenciar, para voltar a outra expressão de Gumbrecht (2010 pp. 127-130) acerca da experiência estética. A partir do momento em que a casa se dissolve, os elementos endógenos da sua narrativa pessoal são computados: os paralelismos com a raposa engaiolada, a ação de fechar atrás de si a porta da rua sem ruído, a duplicação da sua valsa ouvida na rua, ou a ânsia de encontrar Jorge no mar de Tavira, por exemplo, integram-se numa ambiência emocional que será dialogicamente

elaborada. Quando a célula vital da casa é, por fim, transposta pelos desconhecidos, que são o presente, consuma-se em Julieta a consciência de que a morte dos irmãos dismantelara os muros. O seu mundo deixa de ser somente virtualizado, como o pai sombriamente exigira:

A Anita e a Teresinha miravam-me, a raposa soluçava de fome na gaiola farejando o tacho vazio, e agora tínhamos vinte anos e o nosso pai, doente, rodeado de vaporizadores que o impregnavam de um odor de eucalipto, exigia da cama Ninguém pode saber de nada, não quero que ninguém saiba de nada, apontando uma miúda ruiva sentada no chão entretida a despedaçar revistas com os dedos. Ninguém pode saber nada, ecoava a nossa mãe numa cadeira junto às sombras do leito, Ninguém pode saber da Julieta, prosseguia o velho, e o Jorge a dizer que sim com a cabeça, e a Anita a dizer que sim com a cabeça, e a Teresinha a dizer que sim com a cabeça, e eu a passear a vista pela cómoda repleta de frascos de pastilhas e de embalagens de xarope, dos quais se erguia um Cristo a sofrer num crucifixo, e a seguir ao Cristo as cortinas que impediam a tarde, encerrando o quarto numa atmosfera mortuária (ANTUNES, 2008 [1992] p. 146).

Para lermos a Julieta que propomos é preciso invertermos o sentido da marcha a partir desta posição irónica. A genealogia bastarda de Julieta convertera-se num estatuto da invisibilidade e enquanto o pai e a sua fotografia habitam o círculo vital da casa, quaisquer vestígios de que nela pulsassem os sons da família seriam vivamente sepultados. A lei do pai morre no leito de morte e arruína-se por isso o mundo que representa. A filha que não era filha, que nunca foi senão um segredo silenciado e uma resistência à regularidade da vida familiar (que a raposa duplica, impedindo o esquecimento), passa a poder restituir a densidade dos fragmentos que até esse dia praticamente só entrevira da pequena janela do sótão. A dialética entre o interior e o exterior, ambos alienados, passa a confundir-se com a matéria dos sonhos.

Remetendo-a ao sótão desabitado, aquele que imaginava como pai antecipara com a lei do apagamento tudo o que a sua existência pudesse eventualmente acarretar. A mãe submetida ignora-a e apenas Jorge, olhando-a como irmã, lhe restituía a subjetividade. Quando a prisão próxima do mar a separou de Jorge, Julieta deslocou para a imagem desconhecida das ondas a imensidão do seu desejo. O mar, nas passagens do romance que descrevem as visitas do filho da costureira, que a engravidou, confunde-se com necessidade de construir uma presença no mundo para lá do sótão:

Sentia que com a sua chegada havia um ciclo que terminava em mim e que, como sucedera ao meu pai, não me restava mais do que deitar-me, esquecer Monsanto e morrer como morrem as quintas de Benfica e as vinhas-vingens

da infância, e qualquer coisa se aperte no interior de nós idêntica à incomodidade do remorso. Lembrei-me da mãe dele [...] e o filho, a aproximar-se de mim, Olá menina, e eu Por que motivo não me desenhaste o mar? [...] Olá menina, e eu Não me desenhaste o mar porque o mar não existe, que mentira o mar, escondeste as ondas como os dedos e fizeste alpendres e girassóis e borboletas [...] A miúda vê-se logo que não é minha filha, não insistas, berrou o meu pai no escritório, eu devia dar cabo dela e de ti, e soluços, e bofetadas, e mais gritos, e o meu irmão Jorge O pai tem destas coisas, já lhe conheces as manias, e ele Claro que o mar não é mentira, menina, eu é que não sabia explicar, se tiver uma caneta mostro-lhe, a nossa mãe trouxe-me o almoço com uma inchaço na testa e a bochecha ferida, deixou o tabuleiro em cima da cama, desceu as escadas sem me fazer uma festa, sem me beijar, e eu A nossa mãe não é minha mãe, Jorge? [...] Se a nossa mãe não é minha mãe não tenho mãe nem pai, coloquei uma ária de ópera na grafonola e ele agarrou num lápis e pôs-se a riscar uma praia na parede, dunas, rochedos, toldos de banhistas, paquitos, e eu, logo que após os violinos o tenor começou a cantar, O mar é verde, tens de o pintar de verde, e o meu irmão Jorge Mesmo que não fosses deles eras minha irmã, maninha  
Querido jorje eu sou tua irmã não sou? (ANTUNES, 2008 [1992] pp. 280-281).

A proibição, o simulacro, o desejo, a culpa – a matriz depressiva parece defini-la praticamente por inteiro. Querendo projetar-se para além da perda, Julieta quis que da clausura nascesse um filho. Olhada pelo outro, a mulher a que a criança ruiva deu lugar é sobretudo a vontade de uma ausência. Nascendo o filho, herda-se uma outra metáfora da proibição sobre a metáfora da proibição que a gerou. Demandando durante cinquenta anos o amor materno que não conhece, o filho irá repetir os passos dela, das sombras sem nome ao corpo liberto, entre o segredo vergonhoso e o mar idílico. A mão dá sem cessar corda à grafonola, o filho sopra histórias madrugada fora, investigando a infância e iluminando, pouco a pouco, os seus segredos. A narração funda esta esfera do sigilo e da sua decifração e funda, conseqüentemente, o sistema infinito de consciencialização irónica:

(O que será feito do Senhor Jorge em Tavira, o que será feito do Senhor Fernando, e da Dona Anita, e da Dona Maria Teresa, e da costureira, e do filho da costureira, e da outra, eles cuidam que não vi a outra mas vi, a que talvez fosse minha mãe, a dar corda à grafonola) (ANTUNES, 2008 [1992] p. 240)

Mãe e filho, apesar de a família lhes ter vetado a vida, são revelados um ao outro pela ação (alucinatória) do desejo, quando o tempo da casa patriarcal, por último, se esgota. O tempo do pai, do nome do pai, não do seu e muito menos não do filho que deixa como forma de estabilizar a sua presença num lugar. O seu corpo único é o da emancipação do sistema depressivo e funda-se numa imagem só:

De início senti-me confusa que foi sempre a minha forma de ter medo mas pensei a seguir Não pode ser, é ilusão minha, é impossível, aqueles que me conhecem desapareceram já, e todavia a criança deslocava-se de quarto em quarto, quase sem rumor, chamando-me baixinho, como as ervas de março, numa clareza secreta. Anoitecia, o poente dos ciprestes afogou os pardais, um dos degraus para o sótão estalou, mas não pus nenhum disco no prato da grafonola nem acendi a luz: preferia não ver as minhas mãos lado a lado no colo com caranguejos em sossego, preferia esquecer-me dos traços do meu rosto até me tornar uma surpresa para mim como alguém que se observa pela primeira vez, adulta, na moldura de um espelho. Sentada na cadeira de baloiço, com a luz de Monsanto a iluminar os álamos, esperei que a criança, que sabia mais próxima pelo estalar das escadas, viesse ao pé de mim e me tocasse no ombro. Mais cedo ou mais tarde acabaria por fazê-lo, e eu ia poder, como os outros que me antecederam, abandonar aquela casa. Se junto ao portão, no termo da ladeira de cascalho, voltasse a cabeça para a janela do sótão, encontraria no peitoril pintado de branco e tornado mais branco ainda pela reverberação da noite um braço infantil acenando-me lá de cima como quem se despede, no cais, sem amizade nem remorso, de uma companhia que não voltará a encontrar (ANTUNES, 2008 [1992] pp. 263-264).

Quando os potenciais compradores entram na casa que julgam devoluta, o sol ameaça entrar pela casa assim que as janelas das salas sejam escancaradas. A morte dos irmãos multiplica-lhe a rua e a rua multiplica-lhe as sensações, abre-lhe espaço ao real para além do sótão. O sol, através do qual a liberdade se transfere, vai até ao irmão Jorge, através da noite e do mar, vai até ao filho reencontrado, também ele encoberto pelas dúvidas do enigma. Desobrigada da experiência da culpa e materializada no mundo pelo filho, Julieta dilui-se num diálogo íntimo com uma presença libertada. Redimida, pela primeira vez Julieta poderá dormir e repousar sobre um nome que seja seu.

A circularidade do romance é, no fundo, silenciosa e representa a anulação das angústias. Sem cadeiras de baloiço nem árias de ópera ou tangos da grafonola, num nevoeiro de sons que invadia a casa, sem obstáculos, de um sentimento de culpa. A lírica do romance, como lá atrás escrevemos, entoa principalmente esse eixo de libertação. Nada é repentino, mas gradual, isto é, a partir do momento em que o círculo da culpa familiar definitivamente se dissolve, os dias vão passando e as condições habitáveis da casa vão-se degradando.

Só quando retoma o elo perdido com o filho que lhe haviam tirado ao nascer é que experimenta a completude emocional e só então a textura do tempo a incorpora numa realidade palpável. Por intermédio desta conjugação, a mecânica do sensível é transcrita para o domínio do estético. Os finais líricos que Lobo Antunes tanto elabora cuidadosamente apelam à consistência do discurso. Quando alguém morre nestes livros

está apenas a mudar de forma, está a entrar, voando, no mar da China, protegida por uma lengalenga infantil. Uma forma, afinal, do *dies natalis* cristão, o nascer de uma vida celestial. A este propósito, é importante retermos que a obra antuniana, no que se refere aos aspetos luminosos e sombrios da natureza humana, assume sempre características de diferença irónica, interpenetrando notações positivas e negativas.

Nem podia ser de outro modo num território de redes, explicitado por conexões em vários níveis, em anulação tanto de distância como de hiatos temporais. As múltiplas incidências sobre uma subjetividade que compõem o plano de composição dos livros impedem um olhar dualista. Daqui decorre a importância de compreendermos o conflito e as ambiguidades pelas quais se monta uma existência humana, erguida frequentemente entre a realidade e a vida imaginada.

O voo também persiste com os moldes da ritualização, pelo que providencia igualmente uma reflexão sobre a repressão: tanto quanto o próprio discurso, inquirindo, demovendo lapsos e rasuras, querendo desfiar a névoa opaca que, antes de qualquer outra coisa, se vê como paisagem da janela. Claro que as perguntas clássicas se mantêm: o que é a loucura? Sob que padrão se afere? Mas uma outra pergunta vai progressivamente dominar a consciência do psiquiatra que busca aproximar-se do arco do sofrimento através do livro que escreve: o que estará nos subterrâneos da loucura, da alucinação, do delírio?

O simulacro de uma vida que espera diante da janela o regresso dos dias felizes de outrora encarreira, uma vez mais, chaves de leitura que enunciam a constância do veículo depressivo na mecânica desta ficção. E que concomitantemente enunciam a pragmática de um recolhimento a partir do qual se constituam estratégias adaptativas para o controlo da depressão. As pesquisas do psiquiatra evolutivo Randolph Ness, descritas por Peter D. Kramer, focam os benefícios deste impulso inibitório. O depressivo é regulado pela preservação do estado vital, sem grandes oscilações:

Os depressivos agarram-se a relações amorosas frustrantes; insistem em continuar com projectos de doutoramento supervisionados por orientadores prepotentes. Ness refere que o «não conseguir desligar-se pode ser causa de depressão, e a depressão pode tornar difícil o desligar-se». Na prática, os depressivos cometem erros de todo o tipo. Abandonarão impulsivamente uma estratégia ganhadora precisamente quando estão a um passo do sucesso e dobram a seguir uma aposta destinada a perder (KRAMER, 2007 p. 249).

Na esfera ficcional, colecionar o passado a partir das ruínas da vida moderna configura uma destas estratégias simbólicas. A sua ação não inclui laivos totalizadores,

até porque montagens narrativas com esta porosidade completam distintas texturas de transmissão comunicativa, mas, depois de encontrarmos esta indicação, dada por pelo autor, em entrevista a Mário Ventura, é previsível que o discurso legitime esta proposição:

Meu caro amigo, se a gente vai procurar a estabilidade na escrita é porque está a utilizar a escrita como uma compensação da problemática que é nossa, da nossa depressão. Arranjar mecanismos adaptativos. Portanto, poderá funcionar assim. O período pior é antes de começar. Aqui há tempos, na Associação de Escritores, falei no problema do suicídio e como, até certo ponto, um livro é um suicídio. Quer dizer: é uma possibilidade de um gajo alcançar a sensação de imortalidade. Não se encontra nenhum suicida que não tenha a sensação de imortalidade, quer dizer, o suicídio é um assassinio de outra pessoa (VENTURA, 2008 pp. 43-44).

Favorecemos com estes comentários um equilíbrio entre os argumentos narrativos utilizados por Lobo Antunes (numa destreza artística em que a inovação passa pela correção sistemática) e uma abertura à simbolização do viver depressivo. No campo semântico dos sentimentos de vazio e de espera, engloba-se a prostração do presente, o tom infantil, o malogro comunicativo, a contemporização com os objetos da natureza. Na opinião de Kramer, por vezes há tendência para atribuir mérito a comportamentos de constituição depressiva, como o cansaço do mundo, a ambivalência emocional, ou o isolamento social; estes sintomas são, contudo, decorrentes do estado depressivo, pelo que não devem ser interpretados como um estado desejável:

O contacto com pacientes como Margaret – que me acusava de negociar com uma instância que lhe era alheia – refreava a minha tendência a conferir demasiada importância a atitudes ou preferências que se exprimiam a favor da depressão. Na época em que conheci Margaret, tratara já um grande número de pacientes deprimidos que associavam a sua identidade ao seu sentimento de vazio num mundo indiferente – mas que, mais tarde, quando se restabeleciam dos seus estados depressivos, se sentiam felizes por poderem reclamar o seu quinhão de optimismo e alegria (KRAMER, 2007 pp. 58-59).

Esta orgânica assenta o cronótopo mais delicado dos romances de Lobo Antunes. O tempo sabota o espaço, somos diligenciados a escrever, mas, em simultâneo, nota-se claramente que não existe qualquer hipótese de um tempo sem haver deslocamento através do sistema sígnico dos objetos montados num dado espaço. A senda, em alguns casos, trilha-se pela observação do sintoma e pela sua interpretação face aos corredores de sombra que o texto circunda, num eixo quase sem fim.

Legitimamos, deste modo, uma intercalação de resistências variadas no plano de composição, não só a nível diegético mas também discursivo, numa

[...] mancha de escrita uniforme mas da estrutura gráfica intervalar, correspondendo a uma textualização escassa, repetitiva, insistente e desdobrada, que dá a ler alguns (poucos) centros de interesse que em geral se não explicitam, antes se exprimem por rodeios, em círculos concêntricos do dizer que ora se alargam ora se estreitam, e mal sugerem o centro que lhes dá lugar» (SEIXO et al, 2008b p. 384).

Lembremos que pronunciar a espera é, ao mesmo tempo, articular a resistência. Estes dois movimentos estão drasticamente ligados. Associadas ao campo polissémico do vazio e aos mecanismos da lateralidade combinam porções importantes do modo como esta narrativa gera uma modalidade específica de *fluxo de consciência*.

Para «colar» a orelha à infância precisamos de concentrar o espaço em volta de um ciclo descritivo procedente das causalidades psíquicas, não das diegéticas. E aquelas, na nossa leitura, participam na extração de fundos emocionais de perda. As consequências deste movimento não se fazem esperar. À semelhança de qualquer outra narrativa, uma característica distingue-se rapidamente: o tempo apossa-se das posições do espaço transformando-as numa rede de acontecimentos. As experiências do romance modernista desenvolveram-se num ritmo de apreensão dos estímulos múltiplos da sensação. O espaço mostra-se dobrado sobre si mesmo, caótico e pulsante. A lógica sucessiva está posta de parte, bem como os quadros descritivos da anterior estilística do real. Assim sendo, podemos assegurar que é desta compleição do vazio (modo circular que delimita e prorroga) que se vai gerar o dinamismo principal na relação entre tempo e espaço desta poética. Em dois aspetos: na sua expressão simbólica, o vazio forma-se nos semas da solidão e da sombra; no seu traço elíptico, ao substituir conexões sintagmáticas por um dialogismo pleno, a figura do vazio vai unir o devir dos vários discursos interiores, para que, em grupo, comuniquem a síntese autorreflexiva do romance.

Abrem-se, conjuntamente, duas questões: numa delas, preenchida pela narração das vozes, procura-se dar conta dos acontecimentos interiores de uma existência. Numa segunda questão, que parte da essência destes mundos singulares, admite-se a reversibilidade sobre o leitor destes efeitos de reconhecimento.

Nestas narrativas, a ordem do simultâneo entra em jogo nas diversas vozes. É com o processo psicanalítico que se sobressai o paralelismo principal, e vemo-lo

declarado nas características operacionais que fazem da sobredeterminação do símbolo o caminho para decifrar o sentido histórico do indivíduo e o foco de reorganização do presente. Multiplicando os pontos de vista, dispersando o foco de uma história diretora. Mas também nos podemos reportar a um método fenomenológico, enquanto filosofia da existência que questiona o lugar do homem que toma consciência de si. O objetivo, em ambos os casos, é intuir a essência do que somos e não há paz que daí resulte.

A angústia ocupa este espaço de mediação como o núcleo que dá sentido a esta relação histórica entre as memórias traumáticas e o tempo presente, imobilizado e aprisionado a uma fixação a estes territórios arcaicos. Claro que toda esta situação de não pertença, de caminhar irreconhecível de si próprio, tende intransigentemente para um sentimento de angústia. E a leitura requer a sua mobilização para compreender o fenómeno patológico destes universos. A depressão é efetivamente uma enfermidade, uma perturbação nosograficamente descriminada, incapacitante e dolorosa, que deve ser erradicada das nossas comunidades, como se erradicam as perturbações cardíacas ou respiratórias.

Na perspetiva autoral estas narrativas querem-se primordialmente como espelhos em face dos quais estamos sentados em grupo com os seus narradores de vozes sem corpo, que, quase em paradoxo, nos apresentam indivíduos tão vívidos. Não serão já os espelhos experimentais da 5ª enfermaria do Hospital Miguel Bombarda, descritos em *Conhecimento do Inferno* (ANTUNES, 2004 [1980] p. 86), nem os espelhos de *boudoir* que forravam o quarto da mulata Lucília, que, para Portas, já não eram capazes de restituir o mundo (ANTUNES, 2008 [1992] p. 73), mas espelhos que permitam radicar, de novo, o indivíduo em si. Num grupo que põe o indivíduo num confronto dinâmico com outros indivíduos, o simbolismo dos espelhos talvez não deva remeter-se exatamente à noção de alteridade desestabilizadora (duplicando, iludindo), mas a uma interação psíquica em que se unifica o corpo a partir de fragmentos. Se em cada página deve estar um espelho, tais páginas-espelhos autorizam, de alguma forma, a editar outra vez as fases de transição entre o imaginário e o simbólico do fenómeno do «estádio do espelho» de Lacan (1998), devolvendo o indivíduo à pureza de uma subjetividade anterior à identificação ontogénica inaugural.

No ensaio *Sobre os espelhos*, Umberto Eco interrogou-se sobre esta conexão entre perceção e experiência especular. Como refere o ensaísta italiano, a interação com

o espelho admite uma pragmática, um modo de usar em que o espelho opera como prótese do olhar:

Regista o que o atinge tal como o atinge. Diz a verdade de forma desumana, como bem sabe todo aquele que – ao espelho – perde toda e qualquer ilusão sobre a própria frescura. O cérebro interpreta os dados retinianos, o espelho não interpreta os objectos. [...] A magia dos espelhos consiste no facto de que a sua extensividade-intrusividade não só nos permite ver melhor o mundo mas também ver-nos a nós próprios tal como nos vêem os outros; trata-se de uma experiência única, a espécie não conhece outras semelhantes (ECO, 1989 pp. 18-20).

O irreconhecimento com que a uniformidade subjetiva do leitor é vencida, a par e passo com as personagens dos romances, constitui-nos na dimensão imaginária dos oprimidos. Como nos espelhos, a visão parte da neutralidade, um posicionamento equidistante perante a face dupla da ambivalência. A visão prismática dos narradores tensiona o olhar daquele que o ouve, num arame que hesita entre o desejo de tudo e a angústia de não ser capaz de nada. Submergimos nos seus monólogos intermináveis e, ao mesmo tempo, guarnecidos de uma camada de ondas de ressonância empática, somos encarrilados no mesmo movimento de renascimento. O romance superioriza-se, pois, às conceções da representação mimética e converte-se, com o caminho da compaixão (isto é, alguém que aprende a pôr-se no lugar do outro), numa textura física das virtudes terapêuticas.

Voltou-se o corpo literário à melancolia heroica e às tradições que infundiam nos melancólicos uma propensão lendária para o excepcional. António Lobo Antunes não romantiza qualquer aspeto do sofrimento opressivo que as suas vozes encarnam. A doença psíquica nunca nos irá seduzir como noutros relatos, associados ao génio inventivo ou à errância do *flâneur*. O detalhe não está multiplicado pela cidade, nas minúcias da multidão – a estranheza, a solidão, o pessimismo estão no próprio indivíduo, que as projeta em volta de si. Desdobrado em Julieta, Lobo Antunes diz-nos precisamente isso:

Talvez eu gostasse de viver nessa casa que me descrevem como sombria e estranha, embora todas as casas sejam sombrias e estranhas quando se é criança e não se cresceu aí o suficiente para nos apercebermos que as sombras e a estranheza existem em nós e não nas coisas, e então desiludimo-nos a pouco e pouco com a aborrecida e estática vulgaridade dos objectos (ANTUNES, 2008 [1992] p. 257).

Se não queremos desistir a meio da leitura temos, por força, que aprender a suportar os ombros depressivos das personagens. As pessoas de temperamento depressivo não são especialmente interessantes, nem criativas. E as que habitam estas ficções ainda são menos sedutoras, com as suas existências vulgares e pouco sofisticadas. Há algumas personagens, claro, com profunda intensidade dramática, como Francisco, o ministro de Salazar de *O Manual dos Inquisidores*, ou Isilda, de *O Esplendor de Portugal*, mas são honrosas exceções de um cosmos trágico sem grandeza. A experiência da doença que se funda nesta obra, ao contrário do que encontramos na história da cultura (cf. KRAMER, 2007 p. 21), não corresponde à sua valorização enquanto postura moral ou política de distanciamento perante a sociedade, nem enquanto prova de resistência às adversidades. A doença e o seu sofrimento são apenas aterrorizantes.

## II

Uma genealogia literária: o eixo depressivo (a culpa, a baixa autoestima) e o preâmbulo da forma-romance.

Existem hoje no mercado dezenas de antidepressivos diferentes, os quais, naturalmente têm de ser vendidos. Por isso, também existem diversos itens da DSMIV que contemplam depressões. Um dos mais abrangentes e, portanto, mais fácil de obter, é a distimia, antigamente chamada depressão neurótica. Portanto, se o leitor não tem talento para qualquer uma das outras secções, e quer à viva força ser doente mental, escolha esta variante.

Pio Abreu, *Como Tornar-se Doente Mental*

Uma forma leve de depressão, prolongada, resiliente, que não é demasiado severa, mas que condena as pessoas (e os leitores) a não saírem dos labirintos obsessivos, traça uma linha de continuidade entre o psiquismo das personagens antunianas, as paisagens que povoam e as cadeias de acontecimentos que narram. Não temos dúvidas de que há um padrão depressivo, uma síndrome bem definida por sinais e sintomas, a simbolizar a dialética angustiada entre o interior e o exterior.

A incapacidade de recomeçar e a violência externa delimitam a melodia dominante, de que tudo o resto são fugas e variações. Tendo de novo presente a imagem

de Julieta, não será totalmente despropositado presumirmos que, para interrogarmos a força da prosódia antuniana, a ambiguidade das suas relações humanas, ou a complexa ironia com que enfrenta o leitor, temos que compreender com outra segurança esse sinal depressivo.

Afinal, como se caracteriza a depressão?

A depressão é uma doença mental que afeta pessoas de todas as idades. Fenómeno de elevada prevalência e altamente incapacitante, a doença depressiva, nas suas formas graves ou ligeiras, dimensiona-se num espectro contínuo de sintomas. Depois de décadas em que os sistemas classificativos aplicavam a categoria genérica de «neurose depressiva» a uma grande variedade de formas da doença, impedindo modelos que quantificassem as suas variantes, usam-se atualmente os critérios normalizados pelo manual *DSM-IV-TR* (2000), que subordina a presença e a qualificação das depressões ao número (e à gravidade) dos sintomas e à sua duração. Peter D. Kramer, no livro que citámos, *Contra a depressão*, sintetiza a definição operacional:

A definição padrão de depressão faz-se a partir do episódio grave. Os episódios identificam-se por meio dos sintomas. Estes são nove: humor deprimido, dificuldade em experimentar prazer, baixo nível de energia, alterações no sono, diminuição ou exasperação do apetite, agitação ou lentidão mental e física, sentimentos de inutilidade e de culpa, dificuldade de concentração e impulsos suicidas. Para considerarmos grave um episódio de depressão, é necessário que intervenham pelo menos cinco destes sintomas, incluindo um dos dois primeiros, tristeza ou falta de energia. Os sintomas terão de se haver prolongado pelo menos duas semanas. Deverão ser suficientemente importantes para provocar angústia ou produzir deterioração funcional – o que significa que terão de ser pelo menos de gravidade moderada (KRAMER, 2007 pp. 165-166).

Delimitar os aspetos da doença depressiva num sistema de diagnóstico eficaz na prática clínica diária implica conseguir-se integrar as impressões dos médicos que convivem clinicamente com esses doentes. Para isso, partiu-se da definição operacional de depressão grave para modelar critérios adequados à classificação de um tipo de afecções com sintomas mais moderados e incidência prolongada. Podem preceder os casos mais graves, suceder-lhes numa sintomatologia residual ou aparecer posteriormente enquanto forma ligeira de recaída. Muitas vezes configuram aquilo que se distingue como um «estilo mórbido de personalidade» (KRAMER, 2007 p. 171). Este autor, aliás, sublinha o carácter destrutivo de grande número destas situações de distímia, vividas como depressões graves e de alto grau incapacitante (cf. KRAMER, 2007 p. 176).

A teoria psicanalítica distingue este estado como personalidade depressiva, ou depressividade, e fá-lo depender da relação infantil primordialmente estabelecida com a mãe, protótipo de todas as relações posteriores e base de edificação do ego. Vários psicanalistas, desde Freud, traduziram a correlação entre traumas infantis e manifestações psicopatológicas. Estamos, portanto, com um núcleo de perdas afetivas infantis, conjugado com a imposição dominadora de limitar o comportamento espontâneo. Etiologicamente há grande probabilidade de encontrarmos um universo psíquico resultante de um investimento narcísico insuficientemente organizado, mães depressivas, hiperestimulantes, culpabilizadoras. O depressivo é um indivíduo que parte já derrotado, mas com um sonho inesgotável.

Nesta disposição negativa, os dias percorrem-se numa circularidade de perda, cuja etiologia se inclina no sentido histórico das relações com os objetos arcaicos, e em regra de gênese materna, que Coimbra de Matos interpela admitindo que observará que a criança terá «sido investida narcísica e negativamente pela mãe» (MATOS, 2007 p. 38). A frustração apodera-se do ambiente emocional típico destes indivíduos, que vivenciam um estado psíquico demarcado principalmente pela baixa autoestima e por uma submissão intensa a um superego primitivo hipertrofiado. Este género de atuação social pode integrar-se num sentido evolutivo, em que os comportamentos passivos traduziriam a adaptação a um contexto ambiental agressivo.

Vive-se, conseqüentemente, numa atmosfera de embotamento emocional. As personagens antunianas são, na maioria, produto da expressão deste sintoma, e a falta de reação aos estímulos externos é acompanhada ao longo dos romances. Ora este modo de agir enquadra-se na discussão teórica da psicopatologia evolutiva, que propõe que o fenómeno depressivo está conectado a «uma certa dose de adequação» (KRAMER, 2007 p. 247). Ou seja, a depressão funcionará como uma energia restritiva que provoca a passividade. Impedindo mudanças de direção demasiado bruscas, o pessimismo afirma, pois, o contributo adaptativo da depressão, e a sua familiaridade com estratégias de preservação.

A ficção de Lobo Antunes é convincente em desempenhar vezes sem conta este modo de vivência afetiva, delimitado, na sua gênese, pelo registo do abandono. As mães muitas vezes não participam amorosamente da infância das personagens, quer por abandonarem marido e filhos, quer por se recolherem a um apagamento submisso, quer por limitarem a proximidade com os filhos à função da sobrevivência. E é habitual

haver distanciamento da figura paterna (que nalguns livros se personifica no avô, sendo o pai já vítima desta ânsia autoritária de contornos edipianos). Estigmatiza, inferioriza e dá razão, depois, a uma matriz de identificação, de conduta masoquista e à repetição dos modelos de relacionamento de subjugação e violência. O ego destes indivíduos está oprimido pela firmeza culpabilizadora do superego e por um suprimento emocional dominado precisamente por investimentos ambivalentes, provenientes de uma mãe também ela deprimida que tende a moldar a criança num meio de idealizações compensatórias, espelho invertido da sua própria debilidade. Formam-se personalidades de intensa fragilidade narcísica e um superego hipertrofiado. Este conflito entre uma necessidade de suporte narcísico constante.

O modelo emocional que estes métodos provocam serve-se de uma permeabilização excessiva aos ditames do superego, que constrói pacientemente um poderosíssimo sentimento de culpa com o qual dirige às zonas de recalçamento a pulsão explosiva do desejo. Em resultado: dá-se substância a indivíduos incapazes de agir, dilacerados entre o delírio megalómano que cicatrizará enfim o sofrimento narcísico (mas eternamente adiado) e um solene masoquismo, de submissão ao objeto e reverência a quaisquer fórmulas de autoridade. Ou, dizendo-o numa fórmula que transita pelos círculos de um paradoxo: dá-se substância a indivíduos sem qualquer substância. Exemplifiquemos, numa situação específica, um sentido de leitura que generalizamos nesta obra:

lágrimas sujas que não chegam a vir, estagnam atrás dos olhos  
embaciando as escadas, apoiar-me à parede tacteando os degraus, não  
procurei a varanda para não dar com a enfermeira lá em cima e ela não  
lágrimas sujas, lágrimas novas, limpas, não tiveste uma irmã, não te  
enterraram um berço, não gastaste tantos calendários ao comprido dos anos,  
tanta folha da direita para a esquerda, vinte e sete de outubro, trinta e um de  
maio

(dúzias de vinte e setes de outubro, de trinta e um de maio)

não me sobra um centímetro no coração onde não haja uma ferida,  
atinar com a auto-estrada entre ruas inacabadas, sem saída, restos de quintas,  
andaimes, chegar a casa, deitar-me, a minha actual mulher a ascender do  
travesseiro, preocupada comigo

– A reunião correu bem?

um pijama descosido na axila com a noiva do rato Mickey estampada  
a arregalar-se para mim mas a razão

(não me mintas)

do telefone do escritório à cabeceira da cama

(disse que não me sobra um centímetro no coração onde não haja uma  
ferida)

– Qual o motivo do telefone do escritório aqui?

doente de 82 anos, sexo ♀, idade aparente coincidindo com a real

(o que é idade, o que é real?)  
apresentando-se de luto, orientada no tempo e no espaço  
(mesma conversa)  
memórias recente e remota conservadas nos parâmetros normais  
(mesma conversa)  
raciocínio adequado a uma inteligência média  
(desisto)  
contacto retraído com dificuldade em exprimir o motivo da consulta,  
queixas de depressão sem irritabilidade nem sequelas psicomotoras que  
atribui ao falecimento de uma pessoa chegada ocorrido há três meses, em  
companhia da paciente, num hotel  
numa pensão  
numa hospedaria de Lisboa cujo nome e localização não refere,  
relacionando o dito falecimento com o início dos sintomas não apenas pela  
morte em si mas pelo facto de não haver podido participar, como era seu  
desejo e por razões que não aduz, no velório e no enterro, limitando-se a  
assistir às cerimónias fúnebres distanciada da família como se visitasse outra  
campa qualquer (ANTUNES, 2004 p. 271-272)

Fragmento típico da textualidade antuniana, o aqui e agora da narração está absorvido por motivos estáticos do passado, numa neurose de repetição que, por lógicas associativas, gera o texto a partir de um volume de temporalidades misturadas. A voz que ouvimos pertence a um psiquiatra, personagem secundária de *Eu Hei-de Amar uma Pedra*. Incorporado unicamente nos capítulos do livro identificados como «as consultas», de que é o narrador principal, este médico tem a seu cargo a consulta no hospital a que a Senhora do Medalhão, personagem em função de quem este romance se redigiu, recorre por estar deprimida. Ao longo destes capítulos, ao invés de ouvir as queixas da doente, e prescrever alguma terapêutica, contenta-se, displicentemente, a registar as informações obrigatórias no processo clínico, utilizando este pretexto para derivar pelos seus fantasmas e pela sua própria depressão.

A experiência da doença depressiva pretende realizar uma metáfora universal na obra antuniana e não ser apenas utilizada para materializar um sentimento de desespero e de imobilização que qualquer pessoa pode sentir em certas fases da vida. Esta depressão, como se disse, não é sedutora. O olhar do médico não concede direitos de permanência a qualquer estado enfermo, pelo contrário, dá opções de resistência e minora a progressão, instituindo como objetivo a remissão rápida e consistente.

Talvez não seja comum encontrar esta modalidade de representação nos livros de António Lobo Antunes, mas é isso mesmo que propomos: o facto de virtualmente podermos acompanhar os protagonistas enquanto mergulham nas camadas concêntricas do inconsciente, e delas ascendem em viragem lírica até à luz, obriga-nos a questionar

a(s) sua(s) narratividades não pela imagética do inferno ou do poço sem remédio, mas pela via de tratamento psicoterapêutico cujos fios assim se unem.

Emergir da descida a pique aos recessos da condição humana é um predicativo para encontrar os nexos do universo narrativo, que desaguam afinal nos nossos. Por isso, no capítulo anterior, falávamos de um corpo em aprendizagem e intensificámos que se lesse os romances em função de uma proposta de descontinuidade em relação ao modo relacional em que se vive. No fundo, mais não estamos do que a cursar, peça por peça, as instruções de «Receita para me lerem» (ANTUNES, 2007 [2002] pp. 113-116).

Os quadros clínicos que julgamos persistirem em quase todas as personagens evocadas por Lobo Antunes são os distímicos, as depressões mais subtis, evoluindo, em alguns casos, para uma síndrome depressiva bem definida, nervo temático que, numa dimensão claramente estrutural, é facilmente detetada no psiquiatra-narrador do ciclo inicial. Na maior parte dos casos, porém, a depressividade funciona como uma barreira que limita a queda numa depressão aterradora, um passo em falso no vazio, como aquele que o psiquiatra deu ao abandonar, escusadamente, a célula familiar.

Há, de facto, cordas de sentido que vibram desde *Memória de Elefante* e que o enraízam, prontamente, nas tensões da patologia depressiva. Nos volumes do ciclo de aprendizagem, o grau de dependência apreende-se ao nível da conceção do protagonista e do aperfeiçoamento simbólico dos espaços em que a sua vida circula. Esta técnica complexa exigiu tempo para ser adquirida:

O *Memória de Elefante* saiu por acaso – não vale a pena estar a contar a história –, mas ainda não era aquilo, embora fosse necessário fazer aquela catarse da guerra, dos hospitais psiquiátricos, da infância e de tudo para libertar-me da ganga emocional e começar a escrever a sério (SILVA, 2009 p. 141).

Mais do que tempo: exige uma mão que a escreva, ouvidos que ouçam as vozes que a fabricam. Na altura em que trabalhava no manuscrito daquele que veio a tornar-se a sua primeira publicação, o autor não gerou ainda os instrumentos apropriados aos seus projetos criativos, pelo que a composição discursiva ainda é imune à transdução dos sinais da depressão. E por isso os romances não serão instantaneamente enraizados nesta lógica analítica, pelo menos no que respeita à sua textualidade. Classificar-se-ia como incorreto, deste modo, caucionarmos a opinião de que o estilo de modelização da sua frase contribuiu para o roteiro da depressão em que se baseia o quadro diegético.

Fomos até agora enunciando essa dinâmica de aparecimento de um fio de vozes e das suas consequências estilísticas. As obras seguintes aproveitarão as experiências com grupos para melhor precipitar nas palavras a complexidade da natureza do indivíduo:

A mulher observava-me, a farejar a disposição dos meus humores camarários enquanto eu, amigo escritor, estalando contra o céu da boca a minha língua de fiscal, me passeava a verificar o isolamento dos fios eléctricos e as tomadas de corrente e me defrontava com compartimentos interiores, saturados de transpiração, essência de drogaria e perfume de supermercado, nos quais tive de caminhar de perfil para não tropeçar em pantufas e bacios, a pensar no que pode haver de interessante na falta de dinheiro e a interrogar-me acerca do motivo que te conduziu a escolher aquelas pessoas amargas, cheias de medo e do rancor dos infelizes, de entre a multidão de milhares de criaturas amargas que moram nesta cidade de merda, na qual o sol lantejoila a desgraça de um manto de luz (ANTUNES, 2008 [1992] p. 53).

Opondo-se a linearidades lógicas e à vassalagem de uma ideologia suprema, o texto coloca-nos no centro da experiência humana. Por isso, não se procura interpretar os desvios patológicos extremos da loucura, nem idolatrar os ícones do hoje que são os homens e as mulheres bem-sucedidos do mundo. O incentivo é outro. A intensidade dramática exige ser trabalhada nas células do quotidiano. Veja-se como Lobo Antunes ilustra as suas opções quanto à seleção de personagens:

Era mais fácil pôr essas pessoas a viver aí do que escrever sobre pessoas da alta burguesia a viver no Príncipe Real ou no Estoril ou na Lapa, porque essas são pessoas mundanas e não são particularmente interessantes [...]. Queria pessoas reais, com sangue, com vida (ARNAUT, 2008 p. 229).

O que *Memória de Elefante* alcança passa por enunciar um plano de nivelção dos universos psíquicos com que a obra a escrever irá transigir. Neste aspeto significativo, este romance adianta-se ao próprio tempo da escrita e monta um sistema premonitório que, sob as variáveis da depressão, nos anuncia algumas das futuras preocupações romanescas. *Memória de Elefante* prefigura tanto a representação depressiva como o processo terapêutico que será posto em prática. O quadro depressivo do psiquiatra é mais grave nesse primeiro romance, e mais doloroso, também, do que os quadros mais ligeiros que pontuam as outras personagens. E por aí indica caminhos, espera pelos outros do outro lado do espelho. Será excesso de fé no grau superior que os círculos deste romance gravam profundamente na obra antuniana?

Talvez seja. Apesar disso, tais traços semânticos não são, de todo, indizíveis. Mas também nós asseveramos que esta apreciação parece imoderadamente ávida e um

pouco vaga. Empregue-se, por isso, uma imagem para que a noção sumarie os seus elementos com outra comodidade. *Memória de Elefante*, naquela que avaliamos como uma das suas realizações mais densas, concebe um mecanismo equivalente às células estaminais da geografia emocional antuniana, e aparelha o palco onde estes dramas serão, depois, interpretados. Pactuando, nestes termos, com a hipótese deste universo se tornar representativo, enquanto projeção temática e estilística, de um curso narrativo globalizante.

Tudo isso pode confrontar-se na macroestrutura deste romance: não podemos deixar de salientar que a axiologia da travessia, que se associa ao efeito visual de um túnel entre um dia que obscurece e um novo dia que clareia, se adequa ao género de transição temporal que Lobo Antunes arquiteta. Espontaneamente, em subterrâneos onde os nódulos conspirativos nunca deixam de aparecer. Longos, às vezes estes períodos abarcam alguns anos, à maneira das sagas familiares (de Faulkner, por exemplo, como anteriormente vimos) – mas o exercício discursivo nunca se desune do jugo da rememoração.

Nesta atividade psicológica se propagam os acontecimentos. Diferenciando-se à medida que a escrita se purifica, os planos de tempo irão focar-se numa natureza dualista – entre o estatismo de um presente sem incidências e um passado que só pode ser capturado a várias vozes. Não há pontos intermédios. Se as chaves de leitura de *Memória de Elefante* são dadas logo nos trechos de abertura (e assim continuam até *Explicação dos Pássaros*), idêntica solução é posta de parte com *Fado Alexandrino*. Nesta armação, a memória guia o registo decisivo das coordenadas ficcionais e quaisquer outras leituras serão, enfim, subjetivadas: as dos espaços sociopolíticos a que os romances sempre se abrem e mesmo as que admitem o país como figura principal.

Essa é uma das expressões mais conseguidas da vitalidade que a obra de Lobo Antunes conserva ao longo dos anos. Estes livros expõem-nos à complexidade da natureza humana, equilibrada nos seus alvéolos invariáveis. Ao mesmo tempo, dá-se um gesto refrativo, provindo de uma espécie de apelo de afeto: o objetivo não é, meramente, pintar, calcular um perfil – mas levar-nos a escutar, a prestar atenção às diferenças que todos temos como intransmissível meio de riqueza. Veja-se, por exemplo, o próximo trecho, a partir do qual poderíamos implicar uma simbologia do poço que programasse, terminantemente, uma dinâmica de queda, sem remissão. Se proporcionarmos alguma esperança à personagem, ouvirmos a sua presença, e não a

ausência de emoções de um corpo transido, qual a interpretação que faremos? A sensação opressiva de sofrimento está ainda muito presente, mas o trabalho de escavação autoanalítico da psicoterapia já encetou as descobertas: um qualquer dia destes, a manhã, repentinamente, desponta. Há que suspeitar da doença. A prostração depressiva é, definitivamente, o impostor com quem o leitor não deve negociar:

[...] e todavia, entende, em noites como esta, em que o álcool me acentua o abandono e a solidão e me acho no fundo de um poço interior demasiado alto, demasiado estreito, demasiado liso, surge dentro de mim, tão nítida como há oito anos, a lembrança da cobardia e do comodismo que cuidava afogados para sempre numa qualquer gaveta perdida da memória, e uma espécie de, como exprimir-me, remorso, leva-me a acocorar-me num ângulo do meu quarto como um bicho acossado, branco de vergonha e de pavor, aguardando, de joelhos na boca, a manhã que não chega (ANTUNES, 2009 [1979] p. 135).

Aquilo que os romances radicalmente consomem é o vazio repleto de uma urgência de modificação que Lobo Antunes extrai das pessoas reais que conhece. O apelo pelo afeto encontra-se, inclusivamente, nas personagens mais despóticas, como Diogo ou Francisco. Se mais respostas houvesse, muitos suicídios poderiam evitar-se:

e talvez, se ele der por mim, não necessite da torneira do gás, eu não em Évora com os restantes cachorros, trotando de fome nos becos, desaparecendo, voltando, eu que nunca os beijava pronta a aceitar um beijo, dedos no meu pescoço, patéticos assim, um chupa-chupa para a minha filha  
– Pegue-lhe ao colo amigo  
pegue em nós duas ao colo um bocadinho que seja, um chupa-chupa de morango ou limão ou laranja  
(não é preciso ser caro)  
que me tire o gosto do lenço da minha mãe na boca [...]  
(ANTUNES, 2004 p. 458)

A observação que transforma a ida aos correios numa crónica transbordante de ternura chama a atenção para esta vocação realista da ficção. O mesmo é dizer que as vozes são captadas e seguidas no intervalo de tempo em que ganham consciência da individualidade e se vão apoderando dos seus destinos próprios. O esqueleto depressivo que este romance mecaniza, enquanto engrenagem de uma das elaborações simbólicas matriciais desta poética, será, perceptivamente, segmentado e metabolizado através das temperaturas delineadoras da metonímia e da metáfora, mas ver-se-á presentificado a cada novo romance.

Consentindo na sua subsistência como um momento primordial, porque não qualificar este romance como *mise en abyme* da obra futura? Como se vai cartografar esta simbologia?

A intriga deste romance de estreia faz-nos acompanhar um dia na vida de um médico psiquiatra, nunca designado senão desta forma, maioritariamente em terceira pessoa narrativa (com intromissões da primeira pessoa) e em regime de focalização interna – que faz transbordar dos núcleos narrativos que determinam a ação o mundo subjetivo do psiquiatra, construído numa evocação desordenada das memórias, muitas delas coincidindo, pelo menos parcialmente, com as próprias experiências do autor.

Dado num regime de focalização interna, a integração dialógica da primeira e terceira pessoas narrativas faz com que *Memória de Elefante* instaure desde a primeira página uma ininterrupta ambivalência de identidades. Desta incapacitante relação patogénica com o sentimento de individualidade resulta um corpo em perda, nos patamares da alteridade. Põe-se em cena uma personagem a habitar um conflito que o impede de tomar nas mãos a própria intencionalidade, e a partir do qual se torna difícil inscrever nos espelhos uma superfície identificatória.

Constrói-se, neste universo a dois tempos, a sonâmbula digressão numa cidade que o homem inabitável não sabe reaver. Inabitável por não haver resolução possível do nódulo traumático da guerra colonial. De todos os seres com quem se cruza, apenas ao amigo, como dissemos, simetriza a amizade. De resto, prolifera o plano de dissonâncias várias e a enunciação, na crua afinidade com Fitzgerald e com Céline, das paredes-meias duma aflita perplexidade. Como notou Maria Alzira Seixo (2002 p. 33), neste livro há lugares e porteiros, vários, mas não há saídas; estão dissolvidas na imobilidade que cerca a sua inquietação, numa cronologia adiada em que o presente é cadenciado pela fixação ao passado. Afirma-se na escrita desta viagem, durante um dia e uma noite, uma Lisboa maioritariamente disfórica, maioritariamente imóvel, e que, em certo sentido, dada a estreiteza humana que a modula, impede a afirmação plena do indivíduo.

Há um trabalho autoanalítico sobredeterminado pelo monólogo interior, pelo qual se exprime a ansiedade, e a tumultuosa pulverização do halo familiar que a ia reprimindo numa célula imunizada. E o mundo interior das relações é-nos dimensionado em frases longas, que dividem os quinze capítulos do livro em três esferas temáticas de igual extensão. Sérgio Guimarães de Sousa, no *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, apresenta-nos assim esta personagem:

A braços com uma profunda crise identitária, é, qual anti-herói, um protagonista deprimido e inadaptado à realidade, encerrado numa clausura voluntária (*Fizera da vida uma camisola de forças em que se lhe tornava impossível mover-se, atado pelas correias do desgosto de si próprio e do isolamento que o impregnava de uma amarga tristeza sem manhãs*). Ex-combatente na guerra colonial, conflito cujas memórias traumatizantes (memórias sobretudo de desespero e revolta) o perseguem obsessivamente, está separado da mulher, que continua a amar e sem a qual a sua existência parece perder sentido. De resto, exceptuando o amigo com quem se reúne ao almoço, não consegue estabelecer laços sócio-pessoais (a tentativa de jantar com uma mulher que conheceu no consultório do dentista falha, restando-lhe a alternativa de uma prostituta ocasional), nem consegue dar azo ao seu próprio projecto de escrita, que apenas admite exequível num contexto de convivência afectiva com a mulher, subordinando assim a vocação literária à relação conjugal. Acresce que a crise existencial se estende ao plano profissional, pois é nítida a desmotivação com que o médico exerce a prática clínica. O profundo mal-estar que resente, preso que está a memórias e imagens do passado, e que o conduz à desagregação individual, está particularmente evidenciado num sintoma que corresponde a uma das opções temáticas fundamentais de ME e que dá bem conta do desencantamento da personagem e do seu sofrimento interior: a solidão (*A sensação de haver perdido a chave embora a conservasse no porta-luvas do automóvel entre papéis manchados de óleo e tubos de comprimidos para dormir fê-lo experimentar a angústia sem amarras da solidão absoluta*). Mais do que a solidão que provém de um vazio interior, aqui trata-se mormente do registo de uma solidão que decorre de diversos desencontros que, no fundo, reflectem o desencontro da personagem consigo mesmo (SOUSA in SEIXO, 2008 p. 507).

Lobo Antunes centrou o enredo de *Memória de Elefante* na unidade temporal do dia. O primeiro parágrafo mostra-nos o psiquiatra, ao início da manhã, a entrar no hospital onde exerce a atividade clínica, e adotamos o seu trajeto nesse dia, num eixo narrativo que agrupa vários conjuntos de episódios rigorosamente balizados em três períodos: a manhã, a tarde, a noite, numa deambulação até às cinco horas da madrugada seguinte. Até ao último capítulo, finalizado, em inequívoca primeira pessoa, na varanda de evasão sobre o mar do Estoril, não há autonomia criadora nesta solidão.

Justifica-se, desse modo, que o psiquiatra não tolere a essência de prótese dos espelhos, que não iludem, nem a neutralidade em que o concentram sobre a sua vulnerabilidade. Desencontros atrás de desencontros, em que a única exceção é o almoço com o amigo nas Galerias Ritz, conduzem uma dinâmica de revivência de experiências inquietantes e a identificação de motivações, de ansiedades, de defesas – no fim do casamento, por exemplo, explica-se o adiamento da obsessão da escrita, na desumanização da medicina a desmotivação profissional, na guerra de Angola o saber-se desenraizado.

A figura deste narrador-personagem formaliza a gênese do modo depressivo de viver que conjecturamos nas personagens fabricadas por Lobo Antunes. A solidão de um amor falhado, a depressão que se instala e a capacidade para a ultrapassar – esses são os reptos de *Memória de Elefante*. É-nos dado o retrato analítico de um homem, pautado por uma sequência de malogros ocorridos nos meses anteriores aos do tempo da narração. O *mergulho* nas trevas é a imagem do divórcio:

Desde que se separara da mulher cinco meses antes que o médico morava sozinho num apartamento decorado de um colchão e um despertador imobilizado de nascença nas sete da tarde, malformação congénita do seu agrado por detestar os relógios em cujo interior de metal palpita a mola taquicárdica de um coraçãozinho ansioso (ANTUNES, 2008 [1979] p. 21).

O plano diegético deste romance apodera-se de um indivíduo que desde a infância oscila entre a megalomania desejante e um sentimento inviolável de culpabilidade, para, a partir da imagética do túnel, o aparelhar ao leme da memória, como se tratasse de uma navegação nas águas da autoanálise. Poderíamos legendar deste modo um quadro do que acontece. À partida, quase todas personagens destes romances são cronologicamente adultas; as poucas crianças que existem, praticamente não têm voz. E, assim sendo, são detentores esperados de um nome desejado, isto é, deviam incorporar uma noção de território autónomo. Mas, como vimos na descrição de Sérgio Guimarães de Sousa, logo no primeiro romance somos apresentados a uma personagem com a identidade diminutamente formada; nem sequer o parágrafo inicial contempla um cenário estático, apesar do que poderíamos presumir de um romancista inexperiente.

O princípio de um romance está compelido a uma energia genealógica. Procedendo de uma interioridade (temporal e espacial) a que não foi ainda dada presença, a frase de abertura foca o espírito inquisitivo do leitor, num horizonte de expectativas. Para completarem devidamente tais funções, muitos escritores recorrem a técnicas que facilitem a partilha do mundo imaginário que querem sequencializar. Reveja-se minuciosamente a frase de abertura de *Memória de Elefante*:

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, 2008 [1979] p. 13).

Mais do que inserir a dominante arcaica no texto, esta espacialização do tempo confere-se pelo seu sentido de formação. Não se trata de uma fotografia do Hospital Miguel Bombarda, mas é como se fosse. O narrador só nos dá um aspeto instantâneo do pátio e da fachada, mas somos posicionados dentro de um hospital que ganhou a natureza do sintoma: nestes muros o romance precipita um nódulo de silêncio e a sua génese no protagonista será depois extensamente analisada. Ao mesmo tempo, convencionou-se uma conexão entre a infância, aquilo que concentra o âmago desejante, e o movimento do voo – o espaço libertário que mantém vivo o sonho. Este período inicial denota todas as figurações que o silêncio incorporará: desde a infância protegida ao pós-guerra do soldado a quem África invalidou as formas do retorno, o soldado a quem, ainda em África, ocorria que

[...] quando a notícia da alta chegasse pelo rádio ser-nos-ia necessária uma penosa aprendizagem da vida, à maneira dos hemiplégicos que exercitam o esparguete difícil dos membros em aparelhos e piscinas, e que talvez permanecêssemos para sempre incapazes de andar, reduzidos à cadeira de rodas de uma resignação parálítica [...] (ANTUNES, 2009 [1979] p. 54).

A morfologia depressiva, gerada nas relações infantis formativas, intensificou-se no teatro de guerra. Para mais, a guerra esvaziou-o dos resíduos protetores que a custo o conservavam num estímulo libidinal. Separou-se da mulher, abandonou as duas filhas pequenas, perdeu qualquer espécie de totalização, e o sistema depressivo primordial, nunca corrigido, e agora agravado, conjura-lhe os efeitos de circularidade que indicámos. A sobredeterminação da viagem nesta narrativa é decisiva para detetarmos as homologias construídas entre o sentido histórico do soldado e do indivíduo.

Mas regressemos ao ponto em que estávamos, na frase de abertura de *Memória de Elefante*. Se apropriarmos estas noções, enunciar o hospital em função da relação pai-filho equivale a deslocá-lo pelos eixos de um meio relacional que está inconsciente. Nas páginas seguintes todos estes indícios, apenas subliminares, se desdobram. E com a muleta do discurso do porteiro que desfia as «inutilidades de pacotilha que dão sentido a um passado» (ANTUNES, 2008 [1979] p. 15), murmuram-se peças desirmanadas que nos guiam como artefactos nas profundidades da ligação aos progenitores: do pai, na voz ecoante do porteiro, salienta-se o cunho bélico, a espontaneidade do jugo fácil. As referências à mãe são mais complexas. Quando cede ao livro de ponto, o filho submete-se à resignação debaixo da sombra globalizadora do pai:

Pertenço irremediavelmente à classe dos mansos refugiados em tábuas, reflectiu ele ao assinar o nome no livro que o contínuo lhe estendia, velho calvo habitado pela paixão esquisita da apicultura, escafandrista de rede encajado num recife de insectos, à classe dos mansos perdidos refugiados em tábuas a sonharem com o curro do útero da mãe, único espaço possível onde ancorar as taquicardias da angústia. E sentiu-se como expulso e longe de uma casa cujo endereço esquecera, porque conversar com a surdez da mãe afigurava-se-lhe mais inútil do que socar uma porta cerrada para um quarto vazio, apesar dos esforços do sonotone através do qual ela mantinha com o mundo exterior um contacto distorcido e confuso feito de ecos de gritos e de enormes gestos explicativos de palhaço pobre. Para entrar em comunicação com esse ovo de silêncio o filho iniciava uma espécie de batuque zulu ritmado de guinchos, saltava na carpete a deformar-se em caretas de borracha, batia palmas, grunhia, acabava por afundar-se extenuado num sofá gordo como um diabético avesso à dieta [...] (ANTUNES, 2008 [1979] p. 15).

Neste episódio conjuram-se, pela primeira vez, as principais categorias psicopatológicas da poética antuniana. Porque aquilo que o texto, de imediato, nos mostra é que o pano de fundo consiste no défice da autoestima e que os sentimentos de inferioridade estão em relação nostálgica com o seio materno. Como se representa esta angústia psíquica? Quais as figuras de estilo correntemente aplicadas?

Acompanhem-se, pois, alguns dos aspetos da enunciação psicanalítica da condição depressiva que há pouco formulámos, aplicando-os aquilo que lemos nessas linhas de abertura da obra antuniana. Segundo Coimbra de Matos (2007 p. 96), a componente primacial na génese da condição depressiva é a relação de ambivalência sádica que o objeto anaclítico estabelece com o sujeito. Modelado por esta bivalência de amor e de controlo, o sujeito não é capaz de assumir o controlo da sua existência, que formata em função do recalçamento e da regressão. Se pelo discurso, houver concretização de um preconceito semelhante, o leitor fica magnetizado pela rede de conflitos e pelo sentimento de perda que os caracteriza. Daí a persistência difusa de um sentimento de perda; daí também a inclusão de motivos ficcionais, espalhados pela superfície de recordações do tecido textual e trabalham num espaço semântico insistente na composição de Lobo Antunes.

Já encontramos a direção para nos guiarmos pelo dispositivo teórico: encontrar primeiramente nestes livros de aprendizagem as marcas historiográficas dos depressivos. Grafar, num segundo passo, quaisquer hipóteses de conferirem com o desenvolvimento dos meios composicionais que, pela sua abrangência sistemática, qualifiquem a expansão destas marcas clínicas no romance antuniano. Apesar das transições por múltiplas camadas de indecibilidade, que modelam uma rede de

expressividade interna de apreensão muito subjetivizada pelos seus recetores há que reconhecer a vontade do autor em presentificar na ação os sinais de um mundo dado em espelho. É esse o entendimento de Maria Alzira Seixo:

A característica fundamental da sua utilização da retórica, assim como do seu tratamento pessoal das normas gramaticais, assenta numa construção verbal que proporciona um misto de objetividade e de subjetividade. Deste modo, comunica um mundo que reconhecemos, com rigor e impressividade; mas comunica igualmente um mundo outro, o do sonho, o da hipótese, o do delírio, o da mentira, o da distorção das coisas, o da transfiguração projetiva que a sua frase produz, em delineamento de gestos e numa sugestão de ecos, que de certo modo arrasta a sua leitura numa actividade de sentido ilimitada (SEIXO *in* SEIXO, 2008b p.243).

Neste episódio realizam-se, em sinais simples, as suas formas de expressão elementares – o *Self*, às voltas com uma incómoda debilidade; e a mãe patogénica, dividida entre os brilhos da ternura e os espartilhos da culpa. Neste ponto, corroboramos, sem dúvidas, a opinião de Eunice Cabral:

A mãe inicial, a dos primeiros romances de tonalidades autobiográficas, é a entidade que perspectiva o filho com um olhar marcadamente normativo, vendo nele as bizarras e um destino de desgraças, fazendo realçar, então, que a sua pátria consiste nos projetos por concretizar [...] (CABRAL *in* SEIXO, 2008b p. 355).

O imperativo da hierarquia profissional no hospital onde exerce a atividade de psiquiatra despoleta o facto patológico. Enquanto aro de uma loucura universalizada, ao hospital consagram-se veios simbólicos concêntricos: se, numa instância pessoal, aglomera as posições vitais resignadas do protagonista, em termos de enquadramento sociológico, o hospital simboliza a indiferença de que a sociedade inteira é vítima. Ora, ao chegar todos os dias para as ocupações que o frustram, o médico revive os sentimentos de desistência. É inevitável que a figura do pai compareça – porque é parte da história individual – mas o que, acima de tudo, se põe a nu é a relação com a mãe.

Assim ganham forma os aspetos evolutivos da doença e, no seguimento da angústia, cintila a imagem-síntese que propusemos: o adulto com medo do escuro recolhe à criança que chama pela mãe. No fundo, procura-se uma dissolução no ventre materno. Está lá registado: nada senão a ternura de uma mãe infindável sabe neutralizar aquela angústia:

Na altura em que nos conhecemos contou-me que em pequeno ouvia o farol mugir o dia inteiro a gritar por socorro, um feixe varria sem cessar o quarto a procurá-lo, e ele encolhia-se na cama com medo que a luz o descobrisse e o

levasse. Então a madrinha morreu-lhe, trouxeram-no para Lisboa e o farol calou-se (ANTUNES, 2008 [1992] p. 216).

É através de Iolanda que nos chega este feixe de significações psíquicas que o funcionário público recorda da infância: o autoritarismo, a culpabilização e a ansiedade de castração incorporam a ambiência psíquica de então, deslocalizada, em associação inconsciente, para a imagem de um farol que, ao mesmo tempo que apela por socorro, estende um olhar dominador sobre uma criança aterrorizada.

Como temos procurado evidenciar, o cadinho emocional rescende infiltrações analíticas, e o discurso subjuga, de imediato, a simples representação desse funcionamento depressivo: o monólogo interior, entre outros efeitos, serve para tender a natureza dos comportamentos numa continuidade legível. Aos primeiros sinais da angústia, expressa-se o instinto arcaico de recolhimento, porém, graças à exiguidade de qualquer método para dialogar com a mãe, esse movimento é frustrado e o indivíduo cai a uma posição de angústia. Retomemos, ampliando, uma citação que há pouco nos referimos:

E sentiu-se como expulso e longe de uma casa cujo endereço esquecera, porque conversar com a surdez da mãe afigurava-se-lhe mais inútil do que socar uma porta cerrada para um quarto vazio, apesar dos esforços do sonotone através do qual ela mantinha com o mundo exterior um contacto distorcido e confuso feito de ecos de gritos e de enormes gestos explicativos de palhaço pobre. Para entrar em comunicação com esse ovo de silêncio o filho iniciava uma espécie de batuque zulu ritmado de guinchos, saltava na carpete a deformar-se em caretas de borracha, batia palmas, grunhia, acabava por afundar-se extenuado num sofá gordo como um diabético avesso à dieta, e era então que movida por um tropismo vegetal de girassol a mãe erguia o queixo inocente do tricot e perguntava:

– Hã?, de agulhas suspensas sobre o novelo à laia de um chinês parando os pauzinhos diante do almoço interrompido (ANTUNES, 2008 [1979] p. 15).

Elaborando a conflitualidade da relação com a mãe, o psiquiatra apercebe-se desalojado do «único espaço onde ancorar as taquicardias da angústia» (ANTUNES, 2008 [1979] p. 15). Indicia-se, com esta constatação, o processo terapêutico de abandono da relação primária de objeto. Em suma: para além do quadro primitivo que relata, este passo doseia, simultaneamente, a fórmula para que a criança amadureça como adulto autónomo.

A coordenada que se fixa através destes vestígios evolutivos reclama, de novo, que se postulem as condições da incomunicabilidade patente nesta ficção. Há pouco, pensámos na sua evolução conjunta com o conceito de vazio, agora, propomos o seu

ponto nodal – o insuficiente investimento materno que o sujeito recebeu. O temperamento depressivo une estas duas perspectivas. Não é senão esta a pergunta que o discurso da loucura nos dirige, mal começava ainda o dia do psiquiatra: «– Alguma vez viu o sol lá fora, seu cabrão?» (ANTUNES, 2008 [1979] p. 19).

Porque não imaginar o psiquiatra narrador, aguardando a manhã, a prevê-lo, ao sol, à viagem para o sul, na varanda do prédio do Estoril? Ouçamo-lo, em autorreferência, num entusiasmo ambíguo, a terminar o seu monólogo dizendo:

Amanhã recomeçarei a vida pelo princípio, serei o adulto sério e responsável que a minha mãe deseja e a minha família aguarda, chegarei a tempo à enfermaria, pontual e grave, pentearei o cabelo para tranquilizar os pacientes, mondarei o meu vocabulário de obscenidades pontiagudas. Talvez mesmo, meu amor, que compre uma tapeçaria de tigres como a do Senhor Ferreira: podes achar idiota mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir (ANTUNES, 2008 [1979] p. 156).

As palavras com o que diz são, como se espera, distintas, das que há pouco reeditámos. Antes ouvíramos uma voz que tinha recuperado as razões da raiz inconsciente, traduzindo-as no entendimento da sua realidade. Não se tinha ainda utilizado este nexos histórico para integrar o ego no futuro, mas não se desconhece as nervuras profundas da repetição neurótica. As palavras com que se conclui, contudo, este romance de estreia estão ainda embebidas de um arcaísmo emocional. Nele, o ideal do reagrupamento familiar desfaz os nódulos da angústia.

Neste campo de leitura, ouvimos em eco vários outros episódios, deste e de outros romances. Um destes, extraído de *Memória de Elefante*, represa-se a esfera emocional de uma refeição em casa do avô, ele pequeno. Sob o olhar da *família* inteira reunida à mesa de jantar, e reprovando-lhe os modos pouco elegantes, o avô vaticinou-lhe um futuro deplorável, numa qualquer ligação amorosa com a cozinheira. Vaticinou-lhe, não, vaticinava-lhe. Há um grau iterativo na repetição desta cena, um fundo reprodutivo, sob a qual precisamos de testemunhar:

De vez em quando, a meio da refeição, se o psiquiatra, então garoto, mastigava de boca aberta ou pousava os cotovelos na toalha, o avô apontava para ele o indicador definitivo e profetizava cavernosamente:

– Hás-de acabar nas mãos da cozinheira como o peru.

E o tremendo silêncio que se seguia avalizava com o seu selo branco a iminência dessa catástrofe (ANTUNES, 2008 [1979] pp. 37-38).

Um contrato patogénico entre o apagamento do presente e a cadeia de fixação ao passado – parece circunscrever-se a isto o eixo do tempo interior da personagem. Atente-se nas primeiras manifestações deste sentimento. Os destacados pertencem-nos:

Será que cresci, que cheguei realmente a crescer, interrogou-se o psiquiatra correspondendo com o joelho à pressão de anca da mulher do leopardo de plástico, a avaliá-lo de viés com lenta pálpebra sabida, cresci de facto ou permaneci um putito assustado de cócoras na sala entre gigantescas pessoas crescidas que me acusam, fitando-me em silêncio numa hostilidade horrível, ou tossindo de leve, a coberto de dois dedos, a sua desaprovação resignada? Dêem-me tempo, pediu ele a essa roda de ídolos da Ilha de Páscoa que o perseguia de um amor ferozmente desiludido, dêem-me tempo e serei exatamente o que vocês desejam como vocês desejam, sério, composto, conseqüente, adulto, prestável, simpático, empalhado, miudamente ambicioso, sinistramente alegre, tenebrosamente desingenuo e definitivamente morto [...] (ANTUNES, 2008 [1979] p. 143).

À primeira vista, todo este trecho se reporta ao modo como o psiquiatra se sente avaliado pela família. Incapaz de se moldar às circunstâncias sociais que dele se esperariam, admite desde a infância uma constância de sentimentos que se prolonga até aos dias atuais. Acima de tudo, a agulha traz as brasas da desilusão. O cenário diegético coloca-nos no Casino do Estoril, armadilha de apostas perdulárias, à qual o psiquiatra abnegou as noites, desde que se separou. O exterior e o interior entram em colisão; incapaz de neles se contextualizar, o sujeito (que é também, convenientemente, psiquiatra, e está em análise) pede, então, tempo, o suficiente para se redimir, o suficiente para o livrar decisivamente deste plano desnivelado de viver. Mas atenção: como no episódio de Julieta que analisámos, também esta retórica convida à ironia, à defesa da distância em relação ao complexo existencial dos seus familiares. Tal formatação teria como efeito uma redução drástica das suas ambições.

Nestes termos, cumpre-se finalmente a profecia da mãe, uma vez que o médico atirou para uma vala sem fundo a sua promissora vida, como sempre fizera, à revelia dos conselhos que lhe deram. Mas tudo isto é profundamente irónico: a distância retórica é insuperável e em todas as páginas conseguimos seguir as radículas do espelho. Até porque neste livro se empreende um trajeto de esperança.

Declara-se a passividade mas declara-se igualmente a natureza do tratamento. Desterritorializado, o médico torna-se um nómada no seu automóvel, neste primeiro livro, e um nómada na mesa de bar de *Os Cus de Judas* e novamente um nómada no automóvel de *Conhecimento do Inferno* – o seu lugar pode perder as coordenadas físicas e conforto sedentário, mas converte-se na energia comunicativa de uma ação

psicodinâmica. Perante qualquer concepção de destino, os vários ângulos sobre os quais a história individual é iluminada contradizem o abrigo da concha defensiva. O psiquiatra, contrariando todas as pressões de desistência, não se esconde da angústia: atravessa-a com medo, da mesma maneira que atravessa a cidade: decidido, com os ombros preenchidos pelo seu peso, mas verificando cuidadosamente a cidade no automóvel amolgado e assim continuar a cruzar sozinho o túnel dos fins-de-semana.

Na esfera psíquica, trata-se simplesmente de uma criança que não consegue adaptar-se ao mundo dos adultos, ou, sendo mais precisos, trata-se de um adulto que regride à criança assim que a sua membrana dialógica fica ameaçada. Mas claro que a vida não pode dissipar-se como se dissipa o dinheiro na banca francesa. O tempo autorreflexivo saberá resgatar essa criança e dotá-la de uma experiência mais completa:

Talvez que quando eu for velho, reduzido aos meus relógios e aos meus gatos num terceiro andar sem elevador, conceba o meu desaparecimento não como o de um naufrago submerso por embalagens de comprimidos, cataplasmas, chás medicinais e orações ao Divino Espírito Santo, mas sob a forma de um menino que se erguerá de mim como a alma do corpo nas gravuras do catecismo, para se aproximar, em piruetas inseguras, do negro muito direito, de cabelo esticado a brilhantina, cujos beijos se curvam no sorriso enigmático e infinitamente indulgente de um buda de patins (ANTUNES, 2009 [1979] p. 15).

A síntese deste universo está na culpa, na submissão à regra, na tensão punitiva e nos presságios negativistas, articulados em esquemas cíclicos através duma ambivalência aflitiva. A catástrofe de um relacionamento afetiva com mulheres de baixa classe social demarca, aliás, os sinais da intertextualidade entre muitas das personagens desta ficção. Podendo implicitamente fomentar um temperamento crítico que as veja como faces de um discurso sobre o exercício do poder masculino, escolhíamos neste momento atribuir-lhe uma correlação com o espaço depressivo tão explícito destas personagens.

Concentremo-nos, a propósito desse movimento de viagem, no estático universo familiar do narrador-psiquiatra dos livros iniciais. Não no da família que constituiu, de uma paixão conscientemente perdida, e de cujo núcleo aclimatado saiu; nem no dos pais e irmãos, de simbolismo ambíguo, mas tendencialmente protetor – examinemos o das tias do Brasil, cujas atitudes e espacializações são função metonímica de algumas das indagações que queremos saber esclarecidas.

Na amálgama comum de decadência que as tias dos primeiros três livros concentram desenvolve-se a íntima necessidade de circular numa viagem pelos tempos da metamorfose interior. A revolta imediata e mais notória é a que critica a forma como a guerra colonial foi apadrinhada por este género de pessoas. Nos seus apartamentos, longínquos do tempo presente e de qualquer fonte natural de luz, as tias nem sequer compreenderiam as minúcias diplomáticas do colonialismo ou as fronteiras políticas em questão. Nada disso: África, a guerra, até a ditadura – tudo depende de um eixo de repetição, uma incapacidade de refundar as premissas do presente e que só existe como identificação ao plano épico do que foi.

Não é de outro modo que lemos o seu elogio ao serviço militar; afinal, as tias (e o narrador) ainda são espiadas pelas fotografias emolduradas dos generais ferozes que as conceberam. Ora, as tias do Brasil habitam andares com muitas divisões em ruas de prestígio; os andares são vastos e luxuosos mas estão anestesiados na penumbra outonal dos reposteiros e dos artefactos herdados, que condiciona as vidas dos seus ocupantes num ritmo invariável de vazante.

Eis o solo constitutivo da norma, o polo estritamente conservador:

As janelas não se distinguem dos quadros: no vidro ou na tela, as mesmas árvores de outubro encolhiam-se como pilas transidas depois de um banho de piscina, a que se enrolavam as serpentinas desbotadas de um Carnaval defunto. 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, observam-me com desprezo os enchumaços do casaco e proclamavam azedamente

– Estás magro (ANTUNES, 2009 [1979] p. 16)

Na voz amarga destas tias, comunicada por meio dos espaços que a sua figura habita, efetiva-se a presença de uma estilística do negativo, e que, entre outras evidências, se declara com a natureza de uma instância crítica impositiva, inserindo nos seus espaços uma suspeita de tempo viciado, e estático. Os prédios da rua Barata Salgueiro chamar-se-ão vivendas em Benfica, no restelo, em cascais; ou quintas em setúbal, no Alentejo; de um modo empobrecido, mas com idêntico substrato emocional, reproduzir-se-ão em aldeias e povoamentos, onde as crianças nasceram, onde cresceram, onde sentiram a angústia, a revolta, a paixão, como por exemplo Esposende, por exemplo Tavira, etc. As fotografias dos militares manter-se-ão, endurecidas, a velar pela salvaguarda das condutas morais e sociais – não porque reflitam a personalidade

autêntica dos descendentes que as conservam imutáveis, mas porque disseminam a estrutura culpabilizadora e refletem o comportamento autopunitivo.

Nos outros dois títulos desta primeira génese criativa iremos, consecutivamente, presenciar denominadores formativos correspondentes. Logo depois de *Memória de Elefante*, romance ainda subjugado por um arco de agressividade interiorizada, o estilo irónico desta percepção virá, descerrando-se, a pronunciar-se pela insubmissão e pela cólera. *Os Cus de Judas*, distando apenas uns meses, quer nomear o exercício ditatorial que promoveu a guerra em África e lhe dedicou graciosamente a destruição de uma geração inteira de homens, silenciando-a, em simultâneo, sob a morfologia mítica do império colonial, cuja vitalidade o país, do cais, despedindo-se dos militares, aplaudia. Experimentamos, como no caso anterior, um trabalho iniciático para dizer da ida e do regresso:

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 esparguete difícil dos membros em aparelhos e piscinas, e que talvez permanecêssemos para sempre incapazes de andar, reduzidos à cadeira de rodas de uma resignação parálitica, 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 de cartão pintado de uma boa vontade postiça, encontrar pouco a pouco, ladeira abaixo, a manhã geométrica da cidade que os azulejos deceparam em azulejos 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 directo onde as coisas possuem consistência de coisas [...] (ANTUNES, 2009 [1979] p. 54).

O soldado regressado, agora apostado à natureza destrutiva da guerra, já contém a experiência de que é possível religar os fios da emancipação da voz; para penetrar a calafetagem do presente neurótico e intrometer as mãos no próprio destino. Esta dádiva, o soldado trouxe-a do seu comprometimento cognitivo com os espaços da agonia e da dor. Desviou-se do foco social conservador de que saiu, mas vinculou-se, consanguineamente, aos companheiros de sofrimento. Daí que regresso, apesar de intensificar o carácter inapreensível dos objetos, se impregne, por isso mesmo, de uma velocidade de rotação, um potencial remodelador que a obra futuramente demonstrará.

Se preferirmos esquecer os pós-colonialismos, a guerra é o ponto mítico da revolução interior, e é também o compromisso definitivo para completar a sua reedificação como indivíduo autónomo. Vai pôr em causa a doutrina familiar, vai emergir bruscamente para uma manhã diferente. A viagem ao fim da noite possui a

tragédia de uma catarse terapêutica e passa, por isso, pelo exame dos conflitos internos e dos sistemas relacionais a um nível de exploração profunda.

Os primeiros passos são os que estão a ser dados: investigar as águas profundas do seu interior, desenvolver a autonomia. Para isso, num processo típico da análise, é preciso saber resgatar as imagens do passado e integrá-las nas suas complexas relações com o presente. É assim que entendemos a troca de palavras com a enfermeira Deolinda, no hospital, sobre o remorso e a inevitabilidade das escolhas. A enfermeira põe-se no lugar do leitor, fazendo a mesma pergunta que faríamos, ao ouvir o médico falar da relação com a mulher de quem se divorciou:

– [...] Porque nos arrastamos aqui, nós os que ainda possuímos licença de saída diária, se todas as semanas há um barco para a Austrália e existem boomerangs que não regressam ao ponto de partida?

– Eu sou velha demais e você demasiado novo, explicou a enfermeira. E os boomerangs acabam sempre por voltar nem que seja em bicos de pés, à noite, num assobiozinho envergonhado (ANTUNES, 2008 [1979] p. 31).

Deolinda tem uma prestação secundarizada nesta *Memória de Elefante*, que é, de facto, um dia na vida de um homem que está só e que quer continuar a transitar só pelos fundos de uma aprendizagem que ganha o sentido lato de uma ontologia: e por isso aparece e afasta-se de imediato, tanto da ação como do discurso – mas o momento dinâmico de catarse purificadora joga-se nas suas mãos. É um papel ímpar na obra de Lobo Antunes, o de Deolinda, uma figura que envolve sobre o psiquiatra uma mão materna que cuida, que toca-lhe com os dedos nos seus dedos, quem lhe assegura que, apesar de tudo, ainda tem direito à redenção: «– Se calhar, disse ela, sempre é capaz de haver boomerangs que não regressam. E conseguem manter-se à tona mesmo assim» (ANTUNES, 2008 [1979] p. 32).

Horas depois, às mesas do casino, há uma outra sentença, mascarada como se fosse uma mescla de jogo de azar e atitude displicente:

A mãe sempre disse tudo. E parecia-me que o fiscal adquiria pouco a pouco o jeito profético dela, as pálpebras magoadas, a testa enrugada, o cigarro aceso espiralando na ponta do braço elipses de desistência:

– O que é que se pode esperar deste rapaz?

Nada, afirmou em voz alta numa espécie de raiva que sobressaltou o marreco, no exacto instante em que o croupier pousava o copo, erguia o queixo, olhava em torno, apertava o laço do pescoço e informava

– Pequeno

ditando sem que o soubesse uma sentença definitiva (ANTUNES, 2008 [1979] p. 146).

A ironia dessa «sentença» está em forte conexão com a vacilação irónica da cena final, na varanda sobre o mar do apartamento do Estoril onde mora. Grande parte do monólogo está deslocado por essa ironia e, enquanto espetadores, só podemos confiar na primeira secção, em que se descreve a realidade do dia a despontar:

São cinco horas da manhã e juro que não sinto a tua falta. A Dóri está lá dentro a dormir de barriga para cima, de braços abertos crucificados no lençol, e a dentadura postiça, descolada do céu da boca, avança e recua ao ritmo da respiração num ruído húmido de ventosa. Bebemos ambos a aguardente da cozinha pelo púcaro de folha, sentados nus na cama que o gás de guerra tornou inabitável carbonizando até as folhas estampadas das fronhas, escutei-lhe as confidências prolixas, enxuguei-lhe o choro confuso que me tatuou o cotovelo de um arbusto de rímel, puxei-lhe o cobertor até ao pescoço à laia de um sudário piedoso sobre um corpo desfeito e vim para a varanda arrancar os dejectos endurecidos dos pássaros (ANTUNES, 2008 [1979] p. 155).

A partir daí não há senão uma peça dentro da peça, dominada por uma crueldade devastadora e amargamente cómica. Convém não esquecermos que quaisquer imagens deste romance nos são dadas a conhecer num vaivém ótico, entre a pessoa que se olha num espelho e aquela que, no foco contrário, a está a vigiar. A segunda parte do discurso é integralmente contrafeita, fictícia, ou, pelo menos, ouvimo-la do avesso: esse psiquiatra, torneado pelo sol nascente da manhã, está a denunciar, encenando-a no próprio corpo, a força trágica que a maior parte das pessoas não sabe omitir da vida. Parece-nos que tem, contudo, plena consciência da voz espelhada que profere a resignação. O psiquiatra, ao contrário dos capítulos precedentes, é incondicionalmente o narrador. Quando, na sexta-feira anterior, entrámos com ele no hospital, a escuridão depressiva já durava há dias inteiros e o psiquiatra sentia-se como o único tripulante de um barco a afundar.

Esse momento trata essencialmente de uma missão de resgate do humano, perdido na perturbação afetiva, e das ambivalências que a operação de fuga tem de saber deixar para trás. A serenidade marítima, vinda duradouramente da infância, é para o narrador a abstração da paz que quer chamar para si – essa é a flexão de saída do romance. Há que aprender a deixar para trás o mal-estar culpabilizador da família e há que aprender a deixar para trás a tónica idealizada de um casamento que, ao fim e ao cabo, não havia como salvar.

Neste aspeto, *Memória de Elefante*, para além de romance preambular, pertence a um ponto de viragem da doença depressiva que entendemos como estrutural na poética antuniana e central na narrativa crítica que defendemos. Apagar as lâmpadas artificiais do nosso interior e sair para a realidade do sol: pôr os enquadramentos sociais em causa, censurar os arcaísmos, conhecer os fundo dos fundos. Esse cânone serve para as personagens que habitam o livro e serve para os leitores que inventam o livro. Todo o romance abre universos novos da realidade que imita: este simula o ato de abrir o rosto à luz.

No par de títulos que se segue decalca-se essa microrrealidade de mudança, e, aceitando-as na perspectiva da autoanálise, não é estranho que os romances deste primeiro ciclo estejam claramente adjacentes à realidade civil do autor e, quase sem filtros, a matéria diegética incorpore muitos desses aspetos pessoais, nomeadamente da família, do casamento, da profissão, da guerra, e até do próprio nome, como sucede quando se conta o momento em que conheceu Luiz Pacheco:

– Este é o António Lobo Antunes – disse o Zé Manel na sua voz afectuosa 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 pénis 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 (ANTUNES, 2004 [1980] p. 65).

Este ciclo de romances qualifica pontos suficientes para fazer uma triangulação de posicionamento da doença depressiva na armação ficcional deste autor: das modalidades que adota, da espacialização do tempo sob o alheamento do presente, do périplo metafísico pelo absurdo e pela esperança, analisados através dos temas extremos do amor, da guerra, da loucura. É possível englobar nos três narradores os traços característicos da personalidade do depressivo e é igualmente possível, recorrendo à cronologia pessoal do médico que os protagoniza, recuar à sua génese na infância.

Graças à múltipla interferência com os traços autobiográficos do autor, divorciado, ex-soldado, psiquiatra, estes livros totalizam o tal percurso de análise interior, uma autoanálise, como já terei afirmado, e imbricam diretamente no formato

polifônico de *Explicação dos Pássaros*. Deslocados de inúmeras maneiras, nunca os traços depressivos se atenuarão, e podemos até acrescentar que se avivam: neste quarto volume, o primeiro de índole autenticamente ficcional, dramatizando um suicídio num ambiente circense, anui-se manifestamente ao protocolo de uma investigação psiquiátrica que quer interpretar essa *passagem ao ato*.

Na sùmula de propriedades comuns que instauram, os três livros encaminham o sujeito num percurso marcado pela atividade interpretativa e que pode explicitar-se pela metáfora de um espelho. Até *Conhecimento do Inferno*, os sinais de ponderação autobiográfica medem-se pela pontualidade com que o motivo dos espelhos se inscreve nos lugares diegéticos. Estes elementos narrativos (sempre condicionados por uma interseção de temporalidades e por uma *visão «com»*) adquirem, de imediato, os efeitos de uma presentificação, num estilo alusivo que confere uma incidência conotativa e valorizante às cenas diante do espelho (cf. LEFEBVE, 1975 pp. 176-182). Estes fragmentos ordenam os veios simbólicos da desagregação familiar, coletados difusamente numa ambiência de estranheza. Prolongam-se metonimicamente na evocação de um universo fictício primariamente sugerido enquanto recomposição da identidade. Maria Alzira Seixo informa que são testemunhas da «vulnerabilidade do narrador face ao vazio da existência» (SEIXO *in* SEIXO, 2008b p. 217). Enquanto se está em frente ao espelho, ao fazer a barba, por exemplo, da manhã, lança-se a retrospectiva, a emissão do futuro: como cheguei até aqui, e por onde se sai?

Daí em diante, com o aparecimento da polifonia, as perplexidades identitárias (associadas ao caminho da autobiografia, de restituição e libertação de um tempo) passarão a advir no universo temporal da intersubjetividade. O exame do rosto orienta uma reflexão prospetiva; a prioridade passa por conseguir ajustar o presente à estranheza que o dissolve. Terminada esta viagem solitária, o autor está pronto para experimentar ser ele próprio o catalizador de uma terapêutica de grupo, e nele passando a diluir o univocalismo. De acordo com a crónica «Retrato do Artista Quando Jovem – II», o devir do *escritor* acontece como uma gravidez que cessa inesperadamente:

E de súbito, sem que me fosse óbvio o porquê ou o como, um feto qualquer deu uma cambalhota na minha barriga e iniciei a Memória de Elefante, Os Cus de Judas, o Conhecimento do Inferno e por aí fora, até àquele que comecei em julho deste ano (ANTUNES, 2007 [2002] p. 147).

Em três vastos ciclos, de amor, e guerra, e loucura, com esta tríade de romances perfaz-se, então, o compromisso da autoanálise. A infância arredonda tudo isto com as propriedades conectoras da emoção primordial. Freud, apesar do seu próprio pioneirismo, contraindicou-a. Os manuais que normalizam a formação do psicanalista não abdicam da mediação. É necessário o espaço de silêncio do outro, o já analisado. Os livros, contudo, normalmente não são escritos a duas mãos. A arte é solitária e oriunda de um compromisso individual particularmente rigoroso. «Preciso de dez, doze horas para escrever» assegura Lobo Antunes, na entrevista dada a Ana Sousa Dias (2008 p. 151) que já citámos, aquando do lançamento de *A Ordem Natural das Coisas*. Nem havia outro modo de o conseguir, nem foi outra a fonte do universo deste texto, está escrito na crónica «António 56<sup>1/2</sup>»:

Esta intensidade e este trabalho faziam com que não sofresse outra influência que não fosse a sua nem erigisse como modelo nada fora de si, embora o tornassem mais sozinho do que um casaco esquecido num quarto de hotel vazio, enquanto o vento e a desilusão fazem estalar, à noite, a persiana que ninguém fechou (ANTUNES, 2007 [2002] p. 19).

### III

#### Tempo, respiração, transferência – como reticular o mundo?

Num quarto estranho você tem que ficar vazio para dormir. E antes de estar vazio para dormir, o que é você? E quando você está vazio para dormir, você não é. E quando você se enche de sono, nunca foi. Não sei o que sou. Não sei se sou ou não. Jewel sabe que ele é, porque ele não sabe que ele não sabe se é ou não. Ele não pode ficar vazio para dormir porque ele não é o que é e ele não é o que não é. Além da parede não-iluminada posso ouvir a chuva modelar a carroça que é nossa, a carga que já não é mais deles que a derrubaram e serraram, nem deles que a compraram e não é nossa também, que continua em nossa carroça no entanto, continua, já que apenas o vento e a chuva a modelam só para Jewel e eu, que não dormimos. E posto que o sono é não-ser e a chuva e o vento são era, a carroça não é. Mesmo assim a carroça é, porque quando a carroça era, Addie Brunden não será. E Jewel é, então Addie Brunden deve ser. E então eu devo ser, ou eu não poderia ficar vazio para dormir num quarto estranho. E se eu ainda não estou vazio, eu sou.

William Faulkner, *Enquanto Agonizo*

Até este ponto, impusemos que este universo ficcional fosse lido a partir da dinâmica dialógica fundada por duas suposições originárias: a de que estes romances tendencialmente representassem um estrato humano de personalidades depressivas e

que o aparelho discursivo correspondesse à sua integração numa prática terapêutica, ulteriormente simbolizada por uma concatenação textual com um tropismo luminoso. Foi com esse objetivo que procurámos situar os adultos dos romances em relação às crianças que teriam sido, guiando-nos através dos primeiros três romances até à origem da estrutura emocional dos depressivos, qualificada principalmente pelo seu défice narcísico e pela conduta de passividade e masoquismo. Em termos estilísticos, associámo-los aos sentimentos de espera de vazio, à simbologia da sombra e ao animismo e a extensão narrativa destes tópicos, por assim dizer, reticula sistemas de passagem entre os vários romances de Lobo Antunes, unindo-os, desde *Memória de Elefante*, sob a alçada da realidade específica da doença depressiva.

Propôs-se, pois, que alguns dos grandes temas da obra literária de Lobo Antunes salientassem um grau de dependência com esse universo patológico, representando-lhe tanto os aspetos clínicos como as experiências terapêuticas. Essa, provavelmente, é a voz única em que as instâncias dialógicas harmonizam os seus registos próprios. Dito de outro modo, propusemos que a depressão funcione nesta poética como uma motivação usada para intensificar a ilusão de realidade, que o mundo narrativo nunca deixa de querer possuir. Para o efeito, imaginámos um eixo que mecanizasse uma noção de viagem analítica, a qual, desde *Memória de Elefante*, viesse a fixar estilística e tematicamente os nós do temperamento depressivo, inscrevendo aquilo que qualificamos como uma genealogia da esperança e que mediámos, simbolicamente, como imagem de deslocamento para sul, para onde estão voltadas as fachadas que recebem sol o dia todo. Logo em *Memória de Elefante*, ao dirigir-se à sala de análise, o psiquiatra *no fundo do poço* já pressagiava uma réstia de claridade: «O psiquiatra rodeou o jardim das Amoreiras rente às casas para cheirar o odor do sol nas varandas, a claridade que a cal bebia como os frutos a luz» (ANTUNES, 2008 [1979] p. 101).

Sul, sol, ondas e ilhas são alguns dos denominadores simbólicos que podemos usar para oscilar ao longo da frase longa de Lobo Antunes. As ondas, como se sabe, são desde há muito presenças claras nos comentários aos romances antunianos (cf. SEIXO, 2010 p. 109); referências ao vento haverá poucas; talvez se justifique, agora, dar algum crédito à percepção substantiva do vento e à linguagem com que projeta através das vagas o desenho autónomo da mão que escreve aquilo que as vozes ditam.

Tal como as cidades costeiras, esta frase coleciona boias de amarração, uma espécie de estribilhos, onde o leitor pode aportar nas baías do texto. Se o discurso se

assemelha a uma massa de água, é a referencialidade dos ventos que lhe dá a consistência harmónica. Gostaríamos, por isso mesmo, de implicar esta poética da depressão numa semelhança com o vento:

A sua influência nas vagas é, porém, subavaliada. Dela temos melhor consciência perante a onda dita morta, que sobe e desce sem causa nem efeito aparente, impelida, ao que se diz, pela sua própria inércia: massas autónomas, vindas não se sabe donde, indo não se sabe para quê, sem determinação ou desígnio definido, consumando algo que já passou (MATVEJEVITCH, 1994 p. 37).

Claro que nem sempre é adequado generalizarmos um quadro completo de personagens com uma alusão provisoriamente metafórica. Mas na correlação que neste texto celebramos entre o discurso e um objeto que, simultaneamente, representa os sinais e sintomas da doença psicológica e o seu curso evolutivo, e é, ainda, um tratado sobre a prática terapêutica, rapidamente nos surge a imagem da criança sozinha num corredor escuro, a gritar pela mãe. Esse é o vento da história antuniana. Se assim nos pudermos expressar, esta é uma das cenas primitivas desta ficção, um dos estribilhos a que se recorre vezes sem conta. O grito dela, e as variações do choro (o assobio, a ladainha) intrometem-se como um vento nas ondas da frase. Os seus efeitos aparecem logo em *Memória de Elefante* – «O último a sair apaga a luz, pensou o médico lembrando-se do seu receio infantil do escuro. Se não me ponho a milhas lixo-me: não fica aqui mais ninguém senão eu» (ANTUNES, 2008 [1979] p. 130) – e disseminam-se por toda a obra, na voz de várias personagens, que figuram esta situação explícita ou nela dão a conhecer por intermédio da revelação do medo do escuro, na maioria das vezes, ou elaborando um sentimento derivado do fantasma, como Ernesto Portas:

O poente assusta-me, amigo escritor, nunca me senti à vontade com o escuro, apetece-me acender todas as lâmpadas enquanto o dia não chega e permanecer numa cadeira, acordado, a defender-me do sono [...] (ANTUNES, 2008 [1992] p. 50),

Ou como Simone, voz de *Exortação aos Crocodilos*, confessando que estar sozinha no escuro era como estar morta:

Cama, quando me diziam  
– Já passa das nove, cama  
exigia que deixassem a lâmpada da cozinha acesa e ficava de olhos abertos no pânico de desligarem o interruptor  
e ao desligarem o interruptor fecharem uma tampa sobre mim e matarem-me, dado que a morte era estar sozinha no escuro continuando viva

só que os outros não sabem, movemo-nos e não reparam, vestem-nos enquanto protestamos, penteiam-nos, calçam-nos, deitam-nos sobre a colcha de pulsos algemados num terço, declaramos

– Não morri

e em lugar de ajudarem afastam-nos as moscas da cara trocando pratos de biscoitos e calicezinhos de licor com a mão que não segura o lenço das lágrimas, despede-se de nós afagando-nos a bochecha e a gente

– Não (ANTUNES, 2007 [1999] p. 43)

A produção efetiva do espaço torna-se, de ora em diante, redundante, porque não contém outro devir existencial que não dependa da angústia. A fenomenologia típica do ato da leitura é posta em causa pelas relações discursivas esféricas do texto antuniano, numa tensão em que uma voz só existe numa tensão ativa com outra voz. As vozes são apenas polos esféricos em flutuação, comprimidas umas contra as outras pela tónica da angústia, que é, sem dúvida, o referente anímico estatisticamente mais relevante nas histórias pessoais de cada personagem.

A frase que resulta desse campo ontológico normalmente parece ser monótona, parece ser combinatória, parece ser estéril, e as vozes, hibridizadas, simbióticas, lançam o próprio leitor neste corredor às escuras, gritando pelo colo da mãe, ou do pai. As casas, fabricadas também em planos de tempo simultâneos, são a experiência desse corredor perturbante, onde a luz demora a chegar:

(Deus sabe o que detesto o Jardim Constantino, aquele rectângulo sem graça, aquelas árvores)

quando dobrou o guardanapo na argola a ordenar à minha mãe

– Chega aqui

quase a tratá-la mal, a minha mãe acompanhando-o a estranhar

– O que foi?

o vento a mudar de leste para norte arrastando o sol consigo, o Jardim Constantino, sem sol, da cor da insónia e da angina, as sombras no interior da casa aumentando a sombra lá fora, os cedros das traseiras a escurecerem o quarto, qualquer coisa

(um frasco, um solitário)

que tombou a rolar, uma das molas da cama, outra mola, a minha mãe não

– Não te mexas que coisa

não

– Não te mandei largar isso?

calada, eu

– Pai

julgo que eu

– Pai

sem entender porque eu

– Pai

eu apenas

– Pai

aflita como quando os palhaços no circo e a música aos gritos, eu ao seu colo sem estar ao seu colo, quieta no meu lugar mas com a certeza de você entender que eu ao seu colo senhor, eu não (ANTUNES, 2004 p. 221)

A segregação do espaço implica-nos nesta imagem do corredor, povoado por uma criança que chora com medo, tal como presenciamos logo em *Memória de Elefante*, núcleo de todos os lugares-comuns depressivos desta ficção, e que vai ecoar, depois, em ressonâncias intertextuais, na totalidade da narrativa antuniana, atribuída das significações de fuga à escuridão e da procura incessante de uma ordem ancestral protetora. É nesta criança que conseguimos condensar toda uma estrutura que combina fragilidade narcísica e sentimento de culpa e que, quase por observação direta, pode ser imputada à quase totalidade das personagens antunianas.

Neste programa de leitura há uma posição determinante: estes romances são povoados de seres depressivos, habitantes temporários de uma infância irreal em permanente transdução. Essa posição tem efeitos narrativos: o temperamento depressivo, enquanto traço que propicia à depressão, está articulado com o modelo rítmico de um discurso que evolui, em parte, como uma lengalenga (com a referência obrigatória à imagem dada nos *Mil Planaltos*, de Deleuze e Guattari). A ladainha das suas vozes abre passagens intermináveis entre as frases, que compactam níveis de interioridade. A ladainha conduz-se por vozes distintas; serve essencialmente para delimitar pontos sonoros de estabilização, ou seja, os territórios com que a voz protege o relato que irradia em volta. Com estes pontos de resistência se preserva o indivíduo do universo de detritos do presente:

Uma criança no escuro, transida de medo, tenta acalmar-se cantando. Anda, pára ao ritmo da cantiga. Perdida, abriga-se como pode ou orienta-se como consegue com a cançãozinha. Esta é o esboço de um centro estável e calmo, estabilizante e calmante, no âmago do caos. É provável que a criança salte ao mesmo tempo que canta, acelera ou retarda o andamento; mas já é a canção que é ela própria um salto: salta do caos para um início de ordem no caos, também arrisca-se a deslocar a cada instante. [...] Ora o caos é um imenso buraco negro e esforçamo-nos para fixar um ponto frágil como centro. Ora organizamos à volta de um ponto um «andamento» (em vez de uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se a nossa casa. Ora se enxerta uma escapadela neste andamento, fora do buraco negro. [...]

Sublinhou-se muitas vezes o papel da lengalenga: é territorial, é um agenciamento territorial. [...] E ora se vai do caos para um limiar de agenciamento territorial: componentes direcionais, infra-agenciamento. Ora se sai do agenciamento territorial, na direcção de outros agenciamentos, ou ainda algures: inter-agenciamento, componentes de passagem ou até de fuga. E as três juntas. Forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas: tudo isto se confronta e concorre na lengalenga (DELEUZE e GUATTARI, 2007 pp. 395-397).

Do corpo desta criança, e do seu grito, resulta uma dominação tirânica do espaço – numa frase que impacta violentamente no leitor, com a sua translineação irregular (segmentando, elidindo, repetindo em estranhos ritmos), numa autorrevelação que lembra um ritual de magia. O romance expande-se como a sombra desta criança. O enigma fundamental da existência revela-se na compreensão do espaço relacional. É um espaço que se produz nas relações infantis incompletas, incompreensíveis, mediadas unicamente pela interação de um corpo no mundo.

Repetem-se episódios para escapar ao presente, mas o doente deixa-se com a luz distante de uma esfera idealizada. A condição patológica preside, e entre sintomas e defesas, predomina um arquivo de silêncios sob o passado substitutivo. Ouvindo-as e às suas versões da história, que ditam principalmente para si próprias, vamos desdobrando com paciência os enigmas em busca de uma hermenêutica coesiva. Ilustremos esta imagem partindo de um exemplo de *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*. O trecho seguinte está focalizado numa única personagem, o genro do Pimpolho, e enfatiza precisamente algumas destas operações de deslocação que indicámos. Apesar de aceder ao direito a falar, trata-se de uma personagem algo secundária no núcleo do romance. Este capítulo, como todos os que constituem a primeira parte do livro, organiza-se em torno da fotografia de um álbum, utilizada como o invólucro operativo de uma montagem associativa (de uma drenagem emocional) preferencialmente articulada em *décalage* com a experiência do presente. Notemos no texto essas incidências:

– És tão parvo  
de modo que por prudência eu calado a fingir interessar-me  
enquanto a minha mulher igual à mãezinha  
(a velha história dos genes)  
ela que embirra com a mãe, salva o retrato de um grão de poeira que  
mais ninguém percebe  
(só lhe falta molhar a ponta do lenço na língua)  
a contar-me que o pai  
(não me conta a mim, conta-se a si mesma, não é comigo que fala,  
sirvo-lhe para se escutar, claro que se eu  
– Só sirvo para te escutares  
um soslaio de novo  
– Já nasceste assim tonto?  
e um final de dia  
mais a manhã seguinte  
de respostas tortas, amuos)  
consequentemente e abreviando para evitar o álbum fechado de  
estalo e partes gagas, cenas, sempre que passamos por esta fotografia a minha  
mulher a demorar-se numa espécie de sorriso voltado na direcção da infância  
(não de mim)  
que se enche de súbito de episódios aos quais não tenho acesso e que  
uma lágrima une

(continua a surpreender-me o número de recordações que se podem pendurar lado a lado no fio de uma lágrima)  
o indicador a sair do sorriso e a insistir na película uns dois ou três toques, ao terceiro toque o sorriso a desfalecer e os olhos dela em mim  
(não olhos, duas lágrimas com os olhos dentro que desfaleciam também)  
– Nunca entendi porque é que o meu pai quis tirar o retrato numa lojeca tão reles  
ou seja uma cave na outra ponta da cidade junto aos fedores do rio que eu nem sonho onde fica, a minha sogra no automóvel  
a minha mulher e a irmã  
(saiu-me uma boa peça a irmã)  
a discutirem a propriedade de uma blusa  
(ainda hoje discutem a propriedade da blusa que acabou há séculos no lixo  
gritando-se ameaças no banco de trás, a minha mulher e a irmã catitas como o meu sogro, penteadinhas, engraxadas, não sugiro que gorduchas para que  
(inesperadamente de acordo)  
se não engalfinhem em mim, a minha sogra a vigiá-las no retrovisor que o meu sogro inclinou para si conforme à noite negociavam com certeza, centímetro a centímetro, o cobertor da cama  
– Pela vossa saúde não desengomem os vestidos meninas à medida que Lisboa  
(cidade estranha)  
se transformava em subúrbios [...] (ANTUNES, 2004 pp. 130-131).

Há um sorriso voltado sobre a infância e uma criança lá aprisionada. Uma criança em dupla reflexividade que quer, de algum modo, regredir à raiz dos sintomas que a afligem quando se transforma num adulto ainda com medo do escuro. Viver essa proximidade é viver condicionado pela perda. O papel do marido da filha mais velha do Pimpolho (e ocasionalmente amante da mais nova), como ele bem sabe, equivale ao de um mediador silencioso da autoanálise da mulher – alguém a quem se paga a prestação de um serviço e a relação clínica da transferência. A mulher conversa consigo própria, num solilóquio e não numa esfera amorosa que quer fazer comuns as experiências mais próximas de si.

Dá-se uma tensão entre a abertura e o impenetrável, dada numa gramática que resiste vezes sem conta à ontologia da substância. E por isso a estrutura do discurso de Lobo Antunes, próxima da experiência humana, se apropria do conceito de esférico, proposto por Peter Sloterdijk, nos seus tratados sobre a microesferologia, a teoria dos pequenos espaços íntimos com que o filósofo alemão desenvolve uma arqueologia da intimidade. Sloterdijk coloca a bolha, ou seja, o frágil, o irrelevante, o instável, no centro nevrálgico de uma reflexão filosófica sobre a intimidade:

O meu livro trata das situações tonais ou microclimáticas globais em que os homens «vivem, se entretêm e são», em que se dissolvem e

mergulham com tanta naturalidade que, regra geral, não costumam ser objecto explícito de discussão. Vivemos numa cultura que quase nunca é capaz de falar no mais manifesto, isto é, da clareira fundamental, das atmosferas onde evoluímos, a não ser na forma da distinção grosseira entre o bom e o mau ambiente. Com as minhas teorias sobre a estrutura esférica sobre a natureza humana quero contribuir para deslocar para um primeiro plano essa abertura fundamental a que não prestamos atenção em tempo normal, e fazê-lo também como intelectual, filósofo e actor numa cultura baseada no cuidado climatológico (SLOTTERDIJK, et al., 2007 p. 118).

No sentido que lhe damos, apresentar o passado torna-se essencialmente numa possibilidade de futuro. A cidade *estranha* é vivida nas fronteiras da alienação e o trajeto da vida está marcado pela discrepância entre interior e exterior. A atual territorialidade não depende como anteriormente das definições cartográficas (cf. INNERARITY, 2009 p. 105) e assistimos a uma multiplicação dos níveis de territorialidade que contraria as antigas lógicas das fronteiras.

Os espaços resultantes, que podem agrupar diferentes territórios sem os abrigar numa autoridade central, sobrepõem-se em diversas ordens de autoridade e dependência. Desaparecidos os arredores, enquanto zona marginal que servia para externalizar o que não se queria recordar, levantando mecanismos de defesa e tornando-o invisível (cf. INNERARITY, 2009 p. 125). Lobo Antunes, numa espacialização análoga, de destruição de resistências, articula a narração em trama densa, sem centro e sem arredores. Mágica, hipnótica, imunológica, a frase começa por assumir a morfologia de uma ladainha e os seus andamentos começam por fixar os territórios arcaicos à neurose, sem os contrastar no presente. Todos os lugares que extravasam desta textualidade vêm pregueados pela memória, como nichos onde as relações primordiais e os seus investimentos resistem estagnados a qualquer forma de experiência. A constelação psíquica da depressividade vai imunizá-las em relação à modernização dos tempos. Para começar a viver, há que inverter o percurso do depressivo, há que abandonar as relações patogénicas, e criticar a obediência, valorizar a experiência, abrir caminho aos instintos.

Para compreendermos melhor a orgânica da frase de António Lobo Antunes, e a textura de rede que a envolve, acompanhemos Zygmunt Bauman, em *Amor Líquido*, refletindo sobre o modo como os telemóveis mantêm o isolamento entre as pessoas. Com esta tecnologia, a velocidade de circulação de mensagens tornou-se rapidíssima, e inesgotável. Os telemóveis libertam os seres humanos das imposições de lugar. Viajar, afirma Bauman (2003 pp. 85-86), é menos arriscado graças às comunicações

eletrónicas. Ora, se a contiguidade física não é determinante para a proximidade, também é verdade que os indivíduos ficcionais, enraizados patologicamente em zonas do passado, não são livres em relação ao espaço. Ao fim e ao cabo, o espaço diegético está submetido às motivações psíquicas e estas, que nada possuem em comum com a fluidez de uma conversa ao telemóvel, caso não sejam elaboradas, continuarão a ser maioritariamente produzidas por tendências de repetição.

Para Marc Augé, há a presença do passado no presente que o transborda e o reivindica, com

A possibilidade de uma polifonia em que o entrecruzamento virtualmente infinito dos destinos, dos actos, dos pensamentos, das reminiscências pode assentar num baixo contínuo que bate as horas do dia terrestre e que marca o lugar que nele ocupava (que nele poderia ocupar ainda) o antigo ritual (AUGÉ, 2012 p. 67).

Nesta perspetiva, o lugar é entendido como um conjunto de elementos coexistindo numa certa ordem, enquanto o espaço é concebido como animação desses lugares pelo deslocar-se de um *mobile*, quer dizer, o espaço é um lugar praticado, um cruzamento de *mobiles* (cf. AUGÉ, 2012 p. 71). O espaço estaria para o lugar como aquilo em que se torna a palavra quando é falada, «quando é apreendida na ambiguidade de uma efectuação, transmutada num termo relevado de convenções múltiplas, posta como acto de um presente (ou de um tempo) e modificada pelas transformações devidas a vizinhanças sucessivas» (AUGÉ, 2012 p. 71). Postos estes termos, ainda é certo que, assim, se «privilegia a narrativa como trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços ou espaços em lugares (AUGÉ, 2012 p. 71).

As redes antunianas querem criar núcleos afetivos entre as pessoas, não diluí-los. Numa determinada perspetiva, parece-nos, ocupam um posto de reação às sociedades economicistas em que vivemos. As economias de mercado, como aquela que nos controla diariamente, repudiam qualquer modelo de atividade sem trocas monetárias, e tentam, a vários níveis, erradicar a proximidade física entre as pessoas, excluí-las por meio de um silêncio ensurdecido. Para o mercado, o que importa é a interação frenética, sem interrupção, independente do conteúdo, uma modalidade de substanciar a comunicação que, inadvertidamente, acaba por ser verbalizada por Mimi: «Não percebo do que falam e os outros não percebem o que eu percebo: oiço palavras diferentes daquelas que as pessoas escutam» (ANTUNES, 2007 [1999] p. 50).

Também por isso Lobo Antunes nos parece tão atual e tão agitador: o seu texto convoca-nos, em curto-circuito, para a problematização de uma das questões essenciais

do nosso tempo – a submissão das comunidades e da solidariedade aos processos de uma economia de mercado cujo indivíduo ideal sobrevive exclusivamente de uma ética autossuficiente de consumo. O silêncio, como na flutuação de crescimento da economia, não leva à exclusão, é justamente o silêncio que possibilita a autorreflexão: é o espaço em branco onde questionar. A ficção de Lobo Antunes, declinando qualquer aspeto do consumismo tecnológico (alguém alguma vez ouviu um telemóvel tocar nestes romances, ou os dedos a teclar o endereço de email ou a palavra-passe do *Facebook*?), quer suspender um novo espaço de comunidade, baseado, essencialmente, na compreensão da natureza humana, num «esforço contínuo e interminável de construir e tornar possível a vida partilhada» (BAUMAN, 2003 p. 95). Os fluídos discursivos talvez ganhem a natureza de um «esperanto» que permeie os diálogos intersubjetivos num entendimento globalizado, a língua comum pela qual António Lobo Antunes (2008 [1979] p. 55) clamava em *Memória de Elefante*.

Enquanto a litania crê na natureza coesiva do passado, invertê-la e recrutá-lo converte-se na possibilidade de uma fórmula para viver. A tecnologia rítmica que modula esta frase afasta do universo discursivo todos os ruídos que não pertençam a um timbre designado, numa censura da memória de tipo proustiano, que controla a consciência do esquecimento, selecionando uns acontecimentos e rejeitando outros. A política inconsciente do arquivo é deformada pela associação livre.

Julgamos, portanto, ler, no discurso antuniano, um movimento vital de oposição à destruição do espaço comunicacional entre as pessoas. Nos mundos inventados por Lobo Antunes, parte-se de uma sociedade pós-moderna: isto é, sem espaço público, com indivíduos isolados, introspetivos, apesar de todas as paredes em volta serem de vidro transparente. O discurso polifónico, contudo, emaranhado em tempos e lugares, promove, paradoxalmente, a diminuição deste hiato dialogante.

Alguns fragmentos dos romances assemelham-se, literalmente, a quadros do pintor americano Edward Hopper, como disse, e bem, Eduardo Prado Coelho (2011 p. 156), ao escrever sobre *O Manual dos Inquisidores*. Alguns traços analógicos são manifestos, nomeadamente por se constituírem, pintura e escrita, como uma encenação de estados de vazio e silêncio, mais de sugestão do que de revelação objetiva. Mas há uma divergência que nos parece elementar: ao contrário do que sucede nos seus quadros realistas, dispostos como num instante cinematográfico, Lobo Antunes constrói-os com a dimensão do tempo, dando-lhes eficácia terapêutica. As figuras estáticas e caladas de

Hopper estão à espera que o olhar do espetador as ative. Mas é pela sua própria iniciativa que as figuras antunianas transferem as falas para o espaço anónimo que as vai manipular.

O realismo pictórico do pintor americano permite-nos um grau baixo de empatia com personagens sempre obscuras, parecendo invulneráveis face às ameaças extrínsecas. Hopper tutela-nos, nessas manchas um pouco irreais, o refúgio da insularidade: sem relatos psicodinâmicos, sem janelas a descoberto. Os narradores de Lobo Antunes estão num polo com uma expansiva força de diálogo: foram dotados com a propriedade de produzirem diferenças, ruídos comuns, um movimento de transferência entre dois sujeitos isolados. Eduardo Prado Coelho revela-o sobretudo como uma expressão do medo que domina as vidas cabisbaixas das pessoas comuns. A sua síntese psicopatológica, que vem de encontro à genealogia da depressão que temos vindo a examinar, e à ambivalência entre desejo e baixa autoestima, está corretamente elucidada:

Há homens que desde sempre têm medo do escuro, há mulheres que os protegem do escuro, mas têm medo do medo que eles têm, e têm medo de um dia os perderem e se perderem deles. Todos têm medo de solidão, da desolação imensa do amor, da mediocridade da vida, da exiguidade castrante dos sentimentos. Todos têm medo de serem eles próprios, e sobretudo de não serem mais que eles próprios (COELHO, 2011 p. 156).

Aquilo que mais rapidamente prende a sua atenção, afirma-o tacitamente, é o ritmo implacável com que as personagens, e os leitores, são encostados à parede, com um foco inquisitivo que não pára e disseca a realidade numa análise insistente e atormentada. O dia-a-dia dos indivíduos, na versão noturna de Prado Coelho, não irá passar deste murmúrio sonâmbulo e do seu apelo emudecido, que o final de cada capítulo, apesar de iluminar numa imagem lírica, faz resvalar sobre a própria nudez. A sua chave de leitura, parece-nos, opta por invalidar que qualquer dimensão de perplexidade possa ser conjurada a partir dos refrões:

Em primeiro lugar, não há praticamente diálogos, mas inserção de frases que se transformam no emblema suplicante de cada personagem: é o refrão que marca cada uma delas, código secreto e murmurado do seu desamparo, marca de apelo e perdição. Cada personagem deixa-se envolver na dor destas palavras, faz delas o canto assustado do desespero em que vive. Cada pessoa está encerrada no círculo da sua cantilena sonâmbula (COELHO, 2011 p. 157).

Esclarece-se com este paradoxo a nossa contradição com o ensaísta. Também por esse motivo opomos Hopper a Lobo Antunes. Esta forma de litania tem que ser vista como uma energia de transição; e talvez por isso, vemo-nos relutantes em não antecipar um índice de abertura no círculo da doença. Consequentemente, discordamos também quanto à porosidade que o texto pode consentir, que nos parece muito mais abrangente do que Prado Coelho, a princípio, nele irá ver. Compreender que «cada ser humano é, na noite de todos nós, o mistério de uma janela acesa» (COELHO, 2011 p. 158) não é desvendar nenhuma das sombras por trás da cortina, é continuar a anular aquilo que das pessoas, depois da sombra passada, pode emergir e permanecer, como antes de tomar consciência do mistério, na parte de fora do universo da realidade obscurecida. Medir as contradições, pesá-las, analisá-las a frio no tempo do discurso: este processo, se por um lado agrava os mistérios, por outro ajuda a desvendá-los de parte a parte.

Mas, em todo o caso, há que admitir, iluminar, ou seja, aplicar um foco sobre um objeto, não significa exatamente que o estamos a *retro-iluminar*, se assim podemos sintetizar o modo de iluminar alguma coisa a partir de uma janela do passado, um pouco como o faz Carlos de Oliveira (1992 p. 560), num dos textos de *Aprendiz de Feiticeiro*, «Janela acesa», focando cinematograficamente a mulher sentada na cadeira da infância, com a luz da janela colorida trazida da casa perdida do avô. Há entre as duas o mesmo rol de significações, mas nessas janelas simulam-se duas perspectivas razoavelmente antagónicas sobre a depressão; o que as diferencia uma da outra é o vão da empatia médica. Numa presume-se a doença, exterioriza-se a angústia; a outra ausculta, torna-a histórica, clarifica as suas dobras.

Mantendo a analogia com esses planos de realidades invasivas, a deslocação que pensamos que a câmara de Lobo Antunes milimetricamente efetua no campo da memória patenteia um método para elaborar terapeuticamente as linguagens sobre o real. O corpo textual do romance está torneado por essa orgânica da linguagem. O método é: editar as peças desirmanadas, dar maior ou menor coesão entre as unidades diegéticas e as unidades descritivas. Aceitámos, claro está, que estes romances consideram um plano ético que está para lá da sua literariedade e que uma receção ativa permite dilucidar. Em síntese aproximada, Maria Alzira Seixo (2011 p. 163), também em artigo a propósito do extraordinário *O Manual dos Inquisidores*, apresenta uma

experiência de leitura similar, em que o leitor se torna o guardião da «palavra essencial» que sobrevive, com a sua originalidade, no mundo pós-apocalíptico.

Mais do que o produto discursivo de uma angústia existencial inviolável e codificada por frases emblemáticas, preferimos ler o ritmo de imagens aglomeradas realçando-lhe a funcionalidade de um filtro: coador de emoções, reticulando o passado e o presente em espessuras de um tempo variável. Um trabalho de indiferenciação, encaixando gravura contra gravura numa concentração (ou numa abstração) de sombras. E a propósito, descortinamos num outro texto de *Aprendiz de Feiticeiro*, seguido à lupa, mais um convite a deslindar os métodos da criação literária. Fala-se de Pessoa, mas os argumentos mantêm-se válidos:

Pessoa complica mais as coisas. Em idênticas circunstâncias distingue no passado dois passados, duas tristezas, como ele procura explicar. Julgo que se trata de movimentos inversos da mesma luz: o primeiro, de trás para o ponto morto, reflecte-se na realidade do momento em que o poeta escreve (nuvens, floresta, sombra); o segundo, do ponto morto para trás, constitui com toda a probabilidade a refração do primeiro, que volta ao foco inicial: os sonhos. De facto, a realidade repele o sonho, ou melhor, tem sombra a mais não se deixa penetrar por uma claridade irreal, no fundo já morta, como a das estrelas (sonhos) extintas que brilham ainda (OLIVEIRA, 1992 pp. 540-541).

E, como dissemos, se as pensarmos numa matriz de ressonância em grupo, estas frases cíclicas servem, em muitos casos, como um ponto seguro de acostagem que as vozes descobrem entre si. A ênfase da ação narrativa é posta precisamente nos modos de relacionamento simbiótico entre as vozes. Apetece-nos, por isso mesmo, afirmar a utilidade de introduzirmos na leitura um conceito de *entretencimento vital*, formulação talvez demasiado poética, mas que permite encontrar uma chave mais eficaz para nos consentirmos ao texto.

A ressonância torna-se, assim, uma tecnologia romanesca programada para exprimir gamas de emoções progressivamente maiores. Ir mais além, portanto, na vontade de declarar o mundo inteiro nos romances, como o autor tantas vezes repete. Para compreendermos o alcance destes romances teremos talvez que examinar a morfologia muito peculiar sobre a qual organizam sobre as frases o espaço íntimo que põem em ação. É pela consistência ténue da ressonância que as esferas do leitor, do autor e das figuras narrativas se fazem mutuamente animar.

Agrupadas ou não em arquipélagos, com ilhas pouco distantes que se divisam a olho nu umas das outras, estas pessoas acusam os sintomas da insularidade e a necessidade da climatização. Tal como as ilhas, à luz do que temos vindo a rastrear no âmbito do temperamento depressivo, as personagens são dominadas por um vago sentimento de espera, uma dupla necessidade de acreditar que o futuro trará um acontecimento surpreendente e da crença de que esse volte-face é impossível que aconteça. Ler, portanto, ou avançar na composição dos enigmas, equivale, um pouco, ao trabalho de restaurar estas correlações perdidas:

Aldebarã, a Galiza onde chove o tempo inteiro, rosas que nascem do mar, comprei-lhe um telefone especial com uma luzinha que acende, se o senhor bispo pegasse no auscultador não percebia nada, guinchos e mais guinchos, tudo torcido aos uivos, repita-me lá essa do padre comunista, eu sem mudar de expressão com o meu sorriso de surda, a minha avó empoleirada no seu trono combinou gasosa, café e açúcar em manigâncias misteriosas, deteve-se na suspeita de um parente interessado, uma empregada que os filhos subornaram na copa, não esqueci o cheiro de aguardente da trança

Mamã Alicia

acordo com ele nos meus sonhos, encontro-o na almofada, nos lençóis, nas árvores do largo

juro

– Não contes a ninguém que te expliquei a fórmula da Coca Cola a vantagem dos americanos, aquilo que os fazia ganhar guerras e os tornava ricos, eu riquíssima

– Vais ser riquíssima Mimi vais casar com um conde

dona de Nova Iorque, de todos os cinemas da Galiza e Portugal, de vinte prédios em Coimbra, da Ford, a minha avó e eu conspirativas, solenes, de estores descidos, provando um golinho arrepiadas pelo dinheiro futuro, cestos de roupa suja a transbordarem notas, gavetas pesadas de moedas, jardineiro, mordomo, quando meses depois a levaram, escanzelada, respirando por um cantinho do peito a fim de morrer no hospital

*o automóvel na berma e o sócio do meu marido, sem metade da cabeça, a escorregar para o chão*

comandou aos bombeiros que parassem a maca a prevenir-me, inquieta que a família ou os americanos presumissem e homens de metralhadora me saíssem ao encontro no regresso da escola, a minha avó como se cada palavra fosse um balde de pedras que a língua transportava boca acima

– Não contes a ninguém

não contei a ninguém avó, não tenho cinemas, não sou rica, não casei com um conde

– Comprei-lhe um telefone especial com uma luzinha que acende diga à vontade senhor bispo ela é surda não ouve (ANTUNES, 2007 [1999] pp. 11-12)

Reparemos na consistência específica da composição da longa passagem que citámos: camadas de tempo, indiferenciando-se, associando episódios, elaborando-os, integrando-os. Estão em prática as operações do sonho, o deslocamento, a condensação,

o trabalho de fachada: às vezes ainda em bruto, outras já persistindo numa ligação capaz. As relações lógicas entre as vozes, na sua unidade de concordâncias, traduzem o manuseiam os conteúdos inconscientes por forma a conseguir aliviar a pressão culpabilizadora que os coíbe. O espírito arqueológico de Freud punha o discurso integralmente sob suspeita:

Nem mesmo as falas que ocorrem no conteúdo do sonho são composições originais; revelam ser uma miscelânea de falas emitidas, ouvidas ou lidas, as quais foram renovadas nos pensamentos do sonho e cujo texto é fielmente copiado, enquanto que a sua origem é inteiramente posta de lado e o seu significado brutalmente alterado (FREUD, 2006 p. 56).

A delicada musicalidade destas construções, obcecadas pelo vazio e pela temporalidade do silêncio, aproxima-as do minimalismo de Morton Feldman e, ainda mais explicitamente, do de Beckett. As palavras com que George Steiner descreve o uso do silêncio do autor irlandês aplicar-se-iam, sem tirar nem pôr, aos textos de Lobo Antunes:

Os silêncios que pontuam o seu discurso, cujas diferentes durações e intensidades parecem-me tão cuidadosamente moduladas como os silêncios em música, não são vazios. Têm dentro, quase audível, o eco de coisas não ditas (STEINER, 2010 p. 232).

As relações entre a composição musical e a composição discursiva de Lobo Antunes já foram investigadas por excelentes autores. Listemos apenas alguns dos mais relevantes. Carlos Jorge F. Jorge (2004 pp. 201-202), num texto que já mencionámos, apercebeu-se de que estas vozes são expostas a um ruído fundamental, que tutela a encenação. O romance em causa é *Que Farei Quando Tudo Arde* e tudo se passa, desenvolve Carlos Jorge, como se as vozes não dessem atenção umas às outras. Cremos que este ensaio desenvolve com pertinência a problemática da falta de sintonia das vozes, questão em voga em autores que ensaiam analogias músico-literárias na obra antuniana. Maria Alzira Seixo (2002 p. 419), por sua vez, salientara a «espécie de desacerto instrumental» patente em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, e Catarina Vaz Warrot, num texto incluído em *António Lobo Antunes: A Arte Do Romance* (2011), partindo desta injunção e de fragmentos das crónicas, debruça-se sobre a influência das estruturas musicais na forma de escrever romances de Lobo Antunes: da estrutura sinfónica de Mahler, antes de mais, relevando das sequências depuradas de microepisódios, e da influência do universo atonal de Schonberg para a

compreensão do silêncio discursivo, finalizando a observação ao traduzir alguns paralelismos com a frase típica do jazz. Segundo a investigadora:

A influência da música na formação de António Lobo Antunes afigura-se-nos uma das chaves para aceder a um projecto de escrita ambicioso e complexo, caracterizado pelo desejo de dizer e de contar de outra forma. Estamos face a composições romanescas que nos parecem poder aproximar-se de um outro sistema de composição e de enunciação (WARROT, 2011 p. 135).

Na nossa opinião, os conceitos de repetição e estatismo articulados nas formas melódicas da música minimalista impregnam, ainda mais decisivamente, a prosódia de António Lobo Antunes, orientando-a numa representação do temperamento depressivo que defendemos. O minimalismo, de resto, na preocupação de reduzir ao essencial as palavras nas quais o discurso flui, é um dos anseios desta escrita de vozes captadas em grupo, de modo que o texto, cada vez mais, surge como uma coleção de fragmentos de diversas harmonias (e diversas dissonâncias) ascendendo e descendendo, e torneadas num espesso silêncio.

John Cage hesitava entre o som e o silêncio, produzindo sussurros e murmúrios a partir de um piano preparado, isto é, violentando os espaços entre as cordas com objetos variados (cf. ROSS, 2009 p. 367). Lobo Antunes faz por retirar de longas frases idênticas palavras bruscas, que chega a deixar em suspenso, permutando-as com o silêncio ou concentrando nelas os ruídos contemporâneos. Morton Feldman, outra das referências da composição minimalista, dava espaço aos sons para percorrerem a sua função, e reeditarem o mundo à sua passagem: os instrumentos, executando pacientes partituras de pouquíssimas notas, apoderam-se tanto do acorde que realizam como do espaço performativo onde, soprados na insónia, flutuam os seus enigmas:

Ao limitar-se a tão pouco material, Feldman liberta o poder expressivo do espaço em torno das notas. Os sons animam o silêncio circundante. Os ritmos são irregulares e sobrepostos, de modo que a música flutua acima do compasso. As harmonias situam-se numa terra de ninguém, entre a consonância e a dissonância, entre o paraíso e o esquecimento (ROSS, 2009 p. 483).

Como nos adverte Coimbra de Matos (2007 p. 106), a personalidade depressiva está desequilibrada entre a frustração – por não ser capaz de realizar os projetos que sonha – e a enorme ambição dos seus planos. A frase antuniana absorve essa cadência instável e, tal como as composições de Feldman, tem em conta o tempo que as palavras

demoram a entrar em ressonância com as suas estruturas psíquicas inconscientes. Expurgada das radicações centrípetas no espaço doentio da relação perdida, a esfera patológica das vozes antunianas completa-se no território que deslocam juntamente com a mancha gráfica e o eco sonoro.

Essa é a terra de ninguém, a zona terapêutica entre passado, presente e futuro, entre a luz e a sombra, conjurando estranhas harmonias da dissonância. Similarmente, também Morton Feldman, em lamentos angustiados, transferia os seus ouvintes para terras longínquas, de fronteira. Ambos levam os sistemas discursivos a uma erosão planeada para testar a capacidade de experiência dos seus públicos:

Que a noite chegue depressa e isto acabe, de maneira a que não fique nada de nenhum de nós como quando apagavam o candeeiro e o mundo deixava por completo de existir, quer dizer havia qualquer coisa para lá do mundo mas não me dizia respeito, noutro lugar, noutro tempo, vozes que adivinhava, respirações que supunha, luzes de que descobria o rastro, pessoas talvez, esta dor no fundo da boca que o dentista não curou, esmoreceu, encostava o nariz ao meu nariz

– Se doer levante o braço  
e as palavras

– Se doer levante o braço

ditas não por um homem, por uma máscara branca, aumentaram a dor que se espalhou na mandíbula consoante aumenta a minha vontade que a noite chegue depressa e não fique nada de nenhum de nós, o mundo deixe de existir e se qualquer coisa existir para lá do mundo, noutro lugar, noutro tempo

vozes, respirações, pessoa, fragmentos vagos no escuro (ANTUNES, 2007 [1999] p. 169)

O movimento da análise é um movimento de retomada e evolução do suspenso. Querem-se outras formas de vida, com outras estratégias de significação. O novo nexos entre o eu e o lugar é representado por lugares de alteridade e é do silêncio assim construído que assoma o *Self*, num contentor homeostático, nivelado entre o interior e o exterior da sua forma emocional. A transformação está impregnada pela reverberação e pelo primado da liberdade da ação. No meio sonoro, a mudança é esculpida, pois, pela dinâmica do silêncio.

António Lobo Antunes, na sua sensibilidade, nunca cessa de nos perguntar: mas como figurar o silêncio que tantas vezes aumenta a angústia dentro de nós? Nesta obra, o espaço do silêncio é inegociável e a comunicação reduzida ao básico aos vocábulos essenciais para transmitir um conteúdo. Até certo ponto, as histórias que as personagens contam em voz alta servem para conseguirem tirar gente dentro delas: para aprenderem a dizer-lhes não. A elaboração é modulada pelo silêncio e é da sua dinâmica que se

precipita a ambivalência do sujeito. É também dele que, na coda, se representa a força autorreflexiva da transformação.

O silêncio destas narrativas, obediente unicamente ao apelo do amor, constitui a solução de continuidade entre os campos de força da regressão e da liberdade com que a ladainha, ao transportar-se nas camadas de silêncio, vai purificar os excessos a frase. De facto, talvez arriscássemos afirmar que um dos conseguintes desta forma peculiar de compor o discurso está a introduzir-se no mais difundido dos modelos de comunicação interpessoal. E a invertê-lo, para um ciclo de intersubjetividade materializável. Para António Coimbra de Matos, o silêncio é um dos nervos sensíveis da comunicação analítica:

Defensivo ou não, ou mescla tecida de resistências e pulsões, o discurso do analisado realça em forma, orientação e significado pelo pontuar sintático do silêncio. São, de facto, os retoques do silêncio – absoluto ou relativo – que, modulando-lhe o tom, a intensidade e mesmo o timbre, lhe proporcionam dimensão artística; desde logo, profundamente humana e peculiarmente individual (MATOS, 2007 p. 22).

No fim de contas, não é puramente circunstancial que Feldman, como esclarece Ross (2009 p. 484), em mais que uma ocasião, tenha chamado a atenção para a atitude de luto a que alguns aspetos da sua obra se assemelhariam. O fenómeno do luto, correspondendo à recuperação emocional que se segue a um episódio depressivo, desassombra as pessoas dos fantasmas do passado, ou seja, liberta as pessoas da apatia. Philip Roth, no livro *A Mancha Humana* diz algo cujo efeito se assemelha:

A música que ouço depois de jantar não é um lenitivo do silêncio, mas algo semelhante à sua substancialização: ouvir música uma ou duas horas todas as noites não me priva do silêncio; pelo contrário, a música é o silêncio a tornar-se realidade (ROTH, 2008 p. 41).

Assim se atinge um tempo ideal, movimentado essencialmente pela causalidade da liberdade, tal como o define Roger Scruton, afirmando a natureza individualizada da música como o «ponto de encontro com o sujeito puro, libertado do mundo dos objetos e deslocando-se só em obediência às leis da liberdade» (SCRUTON, 2011 p. 150). Antes da música não há silêncio, mas a sua ausência. Há zonas em branco, há qualquer ato pronto a negar a presença. Se provém da música a formação apreensível do silêncio, em espessamento de matéria é porque se quis dizer alguma coisa a propósito destas variações pelo silêncio.

É destas vagarosas operações que o discurso se monta, incorporando objetivamente os elementos de uma psicoterapia: a relação de confiança, a comunicação por palavras, a integração dos conflitos (cf. BATEMAN, et al., 2003 pp. 93-106). A comunicação analítica precisa do silêncio para se territorializar, para desinibir uma censura, corrigir com um ponto de resistência. Como não é infalível, nem sempre conseguimos aceder aos sentidos inclusos e às hipóteses de leitura.

Sobre este enquadramento analítico, vem a propósito argumentarmos que a racionalização do tempo performativo se torna, nas condições descritas, um dado objetivo. Denis Leandro Francisco (2011 p. 18), que estudou a representação da negatividade nos romances antunianos, refere-se à dispersão maníaca da memória. Se subscrevemos o conteúdo das suas ilações, não anuímos de igual modo com a designação com que o expressa, que não nos parece inteiramente feliz: assumimos, realçando-o, que existe disciplina nesse método climatizado de destapamento de topografias desconhecidas da memória.

Estes narradores são depressivos. Tendem, como tática de defesa, à conservação num intervalo estático do vivido. As figuras do horário fixo das sessões, dos honorários, da atmosfera de empatia continente são, neste sistema literário, convertidas em medidas de ritmo: o da ironia polifónica e o da interrogação retórica, processos que Olívia Figueiredo (2008) sagazmente entreviu em *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*. Esse dispositivo dá acesso ao distanciamento necessário para a reflexão dos múltiplos pontos de vista do grupo sobre as histórias de cada um.

Tal matriz discursiva torna-se análoga da consciencialização de diferentes camadas da memória, verbalizadas entre dois ou mais intervenientes, sobretudo nos momentos em que os instrumentos de censura estão maleáveis, próximos do sono e do sonho. Vem a propósito José Gil, que descreve desta maneira a sua cosmologia:

São ilhas de tempo que se conectam pelo poder hipnótico da bruma que a escrita segrega. Porque a escrita cria uma bruma de tempo (é esse o tempo único do passado), todos os tempos podem ser evocados e surgir na bruma. Cada cena é uma ilha e o conjunto um arquipélago sem fim. Saídos da bruma, mas totalmente envolvidos nela, são como imagens nascidas de uma insónia, mal situadas no espaço e no tempo, vacilantes, fantasmáticas (GIL, 2011 pp. 160-161).

É na repetição neurótica, como principal representante textual dos conflitos psíquicos, que o discurso instaura o lugar da transferência. O fenómeno de transferência tem a ver com experimentar sentimentos em relação a objetos do presente como se

fossem figuras do passado, deslocadas na relação atual. Como descreve Bateman (2003 pp. 78-83), a transferência é um importante instrumento de investigação do inconsciente recalçado e situa muitas das movimentações aparentemente incompreensíveis que ocorrem no espaço relacional.

Tendo em conta esta característica da aliança de trabalho, não é inquietante que as vozes, especialmente nos livros mais recentemente publicados, reflitam amiúde na sua própria condição ficcional e na natureza dos espaços da ação diegética. O fenómeno da transferência, propriamente dito, diz respeito às personagens, que se iluminam umas às outras. Mas as personagens não são as condutoras formais da sessão de grupo. Esse é o papel do autor, entidade distinta (principalmente nos níveis de autoconhecimento) que temos de implicar no movimento oposto da contratransferência, ávido, da posição em que o observamos, de contrapor um enredo metaficcional às associações livres do doente. A contratransferência, em termos simples, significa a transferência para o doente e resulta da ressonância entre os vários inconscientes em atividade. Desponta dos próprios conflitos do terapeuta, reativados, e é, primeiramente, um obstáculo ao trabalho analítico. Quando bem desvelado, esse momento tem, contudo, um outro nível de ação: equivale à empatia, subtendendo uma identificação com o sofrimento do analisado. Um dos trechos da parte final de *Explicação dos Pássaros*, invertendo o ritmo fictivo até aí dominante, dá consistência física à respiração empática, simbolizando-a entre dois corpos entrelaçados num só:

Pensou Vai chover, como chove esta noite em que escrevo o final do meu livro, deitado ao pé de ti no silêncio gigantesco do quarto, com uma perna sobre as tuas pernas e o suave sopro do teu sono no meu ombro respirando ao ritmo lento das palavras, pensou Vai chover como chove no papel, como chove na cama, como chove nas nossas coxas misturadas [...] (ANTUNES, 2004 [1981] pp. 251-252).

Sendo, de um ponto de vista, um impedimento, a contratransferência também se torna, portanto, o «fôlego» que lhe permitirá levar a bom porto a análise, como afirma Coimbra de Matos (2006 p. 40-46), explicando-nos que o analista, para interpretar a transferência do analisado, à medida que o laço comunicativo acontece, tem de ser capaz de a isolar, reduzindo os ruídos das suas reações inconscientes. Tais nexos surpreenderam-nos com uma analogia entre psicoterapia e artifício romanesco que faz alguma coisa para dilucidar alguns pontos de resistência à interpretação que as abordagens metafissionais de Lobo Antunes nos têm levantado.

Metaficção, uma figura das teorias literárias, é quando o autor se iça da linha de água do discurso e se põe, lado a lado com o leitor, a pensar sobre aquilo que escreve. Em síntese, a metaficção desempenha uma consciencialização autorreferencial do ato de escrita, e anula, por breves momentos, o tabuleiro de peças inventadas que a ficção, sabendo nós, leitores, o meio excêntrico em que estamos, nos faz deslocar como se estivessem elas próprias à nossa volta, nas mesmas águas da realidade. Quando o autor sobrenadante inocula essa distorção no meio diegético, ou no linguístico, liquefazendo-o, está a adicionar uma resistência à leitura. Mas, em paralelo, desdobra, noutras planos, o espaço reflexivo da frase, e a mão que dela sai, esticando-se, chama para si, bruscamente, o espírito do leitor. Maria Alzira Seixo, no *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, chama devidamente a atenção para esse jogo intraficcional, concluindo que:

A consciência de que os processos de escrita permitem também ao leitor um encontro consigo mesmo faz com que um dos momentos privilegiados desses jogos e buscas (que são também meditações sobre a criação e o seu poder) seja a conclusão dos romances (SEIXO *in* SEIXO, 2008b p. 390).

Nem todos seremos passíveis de análise. É preciso ter *força de ego* suficiente para aceitar o pacto terapêutico, análogo ao pacto ficcional que a obra literária nos exige: sabemos que o mundo possível não existe, senão na cabeça e na pena do escritor e nas páginas de quem o está a ler. Para que o processo psicodinâmico possa encontrar a direção da luz, o analisando precisa de entender que esses sentimentos (e atitudes, instintos, defesas, fantasias) estão a ser transferidos no teatro da relação *como se* o analista *fosse* alguém do passado, o pai ou a mãe, ou os irmãos ou até outros membros do sistema familiar primordial, e não para alguém que tenha, presencialmente, retornado desse passado interrompido.

As intervenções psicoterapêuticas assumem, então, o risco de parecerem elitistas, não pelo dinheiro que custam, mas porque antes de admitir qualquer modalidade de intervenção, é necessário fazer uma avaliação prévia ao candidato, ponderando-se a viabilidade do programa que se quer levar a cabo. Também Lobo Antunes, nessa ótica, se faz elitista: porque reivindica uma certa compleição anímica do leitor, que tem de estar apto para iniciar uma relação terapêutica. O paciente-leitor a que se exorta «tem de se manter em contacto com o seu *Self* adulto e manter a aliança de

trabalho com o terapeuta, ao mesmo tempo que contacta com a criança perturbada e muitas vezes indefesa que existe nele» (BATEMAN, et al., 2003 p. 224).

Por não cumprirem estas condições de solvabilidade emocional, nem todos podem beneficiar de uma psicoterapia, e muito menos das modalidades de exploração profunda. Em *Análise Terminável e Interminável*, Freud (2010 [1937] pp. 5012-5046) já realçara que as características do analisando, a natureza do processo analítico e o ego do analista podiam impossibilitar a conclusão efetiva de uma análise. Atravessar as páginas de Lobo Antunes toma muito tempo ao leitor. Trata-se de uma relação individualizada com a mancha de escrita e com as suas significações complexas. De modo que estes romances acabam por selecionar, ao fim e ao cabo, um tipo apropriado de leitor, com compleição para se deixar levar pela respiração da frase de Lobo Antunes, dissolvendo preconceitos e resistências, transformando-se com ela.

Há quem critique as opções criativas destes romances: serão de densa elaboração, sombrios e difíceis; são romances incompreensíveis, que nem sequer têm personagens, mas umas vidas maçadoras que não são mais que choros neuroticamente repetitivos. Talvez não compreendam que organizam cenários onde a dificuldade das relações é dramatizada e as pontas soltas da sua ambivalência integradas, tanto quanto possível, na realidade exterior com que interagimos os nossos universos íntimos.

Mas o romance, de resto, não é por existir nas livrarias que condena à leitura. E estes livros também não são exatamente romances, pelo menos no sentido tradicional da definição. Só pela relação dinâmica encontramos um diálogo nestas narrativas. O autor fá-la como um espelho de dupla insistência reflexiva: aquela pelo qual as personagens podem retomar o controlo da sua existência afetiva, com mais equilíbrio entre o carácter narcísico e a ostentação substitutiva do desejo; e a outra forma de olhar com a qual o leitor povoa a sua própria busca.

Expor o traço patológico destes indivíduos, fidelizando a técnica narrativa à capacidade para implementar no discurso esta resposta do doente à sua história psicológica e produzir uma textualidade que mimetize um processo de ressonância analítica: este é o «ponto de partida» dos romances que aqui estudamos, para encaminharmos, de novo, o conceito de Georges Poulet que atrás referimos. A adaptação dos nexos da psicoterapia grupal analítica à substanciação plurilinguística de Bakhtin foi uma saída para os impasses técnicos, e inovou, sem dúvida, a forma do

romance. Acompanhemos, no próximo capítulo, a condução das sessões terapêuticas de grupo.

*PARTE 3*

As soluções.

Técnicas psicoterapêuticas e construção narrativa.

Havia, contudo, intervalos em que toda a cena, em que ela era o objecto mais visível, parecia sumir-se-lhe da vista, ou apenas bailar ante ela confusamente, como um amontoado de imagens espectrais, imperfeitamente formadas. O seu espírito, e sobretudo a sua memória, estava extraordinariamente activo, e porfiava em visualizar outras cenas que não esta rua tosca de uma cidade pequena, na orla do deserto ocidental, outras caras que não as que a estavam fitando, sombrias, de sob as abas daqueles chapéus em chaminé. Lembranças das mais triviais e sem relevo, passagens da infância e da meninice, brinquedos, zangas de criança, e as pequenas coisas domésticas da sua vida de adolescente – tudo isso vinha em tropel sobre ela, misturado com recordações de quanto havia de mais sério na sua vida subsequente; um quadro tão vivido como outro; como se todos fossem de igual importância, ou todos por igual uma ilusão. Seria talvez estratagemas do seu espírito, para se libertar com a exibição destas formas fantasmagóricas, do peso cruel e da dureza da realidade.

Nathaniel Hawthorne, *A Letra Encarnada*

## I

### *Memória de Elefante*, capítulo décimo: a primeira das sessões de grupo.

Sempre me comoveu ver o desamparo em que as pessoas vivem. Acho que esta dimensão nunca foi suficientemente notada nos meus livros. Vivemos num certo desamparo, numa certa desprotecção.

António Lobo Antunes, em entrevista

El cielo nublado  
pone mis ojos blancos.

Yo, para darles vida,  
les acerco una flor  
amarilla.

Frederico García Lorca, *Canción de Noviembre y Abril*

É nossa intenção rematarmos os nossos argumentos com algumas soluções para o enigma topológico que infligimos à narrativa antuniana. Designámo-lo a partir da observação do núcleo depressivo e da sua semântica, que nada têm de arbitrário. A prevalência da depressão na sociedade é enormíssima. Por maior que seja o desnível emocional para com os universos dos doentes, nenhum psiquiatra deixa de ser visitado por esse substrato patológico. Enraíza-se então a questão: até que ponto é que certas facetas da função narrativa de Lobo Antunes estão em interação sináptica com o património de experiências do *médico da alma*?

Como temos salientado, os enredos de Lobo Antunes são geralmente formados por séries de acontecimentos com pouca intensidade dramática. Mais importante que o que se conta é o ato de contar – para acabar com as palavras sufocadas, com o «arame na garganta», de que se queixa o autista de *Arquipélago da Insónia* (ANTUNES, 2008 p. 166). O processo ganha, assim, relevância sobre o conteúdo, numa tensão narrativa que parece evocar o momento em que se celebra a aliança de trabalho analítico entre o grupo de personagens e o leitor. Talvez se possa defender, em razão dessa fórmula, que os livros correspondem à janela de oportunidade que as vozes nos dão para entrar na orla da sua intimidade. Quando Lobo Antunes afirma que tem a impressão de que os

livros lhe são ditados, está, no essencial, a descrever-nos esse momento, em que todas as técnicas se tornam desnecessárias e somos obrigados a guiar-nos, primeiro que tudo, pelos instintos. Essa é a «Receita para me lerem»:

É necessário que a confiança nos valores comuns se dissolva página a página, que a nossa enganosa coesão interior vá perdendo gradualmente o sentido que não possui e todavia lhe dávamos, para que outra ordem nasça desse choque, pode ser que amargo mas inevitável. Gostaria que os meus romances não estivessem nas livrarias ao lado dos outros, mas afastados e numa caixa hermética, para não contagiarem as narrativas alheias ou os leitores desprevenidos: é que sai caro buscar uma mentira e encontrar uma verdade (ANTUNES, 2007 [2002] p. 114).

Para percebermos o modo como *Memória de Elefante* ainda inflama os romances mais recentes, torna-se necessário retomar esse ambiente autobiográfico e a discussão que põe o psiquiatra em frente ao futuro escritor. Tópico em que as entrevistas são uma das fontes de matéria-prima para reflexão, pelo que não é sem intenção que Ana Paula Arnaut, no texto de introdução ao volume que organizou com as entrevistas dadas por Lobo Antunes, termina observando que: «Em aberto fica também a hipótese de a formação de médico-psiquiatra ter contribuído para o enriquecimento da sua profissão de escritor, até porque, se por vezes o nega [...] outras vezes confirma-o» (ARNAUT, 2008 p. XXV).

De facto, a hipótese da contaminação entre o homem e o autor nunca deixou de pairar no campo de receção dos seus romances e das crónicas. As dezenas de entrevistas, muitas com declarações típicas de *enfant terrible*, não são alheias a essas conjeturas. Em todo o caso, se as leituras de *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno* (e com tantas razões para isso) têm sido perpetuadas sobre esse mapa biográfico, na realidade, a interseção das esferas de psiquiatra e psicoterapeuta com as táticas do escritor nunca se transformou num promontório para vigiar a ficção de António Lobo Antunes. O pânico da falta de isenção talvez o tenha proporcionado e, a despeito de declarações como a de Ana Paula Arnaut, esse elemento tem-se mantido simplesmente como um perigoso declive.

Ora, o material humano que se apresenta a quem lê, mesmo quando correlativo a uma cronologia do autor, nunca deixa de ser extensivamente reelaborado. Dada a exposição pública de António Lobo Antunes, é inevitável que leitores menos preparados (tanto quanto alguns críticos menos preparados) mostrassem um otimismo despropositado em relação a essas perceções autobiográficas, nomeadamente na

primeira trilogia. Nesses três romances confessionalistas a experiência depressiva consome-se, de facto, como um documento pessoal, mas, em contrapartida, a dinâmica (o *corpo*) que julgamos ser conjugado na aliança desta voz narrativa com o leitor está para além dessas relações. Nela pesquisaremos uma teoria do romance antuniano. Seguimos, nesta ordem de ideias, as reflexões de Maria Alzira Seixo, afirmando que:

[...] em literatura, a subjectividade da escrita acarreta, de forma mais ou menos evidenciada ou mais ou menos subtil, a projecção de uma circunstância efectiva directa, transformada, reelaborada ou contrastiva, que de algum modo aponta para o autor que a escreve (SEIXO, 2002 p. 475).

Dissemos então que se é comum invocar o António Lobo Antunes psiquiatra e o António Lobo Antunes soldado quando se fala e escreve sobre a trilogia autobiográfica (assim intitulada pelo próprio autor), já não se verifica qualquer assiduidade, no entanto, na tentativa de equacionar a relevância da prática psicoterapêutica, percorrida anos a fio por António Lobo Antunes, no aperfeiçoamento da sua técnica polifónica. Nem nos estudos literários, nem em estudos de incidência psicológica.

Excetuando-se os casos em que a diegese narra consultas psiquiátricas (para além dos três iniciais, claro, em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* e *Eu Hei-de Amar uma Pedra*, por exemplo), a similitude com uma raiz psicoterapêutica é limitada à referência de que as vozes em monólogo parecem estar numa consulta de psiquiatria e desdobram-se nessa mesma projecção as equivalências entre a composição discursiva e a situação analítica. Sempre que a crítica menciona os universos da consulta psicológica ou psiquiátrica, fá-lo apenas a partir do protótipo polifónico de Faulkner e dos conceitos teóricos reivindicados por Bakhtin.

Convidamos-vos, por isso mesmo, a explorar essa hipótese dialógica, submetendo-a uma pressão comparativista. Até agora, apelámos a passagens de seis dos romances antunianos e a curtos trechos das crónicas para argumentar em favor da omnipresença da doença depressiva, bem como da figuração de um impulso curativo. Agora, para que o efeito expositivo se torne mais claro, sinalizaremos não mais que três movimentos: um episódio diegético de *Memória de Elefante*, a cena discursiva de *Exortação aos Crocodilos* e a personagem do Funcionário Público de *A Ordem Natural das Coisas*. Neste último foco de análise, que mais não é que uma interrogação sobre esse processo terapêutico, insinuamos que o romance antuniano se desenvolve como um

*setting* grupalítico – simulando, mimético, o seu quadro operativo e os seus processos comunicativos.

Nos romances *Memória de Elefante* e *Exortação aos Crocodilos* encontraremos as marcas da consolidação macroestrutural desta modalidade psicoterapêutica, e, interiorizando-nos empaticamente na sessão de grupo, vivenciaremos a cura de uma personagem, o anónimo Funcionário Público de *A Ordem Natural das Coisas*. Esses eixos permitirão, com toda a certeza, estender ao resto da obra a defesa destas proposições; senão à totalidade, pelo menos à maioria dos romances publicados por António Lobo Antunes a partir de 1981, ano de *Explicação dos Pássaros*.

Biografismos à parte, a sessão analítica interpretada no primeiro romance poderá perceber-se noutros patamares da economia significativa do texto, nomeadamente no que, em nosso entender, funciona em alguns aspetos como uma prefiguração, ou uma encenação, da técnica polifónica depois trabalhada por António Lobo Antunes. Isto porque o dispositivo com o qual Lobo Antunes avança e recua a distância de focagem obriga a um cenário de exclusão, um espaço imaginário dentro do qual a técnica pode ser desenvolvida. Definem-se, portanto, as regras de um jogo e só então gozamos do direito a participar, em direto, no círculo de vozes.

A sessão inaugural, como lhe cabe por direito, montou-se em *Memória de Elefante*, no capítulo décimo, aquele que, intencionalmente, faz o transbordo para o segmento noturno do romance. Nele seguimos o psiquiatra até ao grupo de análise. A sala compõe-se de acordo com o quadro teórico habitual: entre seis e oito pacientes (cinco homens e três mulheres, neste caso), sentados em círculo com o terapeuta, num local sem intrusões do meio exterior: «[...] através das cortinas percebiam-se os contornos dos prédios vizinhos, sinal de que a vida prosseguia fora daquele compartimento aparentemente estanque, repositório de aflições concentradas» (ANTUNES, 2008 [1979] p. 113).

Essa sessão de grupalítica estende a sua sombra sobre o compartimento de exclusão que a polifonia instaura. É aí que nos apercebemos da clareira na direção da qual começámos a gravitar. As primeiras frases convidam-nos a subir ao palco, as seguintes, pouco depois, fecham subitamente o pano de cena. A força coerciva dessa sessão insinua-se sobre a orquestração dos romances dos outros ciclos romanescos, da qual é uma representação, funcionando como o derradeiro ensaio geral de quem está a preparar-se para conduzir grupos terapêuticos.

Sustentamos, assim sendo, que aquilo que é diegeticamente representado nesse capítulo de *Memória de Elefante* será depois glosado na armação polifónica. Os efeitos começam, desde logo, na macroestrutura romanesca dos romances antunianos – no seu carácter membranoso, de isolamento –, como se o seu sistema polifónico tivesse sido traçado para obedecer, formalmente, às convenções de uma psicoterapia de grupo. Como é que isso sucede? Cada grupo (de pacientes, de personagens) tem as suas especificidades, a sua coerência interna e essa característica modula o modo como o leitor, partindo da primeira frase, vai reagir ao livro. De romance para romance, as opções da arquitetura macroestrutural raramente são repetidas (das subdivisões capitulares, das designações internas), no entanto, em cada um dos romances, essa arquitetura externa é rígida e sistemática, obrigando o leitor a obedecer às suas disposições.

Essa dialética entre interior e exterior tem efeitos claros na cosmogonia romanesca, nos seus grupos de vozes, na sua duração. Na obra antuniana, claro está, nada é acessório. O teor associativo das vozes só pode exhibir-se com toda a liberdade discursiva no interior dessas fronteiras bem demarcadas. Só aí o código pós-modernista da efabulação pode dar unidade ao mundo subjetivo das personagens. O carácter preditivo tem, no entanto, sempre qualquer coisa de suspeito, por isso avaliem-se com cuidado alguns dos supostos paralelismos. Podemos, primeiro, experimentar a sala de análise, olhando-a como se entrássemos pela porta:

Que porrada de lavagem à cornadura é esta que saio daqui torcido como um velho com reumático, lumbago, ciática, bicos de papagaio e dor de dentes, alma de rafeiro a ganir a caminho de casa, e no entanto volto, volto pontualmente dia sim dia não para receber mais trolha ou uma indiferença total e nenhuma resposta às minhas angústias concretas, nenhuma ideia acerca de como sair deste poço ou pelo menos visionar um nada de ar livre lá em cima, nenhum gesto que me mostre a direcção de uma certa tranquilidade, de uma certa paz, de uma certa harmonia comigo [...]. Abriu a porta do grupo e em vez de declarar Merda para todos disse Boa tarde e foi sentar-se, disciplinadamente, na única cadeira livre da sala (ANTUNES, 2008 [1979] p. 113).

Trata-se de uma sala duplamente calafetada, tanto em termos anímicos, porque a ida ao grupo é voluntária, como físicos, porque presume a rigidez das posições dos elementos de grupo, sentados num círculo completo de cadeiras. O círculo foi, aliás, o primeiro parâmetro a ser transposto para a estrutura dialógica, que o reproduz na aura de recetividade que funde entre si as vozes. Na síntese de uma harmonia comunicante, esse

conceito de círculo terapêutico simboliza capazmente a pedra angular da empatia, que, afinal de contas, é o incompreensível enigma que leva a que o psiquiatra sinta a falta dos seus discípulos de análise:

Há alturas em que estou fora daqui e penso em vocês e sinto a vossa falta, e depois pergunto-me o que representam para mim e não sei a resposta porque continuo sem saber a maior parte das respostas e tropeço de pergunta em pergunta como o Galileu antes de descobrir que a Terra se mexia e encontrar nessa explicação a chave das suas interrogativas (ANTUNES, 2008 [1979] p. 114).

Enquanto nos relata a sessão, o psiquiatra usa estereótipos para comunicar a função do terapeuta e o universo traumático de conflitos, mas um e outro tratam-se de antífrases, e não de passos em falso no cordão empático. Na prática, só auscultamos levemente o curso da discussão. A ressonância emocional provém de uma densidade de trevas, não é um objeto que se possa dar a ver por analogias. Chegámos, tal qual estrangeiros, a um prisma interdiscursivo: não temos, para já, qualquer hipótese de penetrar nas águas profundas onde todos os outros mergulhadores se confrontam há anos. Se queremos afirmar a nossa presença nas águas do texto, devemos tornar-nos espetadores diligentes.

E a que assistimos? O dado fulcral é a rede de comunicação, em que os pacientes estão ligados uns aos outros: é nessa rede que se confrontam, que se clarificam, que se interpretam. Nos seus filamentos assumem um papel de terapeuta, numa proliferação de intervenções que, por fim, acaba por desbloquear a face resistente do psiquiatra, que decerto a montou para que os estrangeiros como nós, nas suas visitas de estudo, pudessem garantir a eficácia do sistema de comunicações associativas. Nessa primeira sessão, o debelar das resistências é posto à vista, enfraquecido com um par de impulsos discursivos: o que uma das raparigas do grupo deu e o do orientador, que apesar da ironia com que nos foi apresentado, lá foi capaz de criar um meio terapêutico favorável:

– Porquê?, perguntou inesperadamente o grupanalista como se regressasse à socapa de longa travessia pelos gelos de si próprio. A voz dele abria como que um espaço agradável à sua frente, onde apeteceu ao psiquiatra deitar-se (ANTUNES, 2008 [1979] p. 117).

Assim embalado, resguardado no «espaço agradável», o psiquiatra permite-se falar das saudades da mulher e da incapacidade de lho dizer, evoca a desmedida história de amor dos avós, lembra o suicídio do bisavô, fala ainda de um tio dado a perturbações

de humor, enquanto o terapeuta conserva a típica posição analítica de *atenção flutuante*, ou seja, enquanto escuta o paciente sem privilegiar nenhum elemento do discurso, permitindo que o seu inconsciente descubra os fios associativos:

E falou do imenso amor que unira durante quase cinquenta anos o avô e a avó paternos e no modo como os filhos e os netos mais velhos tinham de bater os pés no chão para avisarem da sua entrada em quarto em que eles estivessem sozinhos.

[...]

E contou que o tio José, que ele não chegara a conhecer, passava meses em completa imobilidade sentado a uma janela, sem falar com ninguém, até que de repente se erguia, punha um cravo no fraque, montava a égua e iniciava um período de actividade febril de negócios e cabarés.

[...]

E acrescentou baixinho, no tom de quem completa um qualquer percurso interior:

– O meu bisavô matou-se com duas pistolas ao descobrir que tinha um cancro (ANTUNES, 2008 [1979] pp. 117-119).

Às vezes interrogamo-nos sobre o que leva a que as personagens antunianas permaneçam em cena quando as suas vozes mais não são que o presente dolorosamente paralisado pelos cumes perdidos do passado. Nalguns casos, a engrenagem de misérias parece não ter fim à vista e sempre que assomam em cena estão ainda no fundo do poço. O mesmo poço em que o psiquiatra estava instalado enquanto entrava na sala de grupo, ressentido de autopiedade. Provavelmente encontraremos a motivação para se manterem à tona nas vozes fraturantes que recusam quaisquer lamentos do animal ferido que se conforta tendo pena de si próprio. A imagem-síntese desse poço, e da sua emancipação, temas cuja suprema universalidade na obra antuniana temos vindo a argumentar, é a que, ainda discretamente, se desenvolve já em ressonância:

– Você não é o seu bisavô, explicou o analista coçando o cotovelo, e esse seu Guermantes é apenas um Guermantes.

– Vive no meio dos mortos para não viver no meio dos vivos, disse a rapariga dos problemas com o pai. Parece uma voz off a falar de um álbum de retratos.

– Porque não olha para nós que respiramos?, questionou o parricida.

– E para si como um que respira, sugeriu a do sorriso. Você é como os miúdos na cama, com medo no escuro, a puxarem os cobertores para cima da cabeça.

– Que catrino leva estes caretas a cárem-me em cima à uma?, disse-se o médico.

– Os matulões a arriarem no ceguinho inválido, queixou-se ele com o sorriso que pôde.

– Antes que o ceguinho inválido, que não é ceguinho nem inválido, tente enrolar os matulões e enrolar-se a si próprio para continuar a ter vantagem em ser ceguinho e inválido, respondeu a melancólica das anginas, muito lesta. A gente não embarca no canto de sereia da sua auto-piedade, e se

you want to take in the soul is with you but don't force me to watch the spectacle (ANTUNES, 2008 [1979] p. 119).

Transposing the therapeutic processes for the enunciation, the discursive apparatus obliges us to accept the concomitance of times, the homogenization of voices or an interference with the effects of reality (we have to agree, for example, with a suspension of death or with the various versions of the same event). Obliges us, still, to accept that the infrastructural register opens to the remembered dream and to insomnia, in a narrative modality in which the persuasion of the story will depend, finally, on precision with which the opacities of the place of loss of the characters are purged. The objective is to make them breathe over memory, liberated, reconditioned.

Any logic is tied to the anxieties of voices and to its layers of obscurity. It is here that the romance ends for us to surprise: by unmasking its faces, stimulating a reaction of immunity to future conflicts. All voices change in the mirrors of the romance, ours too. It is the therapy: the psychoanalysis plans and promotes the dismantling of xenomorphic identities, absorbed from the objects, so that they would surpass autonomous personalities. The romance of mirrors by Lobo Antunes walks in favor of an *insight* that instigates a feeling of «continuity of identity» (BATEMAN, et al., 2003 p. 105). Coimbra de Matos, for this purpose, affirms that:

[...] in this process of re-encounter with one's own individuality, the person eliminates the residues of the other that he has assimilated – it is, therefore, a genuine de-identification – and expels what organized itself as a code of unconscious conduct, the Superego, to structure a proper paradigm of values, which will be a paradigm of conduct to which we prefer to call the Normative Function of the Ego, more than the «Superego post-oedipal».

Everything is achieved through a process of facilitation of contact with the individual himself and with the other, which is, in the end and in the end, the finality of the analytic relationship, interpreting the resistances that impede the spontaneity and naturalness of the human relationship system (MATOS, 2007 p. 259).

Now in terms of textual representation, the narrative processes a series of variations of disintegration and ruin, disassembling forms and amplifying zones of loss. The anxieties of the characters are displaced to the landscapes, becoming their reverse, subjectivizing them in what reaches to resemble an absolute deceiver. But it is not in it that the narrative evolves. The technique of Lobo Antunes consists in «writing behind, to the avenges» (BLANCO, 2002 p. 55). Like the analytic economy, the

linguagem de Lobo Antunes tem um carácter perverso e, tal como um analista, o seu idioleto procura obter rentabilidade de sentimentos ambíguos.

Quisemos, por isso, retornar a *Memória de Elefante* e grafar a sua crise identitária; e por isso regressámos ao momento ontológico da grupanálise nesta obra literária, quando é ainda um objeto de representação e está ainda relativamente longínqua a emergência enquanto pessoalíssima configuração estrutural do romance, como sucede nos romances posteriores a *Conhecimento do Inferno*, e se instala, em definitivo, quase sintagmática, em *Fado Alexandrino*.

Tentámos provar que é a partir desse percurso de autoanálise que se desencadeiam as bases narrativas do modelo terapêutico que os romances de Lobo Antunes tomam como motivação. De repente, apercebemo-nos do carácter premonitório da sessão de grupanálise: nas vozes dispostas em círculo, em associação livre, guiadas por alguém cuja presença é frequentemente silenciosa, *flutuante*, anuncia-se a singularidade composicional das suas narrativas, que, como veremos, oferecem ao leitor tanto a função de *analista* como o lugar do *analizando*. Nas palavras do escritor, em 1996, entrevistado por Rodrigues da Silva:

O que os estrangeiros dizem que eu trago de novo para a literatura não é mais do que a adaptação à literatura de técnicas da psicoterapia: as pessoas iluminarem-se umas às outras e a concomitância do passado, do presente e do futuro (SILVA, 2008b p. 237).

## II

### A técnica da grupanálise e o processo terapêutico

Que técnicas empreguei? Receio que lhe tenha escapado o elemento fulcral. A minha técnica é o abandono de todas as técnicas! Não me estou a armar em esperto, Dr. Lash, essa é a primeira regra de uma boa terapia.

Irvin D. Yalom, *Mentiras no Divã*

Para podermos provar a tese de que o discurso da catarse antuniano provém, em larga medida, da vontade em complexificar a composição narrativa articulando-a como um meio terapêutico, é imprescindível que falemos um pouco da técnica grupanalítica.

A grupanálise faz parte das psicoterapias analíticas de grupo e resulta das teorias de S. H. Foulkes (1898-1976). Este psicanalista alemão, radicado em Inglaterra, descobriu o potencial terapêutico dos grupos durante a Segunda Guerra Mundial, no Hospital Militar de Northfield. Trabalhando o grupo numa função de meio terapêutico, passou a entender a vantagem de tratar os indivíduos nesse contexto, consolidando mudanças no mundo interior dos seus pacientes (cf. BATEMAN, et al., 2003 p. 151).

Foi Eduardo Luís Cortesão, psiquiatra e psicanalista de formação britânica, a iniciar a prática da grupanálise em Portugal. Discípulo de Foulkes, Cortesão fundou e conduziu o movimento grupanalítico português, tanto na vertente organizativa como na sua conceitualização, uma vez que produziu conceitos inovadores que singularizaram a teoria e a prática desta terapia em Portugal. Dado utilizarmos neste exame comparativo os conceitos de *matriz*, de *padrão* e de *processo grupanalítico*, clarifiquemos concisamente as suas especificidades teóricas e a sua integração na técnica terapêutica.

A *matriz* é a rede específica de comunicação, relação e elaboração num grupo. Ou seja, a matriz corresponde ao terreno partilhado em que ganham significado as comunicações verbais e não verbais dos membros do grupo. Quando dois indivíduos interagem há dois níveis de comunicação, um manifesto e outro latente, ou seja, o conceito de ressonância pressupõe que às experiências subjetivas em contato vai ser somada uma gama de respostas inconscientes. Maria Rita Mendes Leal, grupanalista portuguesa, à noção de *matriz* acrescentou, ainda, o termo de *matriz relacional interna*, ou seja, a matriz que concerne aos modelos primordiais de relacionamento, reatualizados depois no grupo.

No modelo de Cortesão, ao grupanalista atribuem-se as características de um catalizador, não de um líder impositivo, mas um líder ativo, que estimula a evolução da ação terapêutica do grupo através do *processo grupanalítico*. O conceito de *padrão* contextualiza essa posição de condutor. Cortesão define-o como a natureza das atitudes que o grupanalista transmite e sustém na matriz psicanalítica. Do padrão terá que irradiar uma película de segurança, numa atmosfera de aprendizagem. O psicoterapeuta americano Carl Rogers (1972 p. 256), refletindo acerca das psicoterapias dinâmicas, definiu as condições que o terapeuta deve cultivar para a que a terapia resulte: a empatia; a aceitação positiva incondicional, ou seja, aceitar a pessoa tal como ela é; e a congruência, termo mais complexo, que, para Rogers, significa que a terapeuta deve ser na relação aquilo que conscientemente é. Quando as pessoas não são congruentes, a sua

presença numa relação torna-se suspeita, e num ambiente destes é inconcebível eliminarem-se resistências psíquicas ou desencadear algum tipo de aprendizagem.

Tendo em conta essas condições, o terapeuta lidera a função interpretativa, assim fomentando e desenvolvendo o processo grupalítico: intervindo, interpretando, administrando a contratransferência. É o padrão que induz à regressão e que, por outro lado, integrado pela matriz, estimula o desenvolvimento da uma capacidade analítica pelos membros do grupo, elemento chave da aliança terapêutica:

Pela sua atitude analítica, abstendo-se de responder, perguntar ou dialogar numa situação de realidade costumária, mas oferecendo, em vez disso, a sua colaboração através da interpretação, o analista transmite no grupo um padrão específico que fomenta a regressão na matriz grupalítica. Neste teor metapsicológico vai-se movimentar a motivação inconsciente e o processo primário transparece, imbuído das associações de ideias ou no conteúdo latente dos sonhos (CORTESÃO *apud* MELO, 2004 p. 15).

Em suma, o analista, além de proporcionar o *setting* e as regras grupais, orienta o aparecimento da matriz comunicacional, amplifica a interação, ativa um coterapeuta em cada analisando. A condução eficaz do grupo, tal como a condução dos instrumentos de uma orquestra, parte da determinação do terapeuta em manter a atmosfera comunicante. Cada elemento do grupo está num nível regressivo próprio e, para além dos contributos conscientes para a comunicação associativa, projeta na cadeia de ressonância, de forma não consciente, os seus conflitos individuais. Sendo numerosas as experiências em conjugação, tornam-se também numerosas as gamas de respostas e atitudes, bem como as possibilidades da interpretação. A partir desta complexidade de interações originam-se transferências não apenas para o terapeuta mas também para outros pacientes e para o grupo como um todo (cf. BATEMAN, et al., 2003 pp. 157-160). Maria Rita Mendes Leal define deste modo a experiência grupalítica:

No convívio protegido grupalítico, ao tomar contacto com as ressonâncias emocionais postas em cena pelos relatos que se entrecruzam, e com o espelhamento mútuo, geram-se em cada indivíduo condições para a mente se desprender dos traumas residuais de perturbações vividas, e assumir a expectativa de construir recursos pessoais para lidar com esse mesmo sentir. Terá ocasião para observar e reflectir sobre distorções e disfunções do viver. Uma vez que realidade e fantasia têm espaço livre no intercâmbio grupalítico, também haverá tempo para arriscar a aventura de elaboração de novos significados para o seu percurso (LEAL, 1997 p. 13).

Espera-se que a psicoterapia de grupo auxilie o indivíduo na resolução dos seus conflitos, estimulando o *insight* e a adaptação às relações com os outros. De acordo com

a definição de Kohut (1984), a empatia é a capacidade de penetrar com o pensamento e o sentimento na vida interior de outra pessoa. A empatia é fundamental para a criação de uma matriz onde o analisando possa reinventar-se, num movimento de estruturação do ego, de que é o próprio autor.

Vejam, então, como poderemos iluminar a realidade dos romances de Lobo Antunes focando-as como uma relação psicoterapêutica. Inserimos há pouco na leitura um conceito de exclusão que, ao mesmo tempo que isenta o indivíduo de percorrer uma sucessividade efabulatória, lhe vai resgatar as réstias de vitalidade até à rede climatizada de um filtro, na matriz do qual, dividindo-se e concentrando-se através de um discurso de simultaneidades e analogias, vai aprender a sobreviver num mundo aparentemente destituído de todo o sentido.

Esse mundo, mesmo o que antes não lhes oferecia condições para a redenção, não é ideológico, nem dissolve a intimidade na opressão da indiferença. Como temos procurado explicitar, há um deslocamento em relação aquilo que é uma percepção *realista* do mundo. Tendo-o em vigilância como símbolo da condição patológica dos acontecimentos ficcionais, não devemos desprezar a ontologia perturbada desses universos psíquicos, que subentende que só a doença afetiva, universal e cruel, que nada salva do jugo depressivo, é a referenciação comum que afeta estes indivíduos à necessidade da experiência grupalítica.

A configuração dos diálogos é consequência direta tanto do desvio mórbido como do caráter controlado das chamadas ao *palco*. A razão é simples: para legitimar esse efeito de ressonância, António Lobo Antunes foi obrigado a revolucionar os termos normalmente adotados para a representação dos atos ilocutórios. Começou por anular a configuração canónica dos diálogos, substituindo-os por aquilo que designa por monólogos sobrepostos. Ao nível da renovação da narrativa, estes monólogos acabaram por se tornar um investimento rentável e seguro: o que se perdeu em transparência comunicativa ganhou-se em flexibilidade e eloquência expressiva.

Ao longo dos anos, a frase antuniana foi sendo fixada a uma lógica de escassez e o que a sua dicção atualmente deixa transmitir é uma pura gramática do humano, constituída através de associações-livres. Enovelando-se em silêncio, as vozes tanto são bruscas como ténues, expansíveis como nodulares. E por isso se interrompem em rasura ou silêncio, às vezes por pudor, outras por incapacidade de expressão; e são interrompidas por outras vozes, e pelo narrador, e até pelo escritor, na oscilação de

sentidos de um presente interminável. Para a sua cronologia, e fazendo coro com Maria Alzira Seixo, concordemos que:

[...] é a partir de CI e de EP que se adapta um registo híbrido que atinge em FA a expressão verdadeiramente polifónica do entrecruzar das vozes e dos lugares de tempo a que estão ligadas. As variantes a que se procede nos romances posteriores conhecem um período de inovação entre MI e EC que começa a introduzir elipses significativas que por compensação iniciam o sistema de reiteração das falas e a sua frequência repetitiva em moldes obsessivos e caracterizadores. A diferença, a partir de NE (romance a partir do qual a mudança na escrita do diálogo é mais radical), é que às elipses e às reiterações se vão aliar agora as frases incompletas, as interrupções na sintaxe da frase, as rasuras, os ilogismos e os núcleos substantivos reiterados que substituem a lógica da expressão comum – e esse procedimento tem vindo a ser seguido até hoje, estando na base de alguma dificuldade que certos leitores encontram na leitura destes romances.

A leitura ponderada é a chave de acesso a estes textos, isto é, não uma leitura que percorra a frase de chofre, habituada a protocolos sujeito + predicado + complemento, mas a que leia palavra a palavra não como quem soletra, mas como quem olha, para poder ver (ler), porque a escrita de Lobo Antunes tem uma forte componente visual (SEIXO, 2008 pp. 183-184).

Ou seja, para apreender as interrelações entre os diversos pontos de vista, António Lobo Antunes decide-se por um esquema técnico-estilístico que exige do leitor a fidelidade a mecanismos (ou a códigos) de leitura discordantes daqueles com se recebem os outros romances. As suas narrativas, manifestando o pacto exigido pelo autor na demarcação de uma rota sensível nos cursos de leitura, formam-se como um instrumento similar a uma cura analítica, na medida em que a integração desta obra literária obriga a dissolver as resistências que organizamos à expressão dos nossos instintos, bem os andamentos de fuga que representam.

Em meio análogo ao das psicoterapias, os romances avançam pela incerteza e pela ambiguidade: dão nome às ameaças e conferem solidez e coesão à realidade psíquica do indivíduo. É frequente que só com este tipo de atitude se consiga superar a dificuldade da interpretação. Insiste-se, assim sendo, na vinculação dos leitores a um programa dinâmico de autoconhecimento, posto a correr sob a luz da compreensão ativa, e que serve para rescrever as ordens de causalidade numa perspetiva tangível de mudança.

Transita-se pelas memórias das personagens, numa frase que favorece a eliminação do excessivo, do dispensável, reduzindo a sintaxe até ao substantivo numa essência de recomeço. Lobo Antunes, que é a batuta a reger todos os personagens nessa sala climatizada, apropria-se dos mundos psíquicos das suas personagens, numa mestria

de representação que pouquíssimos criadores conseguem efetivamente fazer. Como ele próprio nos confessa, só precisa de papel e caneta para redigir os seus livros; fá-los em qualquer momento e em qualquer lugar. Nesse sentido, são, ou poderiam ser, universais, mas aquilo que expõem, com uma acutilância sem paralelo, é a constituição psíquica dos portugueses:

Uma vez fui para a Alemanha com um convite da cidade da Berlim, em 1984 ou 1986, já não me recordo, e era tremendo, ninguém falava a minha língua, não havia portugueses. Também estive em Paris a escrever metade de um livro, estive em Nova Iorque muito tempo, já lhe contei... Mas foi sempre muito difícil estar longe de Portugal, deixar de ouvir a minha língua (VIEGAS, 2008 p. 294).

Os monólogos expandem, num cordão empático que não tem fim, a presença dialógica do mundo português inteiro. Eduardo Lourenço, contrapondo-o a visão de José Saramago, vai dizê-lo num modo preciso, lubrificado, que anima a leitura:

E quem se encarregaria do presente, quem se encarregaria de inventar, de traçar, de imaginar qualquer coisa mais vivida, que desse conta do nosso presente e não fosse fantasmática quer em termos de passado, quer em termos de utopia futura? Eu penso que quem veio ocupar esse espaço, na nossa cultura e no nosso imaginário, foi a obra de António Lobo Antunes (LOURENÇO, 2004 p. 350).

Tal visão, e ainda por cima emersa a partir dos conflitos da guerra e da doença, cuja memória está inscrita na pele do romancista, subentende a presença real do psicoterapeuta – garante de uma posição esperançosa, que nada consegue destituir. Essa é a mais autêntica analogia com os processos de grupo. Interpretando e integrando numa nova ordem a linhagem reconstituída dos acontecimentos vai-se libertando o indivíduo para uma nova maneira de existir, criativa, alumiada. Abandonar os resíduos do passado patológico é parte do processo, e parte da fundação do novo edifício do ser.

A questão da aliança de leitura não é um tema intato nos estudos antunianos. O ensaísta Felipe Cammaert Hurtado dedicou-lhe algumas observações minuciosas, que nos parecem iluminar as nossas próprias conceções. Comentando *O Manual dos Inquisidores*, em trâmites generalizáveis a outros romances, Cammaert classificou-o como «uma simbiose perfeita entre o leitor e o escritor» (HURTADO, 2004 p. 309). No seu entender, a presença de um interlocutor silencioso, à volta do qual as vozes confluem como se estivessem em entrevistas psiquiátricas, dá espaço ao leitor para ocupar esse centro de intimidade com a consciência das personagens. Nessa perspetiva,

o conceito de «clivagem terapêutica do ego», da teoria analítica, auxilia-nos, oportunamente, a presenciar de mais perto as propriedades comunicativas dessa simbiose. Segundo Richard Sterba (*apud* MELO, 2004 p. 15), durante o trabalho analítico ocorre uma clivagem terapêutica, que, em termos simples, faz com que o ego do analisando, enquanto escuta, se divida em duas partes: uma que experimenta as reações transferenciais e outra que procura os significados das associações livres.

Na grupanálise acontece um processo similar, induzido pelo padrão, em cada um dos indivíduos e no grupo como um todo. E nos romances de Lobo Antunes também existe essa similitude: a oscilação entre primeira pessoa e terceira pessoa, que, como realçamos, determina desde *Memória de Elefante* uma contínua ambivalência do olhar, é um sintoma óbvio dessa interação. Podemos vivenciá-lo com numerosos exemplos; dêmos o de Mimi, da *Exortação aos Crocodilos*, que, de uma outra maneira, também ilustra de viva voz tal fenómeno:

Tinha sonhado com a minha avó e ao chegar à janela antes da manhã, atravessando os móveis sem tocar no soalho como se continuasse a dormir

(o corpo era a sombra do meu corpo movendo-se sem peso nos chinelos porque o corpo verdadeiro permanecia na cama, nesta cama ou em Coimbra há muito anos, perto dos salgueiros altos, a eu crescida observando a eu pequena ou a eu pequena observando a eu crescida, não sei) (ANTUNES, 2007 [1999] p. 9)

Um dos efeitos da leitura é o que formaliza o leitor como um segundo interlocutor da memória das personagens. Outro dos efeitos é o que resulta na metáfora das páginas em espelho e nos processos de identificação com o universo inventariado na fábula – em que o leitor, para além de decifrar os fios de sentido das recordações das personagens, é pressionado a escavar as suas próprias memórias. Nos termos de uma aliança terapêutica, a submersão do leitor no fluxo empático do texto, escutando-o indiretamente, torna a leitura mais rica e subtil:

É preciso, portanto, que se abandone todo o determinismo linear em benefício da dimensão aleatória de todo o sentido, tal como a cura tende a apontá-lo, a persegui-lo, a ir no seu encaço, naquilo que é dito e mais ainda naquilo que está por trás do que não é, o desvio, portanto, entre aquilo que se desenrola e aquilo que deste é mais ou menos compreendido, e sobretudo, reconhecido, integrado. Implica o esforço de elaboração conjunto do paciente e do seu terapeuta, em que um prepara aquilo que o outro acaba, e reciprocamente, em que o desimpedimento do sentido, que mais ou menos se realiza e nunca está completamente terminado, só é realizável de forma satisfatória contanto que o funcionamento psíquico dos dois protagonistas

seja abalado, na sedimentação e na correção contínua das hipóteses interpretativas (MIJOLLA, et al., 2002 p. 551).

Apoiamos, nesta série de observações, uma convergência de cenários entre o discurso narrativo e a psicoterapia de base psicanalítica, que, para além de não poder ser ignorada, é suscetível de uma apreciação bidimensional. Primeiro, a do plano de receção da componente efabulatória em que o leitor concretiza os entrecruzamentos das várias vozes que fundem a trama narrativa numa ordem significativa de segundo grau; depois, a que agindo dialeticamente no âmago de quem concretiza o discurso, faz do livro um jogo de espelhos, dirigido, agora, sobre a presença do leitor.

Nesta perspetiva, e à luz do que expusemos no capítulo anterior, se a narração antuniana se move numa corrente articulada de tempo, em lateralidade e negatividade, é com o objetivo de fazer retomar o passado no presente da ação. Há que ler em contínuo, há que conceder força equivalente a todo o texto, ao contrário do que sucede quando lemos os romances clássicos, em que podemos saltar secções do texto que nos parecem menos importantes (cf. BARTHES, 1987 pp. 17-18).

Todas as informações, todos os ritmos se tornam úteis. Senão o fizermos não é possível pressionarmos uns eventos contra outro, tornando-os adjacentes, nem será possível intuir-lhes as intensidades psíquicas partilhadas, compondo as micronarratividades de que fala Ana Paula Arnaut:

É verdade que se derroga o conceito tradicional de narratividade, no sentido em que não existe numa dinâmica de sucessividade temporal [...]. Mas também é verdade que, no lugar dessa dinâmica, as ficções de António Lobo Antunes apresentam, impondo, o que pensamos poder designar por micronarratividades, ou por teia de linearidades, que, em derradeira instância, acabarão por fazer sentido(s) (ARNAUT, 2011 p. 77).

A fisiologia psicanalítica não pode aqui ser ignorada. Tais propriedades enunciativas estão próximas da *doxa* da confissão por meio da associação-livre e da resistência ao dizer, ou seja, servem como mesa de mistura onde o condutor da sessão experimenta os andamentos da transferência no sistema de vozes. Ao acionar na matriz analítica os momentos traumáticos da história pessoal, está a expô-los à análise na dinâmica de grupo. Como nas polifonias romanescas, pluridiscursivas, nas terapias de grupo:

[...] o que no fundo ajuda é criar em conjunto, responder e reflectir sobre as experiências que se revelam no grupo, eventualmente pondo em palavras o que anteriormente era desconhecido ou inexprimível para eles mesmos e para os outros (BATEMAN, et al., 2003 p. 155).

### III

#### A comunicação por palavras: a regra fundamental da frase.

O quadro está vazio. Começo a enchê-lo com as palavras que sobram do próprio vazio. São palavras brancas sobre o negro do quadro.

Nuno Júdice, *Didáctica*

Acompanhemos, então, a cura pelas palavras, radicando, para já, as narrativas na dimensão polifónica da sua composição: dialógica, pluridiscursiva, desconstruindo linearidades espaço-temporais numa multiplicidade de vozes com idêntico estatuto na economia narrativa. Monólogo interior e discurso direto interrompendo-se, entrevedendo-se, clivando as consciências que os desferem. Ao lançar os seus relatos (de conflito, de contradição, de esquecimento) no espaço anónimo que o gesto do romance potencia, as vozes não estão a procurar um campo de discordâncias. Muito pelo contrário: à medida que se vão expondo livremente vão definindo um tom comum. O resultado é que não se ouvem somente a si próprias, numa algazarra que esvazia a palavra e impede um plano de inscrição da fala – para seguirmos o conceito de «inscrição» de José Gil (2005 p. 57) –, mas se abrem, progressivamente, à consciência democrática do dialogismo. A orquestração de vozes narrativas em pontos de vista autónomos, e não raramente conflituosos, induz uma complexificação da estrutura sintática – que se traduz em movimentos entrópicos de lateralização, com séries de episódios desdobrados de outras séries de episódios, uns ocorridos, outros fantasiados.

Tanto o tempo como os referentes espaciais se estiram e as descoincidências cronológicas, provocadas pelo livre derivar da consciência das personagens, invalidam o seguimento de qualquer diegese, para além da que circunda a célula relacional. Na maioria das vezes, estes universos mostram-se como substancialização da doença depressiva. Em todo o caso, a história não é senão um pretexto para modelar retratos interiores das personagens. Esclarece-nos o autor, em discurso direto:

Mas depois percebi que não era esse o caminho que me interessava. O que me interessava era o desafio, atendendo a que o fio narrativo num romance é o mesmo que a picareta e a corda para um alpinista, de construir um romance sem fio narrativo (PIRES e STILWELL, 2008 p. 358).

O carácter descontínuo insere-se nas prioridades da estética pós-moderna; como o fazem as repetições, os finais interrompidos, as personagens em crise, ou a metaficção insistente. Mas o que nos apressamos a questionar, a partir dessa condição fragmentária, é a natureza oscilatória da sua temporalidade, a qual, numa amplitude intensificada pelas frequências ressoantes dos vários passados presentificados, virá a ser doseada pelas vivências transferenciais. Para que a regressão aconteça, o meio exterior, até aí historicamente nocivo e alienante, tem que estar solidamente exteriorizado. Só aí se poderá formar, imbuído da climatização emocional, um espaço analítico, para intervir sobre a opacidade das ambivalências.

Sob a proteção do grupo, a duração do romance torna-se sintomaticamente dependente destes processos. As peripécias da realidade social esperam, do lado de fora, o fim das negociações internas, onde não há qualquer linearidade. A sala de análise é um ambiente controlado, calafetado, em que tudo passa a ser jogado num tempo único. Como afirma Maria Alzira Seixo:

os seus romances são, como vimos, romances do tempo, baseados nas conjecturas de um sujeito (ou vários...) que convoca estádios diversos do passado, mas, na medida em que esses estádios se vão justapondo, mesmo se temporalmente desnivelados, eles acabam por configurar um espaço (vários espaços esboçando uma contiguidade entrecortada) que fazem dos romances um exercício reiterado e quase absoluto de uma poética do lugar (SEIXO, 2002 p. 534).

A aptidão da instrumentalização polifónica das vozes para figurar a ambiência de uma sessão grupanalítica explica-se, como vimos, pelo timbre que dá à ressonância discursiva. O monólogo interior dá azo a uma atitude de emoções em que o passado possui um estatuto de vivência presente e é desta superfície psíquica que se extrai a interpretação. Neste âmbito, é aconselhável valeremo-nos dos esclarecimentos de Ana Cristina Martins a propósito da enunciação no romance *A Ordem Natural das Coisas*. Filtrando-as como expressão de atemporalidade, a autora examinou as lógicas enunciativas deste romance, no que respeita à referenciação de mundos ausentes e aos processos empreendidos neste quadro discursivo.

Lobo Antunes presentifica o ausente e dissolve as linhas cronológicas das regras tradicionais. A este nível, o presente do indicativo, nos trâmites de um *deíctico indicial fictivo*, e o indicativo precedido de preposição, que coadjuva a figuração de quadros estáticos (de instantes cristalizados alheios a uma localização temporal) são usados como os expedientes técnicos primordiais. Na conjectura de um estado contínuo de ação, a deslizar linearmente entre zonas temporais, prossegue-se (e persegue-se) a reconquista do tempo presente, articulando-o com blocos do passado: todos os romances desta obra concatenam as ações num carácter suspensivo, em sequencialização sem evolução, numa ambivalência que tanto se enuncia enquanto estados que se distendem no tempo, como enquanto momentos de impressividade perceptiva. Oicamos:

De cada vez que os locutores recordam o seu passado, vivem-no de novo e novamente se surpreendem e intensamente experienciam os acontecimentos ou estados de coisas, nunca chegando, pelo distanciamento temporal necessário, a arquitectá-los numa unidade global significativa. Desprezando uma estruturação unificada por laços de pertinência e causalidade, o discurso acaba sem fim e inicia-se sem começo (MARTINS, 2004 p. 91).

Com tantas evidências como as que até agora somámos, não é surpreendente que se equacionem sérios paralelismos com o contexto analítico, e se imagine a narração como uma demanda ontológica, uma reformatação das parcelas algébricas das histórias individuais. Aí se instala a nossa controvérsia com a opinião de Ana Cristina Martins. Se interrogarmos as vozes não como um depósito de retalhos de vida amalgamados num eterno retorno, mas como um ritmo analítico, determinaremos tanto o princípio dos relatos como o seu fim. O *incipit* de uma obra literária, o seu princípio, servirá de introdução à mundividência sobre a qual a escrita pende e o *explicit*, ou o fim de um texto, acabará por solucionar ou por deixar abertas as indeterminações do enredo. Estilística e semanticamente, o fim harmoniza-se ao fecho dos sentidos discursivos e da tonalidade dominante. As frases estão acabadas. Na comparação a que subordinamos esta poética, os *incipits* e os *explicit*s dos romances de Lobo Antunes estão em correlação com o percurso terapêutico, solar e autodeterminado, dos protótipos de existência depressiva das personagens que nos são apresentadas.

A doença destas pessoas é mais real do que elas, simples ilusões literárias, mas símbolos fortíssimos da ambivalência patológica e do espírito médico que as quer aniquilar da experiência humana. A primeira condição de qualquer psicoterapia é a

motivação que leva o doente a procurar uma intervenção especializada. Carl Rogers abordou essa questão com profunda clareza:

O paciente defronta, em primeiro lugar, uma situação que ele apreende como um problema grave e importante. Pode ser que ele descubra que se comporta de uma forma que não pode controlar, ou que está dominado por confusões e conflitos, ou que a sua vida conjugal se está a desfazer, ou que é infeliz no seu trabalho. Resumindo, ele depara com um problema que tenta resolver e não consegue. Está portanto ávido de aprender a resolvê-lo, embora ao mesmo tempo se sinta receoso com o que possa vir a descobrir de perturbador em si mesmo. Deste modo, uma das condições quase sempre presentes é um desejo indefinido e ambivalente de aprender ou de se modificar, desejo que provém de uma dificuldade sentida no encontro com a vida (ROGERS, 1972 pp. 254-255).

A direção de compromisso psíquico destes romances leva-nos a duvidar de um espírito crítico que inscreva as vozes apenas como uma onda de emoções, momentaneamente a vibrar em ressonância com a nossa íntima frequência vital. É uma frase que controlamos, na sua periodicidade, até a perdermos, dissolvida, quando se modificam as propriedades da vibração. Daí a precisão das observações de José Gil, ao examinar *Arquipélago da Insónia* em moldes que se estendem radicalmente a todos os outros romances:

Não uma narrativa, nem linear nem descontínua. Mas uma imensa colagem de imagens, de cenas, de ditos extraídos de várias camadas de um tempo passado. O meio temporal de onde vêm é único, as descrições situam-se num tempo que já foi: são, quase exclusivamente, recordações. Mas, como se viu, recordações não de um só mas de múltiplos tempos cronológicos. E em cada um destes pode surgir um outro tempo, alguém que se lembra subitamente de um gesto ou de coisas num outro tempo do passado; então a recordação salta para um plano diferente da memória, como uma lembrança de uma lembrança, muitas vezes sem nenhuma ligação com a narrativa que interrompeu (GIL, 2011 p. 160).

Se a matriz é a rede específica de comunicação, relação e elaboração num grupo, como não avizinhar o que daqui resulta com a construção da matriz de grupo?

Quem ouve, ouve alguém que fala e a frase de Lobo Antunes não se preenche apenas das falas das personagens, mas, como mostrámos, incorpora no tecido verbal a matéria do silêncio: com rasuras, obliterações, correções, resistências, espaços em branco. A ressonância interior de cada consciência vai indiferenciá-las num discurso que valoriza justamente um tom de baixa intensidade e o descontínuo da sugestão. É uma forma discursiva preche de reações internas – que avança a inscrever não os pontos altos e os pontos baixos de uma história que se quer contar, mas que executa,

essencialmente, a melodia inconsciente das vozes que se sentam em círculo no gabinete do analista. Pode assemelhar-se a uma litania, com os seus fatores de repetição e as suas preces, mas não o é: o carácter neurótico, como o apresentámos, é somente a expressão da doença depressiva. Narrar provoca uma síncope no passado, no seu sentido obsessivo. Esse é o momento romanesco essencial. Suspensas em intersubjetividade num tempo brumoso, simultâneo, tal como na matriz grupanalítica, estas vozes determinam:

[...] uma cultura única em desenvolvimento com a sua própria história e memória, à medida que os membros se relacionam cada vez mais intimamente. [...] Nela, cada indivíduo pode mergulhar em experiências que são pessoais, interpessoais e transpessoais. Isto é, elas provêm do passado e do presente únicos de cada indivíduo fora do grupo, de novos encontros entre membros «aqui e agora» no grupo e de motivos e respostas profundos partilhados que transcendem as suas individualidades separadas (BATEMAN, et al., 2003 p. 160).

De acordo com as alegações de Peter Brooks (1994), que encontra a tensão da transferência psicanalítica na estrutura narrativa, uma vez que este passado textual nos é dado pela mediação de signos, torna-se inevitável que narrador e ouvinte o solucionem na interpretação. Do seu teor fez Maria Alzira Seixo uma longa referência e implicou-a tanto na análise dos diálogos como na elaboração do animismo abundante em Lobo Antunes, como noutras passagens deste trabalho já analisamos. Dada a confluência com as nossas próprias ideias, e porque as podemos organizar através do seu rigor expositivo, citemos diretamente essa referência:

Não só todos os romances são, de certo modo, uma reescrita de um passado (ou de vários), transcendendo em muito o que na narrativa do romance é habitualmente a escrita de eventos pretéritos, como ainda o diálogo – nunca apresentado nestes romances de forma textualmente convencional, quer sintacticamente quer do ponto de vista gráfico – é componente inerente à própria reflexão e expressão das personagens (que se manifestam até de uma modo que se poderia designar como intradiálogo), e inclui alterações, correcções ou até a confissão de invenções (que nunca se sabe se são factuais ou denegadas) feitas pelas personagens a propósito da respectiva fala quanto a esses passados. A transferência psicanalítica que Peter Brooks encontra na organização da narrativa parece-nos ainda elaborada em relação às modulações praticadas na relação entre eventos ou pormenores relatados e notações paisagísticas descoincidentes ou anuladas (SEIXO, 2002 pp. 371-373).

Trata-se de uma escrita engajada na presença de um corpo humano vivo. E por isso evolui como uma *frase de gestos humanos*, para usarmos a designação de Maria

Alzira Seixo (*in* SEIXO, 2008b p. 266), que assim a remete para a ideia de performance de que fala Paul Zumthor, «regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida a resposta de público» (ZUMTHOR, 2000 p. 30). A voz palpável que a frase tenta *levar ao limite* tem o desejo de transcreever a totalidade da experiência humana, o desejo de fazê-la a *pele* do texto. Ora, se condicionássemos a frase e a tipologia gráfica de António Lobo Antunes no escasso papel de instrumentos para a mimese estilística do conjunto das associações livres de um grupo terapêutico – pouco dignificaríamos o rigor estilístico e seu virtuosismo linguístico-narrativo.

Não há, ao mesmo tempo, quaisquer dúvidas de que essas especificações de composição, como se depreende até de uma leitura pouco mais que superficial, são em si mesmas o meio ideal para sintetizar tanto a homogeneização de temporalidades perseguida pelo autor como a homogeneização de acontecimentos, acrescente-se, uma vez que estes são, por norma, tidos como equivalentes em termos de utilidade ficcional. O cosmos evocativo, como numa associação livre, mescla, para além de qualquer convenção, o passado e o presente e o futuro num sistema integrado de cronologia pessoal. Assim se reedita não só o tom enunciativo de quem fala ou pensa em modo quase automático (porque nem tudo o que se regista é parte de um relato em voz alta), e, de uma frase que se distende em inusitadas translineações, vão sustentar-se, na malha discursiva, inúmeras mudanças de tempo, ou de voz, ou vai abrir-se um espaço em branco onde se murmuram coisas inibidas, ou se rasura esta ou aquela palavra, ou se impedem imagens que se querem reprimidas, por exemplo.

Se aceitarmos que a mancha da frase é polida para percutir as emoções humanas, temos também que aceitar que essa relação atua num profundo sistema de clivagem com as perspetivas que as vozes têm do seu *vivido*. O estado de conflito é dominante e sai do texto na intenção do leitor, puxando-o para o círculo atuante. Suspende-se tudo, hesitando até na sílaba seguinte, e responsabiliza-se tanto as personagens como o leitor pelo curso da frase. Essa geometria sonora é similar à forma de escutar da prática analítica: o médico deve escutar sem estar preocupado em reter alguma coisa, seguindo a regra fundamental da livre associação, que pressupõe simplesmente que se diga tudo o que vem à cabeça, tudo, seja o que for, sem preocupações de seguir lógicas preconcebidas. Agir como um trapeiro. Para interpretar, é preciso ouvir sem valorizar uns conteúdos em relação a outros, é preciso, seguindo livremente Roland Barthes

(1987 pp. 21-22), experimentar o *lugar de perda* de um texto de fruição. Torna-se também óbvio, a esse propósito, citar Freud vezes sem conta:

Entre os materiais de que pode dispor, o médico vai servir-se de elementos susceptíveis de serem associados e dos quais poderá então dispor conscientemente; outros elementos que não fazem ainda parte de nenhuma conexão e que permanecem caóticos, desordenados, surgem sem esforço na memória depois de terem parecido desaparecer, quando o doente apresenta novos dados com os quais podem ser estabelecidas correlações e graças aos quais eles podem desenvolver-se (MIJOLLA, et al., 2002 p. 171).

Esta suspensão do sentido, ritmada por si mesma, bem como o efeito de surpresa que se agrega ao ressurgimento inesperado, agora em contexto renovado de representações entretanto desaparecidas, são, de resto, determinantes na cadeia causal da interpretação, que, muitas vezes, não é mais do que afinar distintamente a inflexão tonal daquilo que o analisando diz. O veio de comunicação funciona como uma rede de associações livres-associativas. Num grupo, a direccionalidade das comunicações assume dois formatos básicos: a comunicação em ida-e-volta, a que é retomada pelo emissor imediatamente anterior; e a comunicação múltipla em rede, ou seja, a que parte de um elemento do grupo e até ser recuperada passa ainda por pelo menos três outros emissores (cf. LEAL, 1997 p. 65). Com o avançar da análise, intensifica-se a importância da comunicação em rede entre os indivíduos do grupo, inicialmente dominada pelas trocas de ida-e-volta. Forma-se então uma matriz de intercâmbio múltiplo, na qual os indivíduos confrontam o seu relato interno com os seus conflitos, em força dinâmica inter-relacional, e podem a partir deste revisão da configuração do ego criar novos significados no seu mundo. Dando uma medida desta integração em ressonância, nos grupos mais «rodados», segundo afirma Maria Rita Mendes Leal (1997 p. 15), os projetos pessoais individualizam-se e os relatos orientam-se muito mais para o presente e futuro do que numa fixação ao passado.

No processo psicoterapêutico estrutura-se, pois, a cadeia de significantes, dirigindo ao outro a intenção do discurso. O analista entrelaça as cenas para interpretar os significados dos relatos, em ressonância com as vozes do grupo. É precisamente através da ressonância e da utilização da função simbólica na releitura das suas vivências emocionais que se expressam conteúdos inconscientes. Os desejos e frustrações individuais são modelados no grupo e essa parece-nos ser a única lógica a dar sucessão aos diferentes estados do enredo, à sua verosimilhança. É também essa lógica que se opõe, ao mesmo tempo, à desconstrução da língua, da sintaxe, da prosódia

clássica do romance. Para que essa constelação de vozes em ressonância se tornem legíveis, a montagem é declaradamente cuidada: o discurso flui num ritmo que conecta as sequências maiores dos vários tempos passados com uma frase curta em discurso direto: uma injunção, afirma José Gil no artigo que já citámos, que reprojeta o texto hipnótico das camadas do passado num real vivo, literalmente provocando «um efeito de captura do leitor pela escrita» (GIL, 2011 p. 163).

Sem manterem qualquer ordenação temporal apreensível, os tempos incorrem uns nos outros, alimentando diferenças de ritmo nesta interceção. O relato parece impedido, rasurado, desarticulado, pelo menos no sentido de uma sequencialidade diegética ou do simples alinhamento sintagmático. Ao mesmo tempo que emerge do texto a sua propensão para a incompletude, os relatos não cessam nunca: os matizes são impressionantes e o avanço é em lateralidade, em arcos suspensivos, em gestos de sugestão que agravam a indecibilidade destes romances. Não é estranho que, a dado ponto, já não suportemos o seu teor responsivo: com as vozes desdobradas umas sobre as outras, às vezes não somos sequer capazes de decidir quem fala, nem com os bloqueios súbitos, ou com as letras que se eliminam, as palavras inteiras, os relatos parecem transformar-se num murmúrio sem fim, na imagem literária de uma distonia. Mas esta rede não é senão a matriz grupanalítica a ganhar espessura. Inaugura-se, nesse andamento, uma maneira nova de redigir um romance. Tal como Maria Alzira Seixo, que na análise de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* aludiu a esta noção de «narrativa em distonia concertante» (SEIXO, 2002 p. 424), José Gil parece-nos (também) aqui insubstituível:

Em Lobo Antunes, o ritmo é omnipresente. Constitui o agente universal que tece o plano de composição: traduz as camadas de passado umas nas outras e os diferentes presentes noutras folhas de passado e de presente, permitindo a consistência, quer dizer a coexistência e a conexão de todos estes elementos heterogéneos num único plano. E o mesmo vale para os diferentes «Eus», os múltiplos tipos de narrativa, para o discurso directo e o discurso indirecto que podem coexistir às vezes numa só frase. A imensa colagem e a sobreposição de cenas, lembranças heteróclitas, ditos, proferições podem enfiar-se numa cadeia única graças ao ritmo que as traduz e as transforma num ritornelo gigante (GIL, 2011 p. 167).

A relação não se pauta por determinismos. O mecanismo é imprevisível, constituindo-se a emergência simbólica em intercâmbios verbais e não-verbais, num ritmo discursivo que talvez saibamos traduzir como uma humanização da grafia de Lobo Antunes. Esse ritmo tem as propriedades de um engenho mimético e por isso modula complicados movimentos de suspensão; e resistências ao dizer; com o objetivo

de transpor para a literatura o *som do silêncio*. A arquitetura é a da rede e nela se formulam as metáforas individualizadas que o meio analítico produz:

Pela mútua referenciação das experiências nessa movimentação reflexiva, apoiada no relacionamento com o grupo, a mente poderá permitir-se alternar as tentativas de enquadramento de emoções demasiado poderosas ou até hostis com a sua descarga expressiva verbal, encontrando nessa movimentação os modelos congruentes que abram campo a experiências «fundentes» de presença e autoria (LEAL, 1997 p. 65).

Nestes romances, a repetição e a reiteração abrem-se numa dimensão narrativa de razões simbólicas ou semânticas muito diversas, e paralelamente, num trato estilístico preciso que as autonomiza ao ponderar a medida expressiva da frase. Para mais, agenciadas ao plano das psicoterapias psicanalíticas de grupo, parecem-nos modeladas numa espécie de encontro entre uma configuração inovadora do romance e a adaptação do universo teórico e formal da grupanálise, o encontro que, no fundo, é responsável por conjurar esta máquina de interminável criação literária com que Lobo Antunes tem remodelado a arte do romance.

De facto, desde *A Ordem Natural das Coisas* que abundam em Lobo Antunes os refrões, isto é, sequências de palavras ou segmentos frásicos que se repetem ao longo do texto. Migram entre os romances e as crónicas, insistindo, entre outros aspetos, num sentimento específico, ou num interdito que demora a dizer. Procedendo tanto por aglomeração enumerativa como por isolamento na frase, vão estender significativamente o seu timbre, quer na estética de lateralidade dominante, e ao modo de representação indireta, com indícios e pistas, mais ou menos embaraçadas umas nas outras, quer pela importância que detêm ao servirem de via para os nós conflituais e as ambivalências de muitas personagens, que a narração pretende substancializar.

Estes refrões, mobilizando estas forças expressivas, agregam eficazmente alguns destes elementos enunciativos, para fazer com que a ação progrida num tempo coagulado. Como escreve Maria Alzira Seixo, no artigo «Situações Recorrentes» do *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, esses episódios podem complexificar relações fundamentais na economia narrativa do texto e ter, portanto, uma interferência efabulativa central (a relação pai-filho, os extremos do isolamento humano, a autocontemplação ao espelho, por exemplo, enumera a ensaísta, entre outros temas) ou serem meramente secundárias na relação com a narração central, de que derivam como

«sugestões metafóricas de um drama colateral em esboço ou de um universo romanesco complementar, que mal emerge» (SEIXO *in* SEIXO, 2008b p. 528).

As personagens, como se estivessem sentadas no gabinete de um analista, numa circunferência de cadeiras, ouvem e fazem-se ouvir, em ressonância, num espaço resguardado onde podem transfigurar a hostilidade que povoa a sua realidade interna e o seu ambiente relacional externo. No enquadramento analítico, que propõe a livre associação num meio pacificado das agressões externas, defendido pela esfera de atitudes do terapeuta, cumpre-se a tendência para a regressão às experiências infantis. E, como já dissemos, sobressai a relação de transferência:

O propósito da regressão é recuperar o contacto com partes de uma pessoa que se manifestaram apenas indirectamente, como um sintoma, inibição ou sensação de ser incompleto ou falso; e reexperienciar algum período crítico do desenvolvimento no quadro mais favorável da relação terapêutica. Quando isso acontece, memórias anteriores esquecidas são frequentemente recuperadas, e mesmo sem elas uma tentativa de reconstrução de acontecimentos e relações na vida anterior de um indivíduo torna-se possível (BATEMAN, et al., 2003 p. 142).

Estando constituído o quadro, com a presença *flutuante* do analista, o grupo de analisandos e a atmosfera regressiva que dá oportunidade à transferência, há que ter em conta a evolução do processo terapêutico. Os métodos psicológicos da grupanalise, como os de outras psicoterapias de inspiração psicanalítica, ambicionam que os analisandos desenvolvam uma melhor perceção de si próprios e procedam à reconstituição das narrativas pessoais, por forma a encontrar os pontos de equilíbrio de uma experiência relacional mais entrosada com a realidade. Foram desenvolvidos para proporcionar um ambiente de comunicação partilhada. Coimbra de Matos descreve deste modo o meio de repetição compulsiva, a transferência e a cura:

Nesta atmosfera analítica, assim criada, a regressão processa-se; e, ao lado de uma tendência a voltar-se para si e à emergência das recordações e fantasmas desiderativos do passado (à leitura espontânea, quase automática da reserva mnésica e ao despreguar da fantasia), instala-se uma relação – a relação de transferência – em que as primitivas adaptações objectais e defesas contra os movimentos pulsionais se repetem (relação defensiva e resistências específicas) e as emoções instintivo-afectivas outrora sustidas ou recalçadas ressurgem (transferência de emoções, afectos e investimento instintivo), ao mesmo tempo que os movimentos suspensos ou nem sequer vagamente encetados se recomeçam – é o retomar, na relação analítica, da evolução falhada. Modificação das defesas, reconstrução do passado e recuperação de potencialidades abafadas resumem a libertação, conhecimento de si próprio e aumento de criatividade a que o processo analítico deve conduzir (COIMBRA DE MATOS, 2006 pp. 163-164).

## IV

### Grupanálise, *esta* polifonia narrativa?

Não admira que, sob a pressão destas possibilidades de sofrimento, os homens costumem moderar a sua pretensão à felicidade – tal como também o princípio de prazer, por influência do mundo exterior, se reconfigurou em princípio de realidade – considerando-se já felizes se escaparem à infelicidade.

Freud, *O Mal-Estar na Civilização*

Para avaliar a eficácia de uma psicoterapia precisamos de responder conscientemente à pergunta: «Contamos a nossa própria história da mesma maneira aquando da primeira e da última sessão de uma análise?» (MIJOLLA, et al., 2002 p. 439). Uma nova história individual, refundada a partir da rememoração e da repetição, está no horizonte da interpretação psicanalítica. A emergência da narrativa pessoal envolve o mundo intrapsíquico e o domínio relacional. Polifonia e construção identitária são, então, postas em circuito contínuo pela célula grupanalítica, numa mudança que acontece em grupo. Na sequência do que apontámos para os romances do ciclo de aprendizagem, a única narrativa indispensável à leitura é a que dinamiza, nas personagens e até no leitor, um alívio da opressão familiar e social, no sentido de uma identidade idiomórfica. Noutras palavras: a grupanalise auxilia a diferenciar do *Self*, o *Eu* na relação com o *Outro*:

O humano, cada humano, constrói a sua própria identidade subjectiva como narrativa pessoal [...] numa rede de relações recíprocas, em que os actos internalizados do passado e do presente se encontram e, todos, se entrecruzam como elementos imprescindíveis da caminhada de cada um – que só fazem sentido quando relacionadas com a realidade e os percursos dos outros (LEAL, 1997 p. 16).

A alusão identitária de Lobo Antunes parte da crença de que, no mundo moderno, não há coesão do sujeito; conseqüentemente, as máscaras sociais ocultam, em zonas inferiores, maioritariamente não conscientes, camadas e camadas de *eus* profundos em conflito. Subscrevemos por inteiro, nesse sentido, a opinião de Eunice Cabral, que, como dissemos, realçou a presença da perda no romanesco antuniano, confirmando que: «a perda da ordem patriarcal faz surgir o mundo circundante de um

modo caótico, desordenado, divergente, incapaz, portanto de reconstituir a identidade perdida das personagens» (CABRAL, 2004 p. 371).

Uma «identidade perdida», a dizer respeito à infância e à arrumação dos objetos primordiais no universo ausente de angústia, provém da sua cristalização nos termos de uma mitologia pessoal. Ora, um dia-a-dia cheio de acontecimentos insignificantes representa a figuração do trágico. Nos movimentos banais que, hoje e amanhã e depois, fazem das existências aquários exíguos forma-se uma lógica de sistematização do destino. Tal exposição aplica-se de forma sistemática às ficções de Lobo Antunes. No entanto, e procurando não refutar esta ideia mas atualizá-la no sentido *psicoterapêutico* de leitura que nos guia, digamos que a investigação do inconsciente das personagens a que os romances procedem nos sugere, acima de tudo, não a intenção de espelhar a superestrutura instável de um mundo em ruínas, povoado por indivíduos anónimos, mas a possibilidade de os *curar*.

Pretende-se, então, na cura analítica, que a investigação do inconsciente leve à nomeação dos conflitos e dos acontecimentos traumáticos. Olear as relações inflexíveis e distorcidas do passado para o reinscrever na memória histórica. A polifonia instala a ressonância e ressonância incita a mudança relacional nos elementos do grupo. Assim se demonstra a rede de relações em desenvolvimento entre o funcionário público, a quem cabe este primeiro fragmento e Iolanda, a voz do segundo:

Se penso, meu amor, na vilazinha com meia dúzia de chalés tombados, sem proprietário, onde as aranhas fiavam o abandono, em equilíbrio sobre as ravinas e o grito das aves, e a comparo com este apartamento de Alcântara junto à passagem de nível do comboio e aos navios do Tejo que nos roçam as franhas coroadas de delfins, as minhas pernas procuram, sem que me dê conta, o côncavo dos teus joelhos, e comprimo o peito contra as tuas costas numa súplica de protecção que me confunde por me parecer ridículo um homem de quarenta e nove anos em busca de auxílio numa rapariguinha de dezoito ocupada a sonhar com arcanjos de motorizada vestidos de blusão de cabedal, acelerando, para a salvar, do velhote inofensivo que sou, atarantado de timidez e de surpresa. E contudo, Iolanda, não julgues que a minha vida numa aldeola da região da Ericeira em que os eucaliptos gotejavam as lágrimas de um desgosto sem cura não era agradável: era agradável (ANTUNES, 2008 [1992] p. 14).

## E Iolanda

o meu avô e o meu pai levaram o bacamarte do quintal na esperança  
de milhafres e o que se deita comigo  
(mas não me viu nua, Ana)  
ficou a mirá-los encostado a um tronco de acácia, calado e  
insignificantes como sempre, tão calado como eu no meu quarto ao

comprimento dos dias, tão calado como eu, encerrada no perfume de flores da diabetes, encostado à acácia a assoar-se, a olhar para mim e a farejar as brisas, e de repente percebi que se ia embora, percebi que não ficaria mais comigo na vivenda da Quinta do Jacinto, esboroada pelo roldão dos comboios, percebi que não me falaria mais, durante a noite, de episódios antigos numa casa que cessara de existir, onde uma ária de ópera descia do sótão com a cacimba de outubro, quis chamá-lo pelo nome, quis dizer-lhe Espera, a minha tia procurava o próprio sangue nas dunas, os pinheiros ciciavam ao vento, o que se deita comigo abandonou o tronco da acácia e correu uns passos agitando as mangas para cima e para baixo

(O que será feito do Senhor Jorge em Tavira, o que será feito do Senhor Fernando, e da Dona Anita, e da Dona Maria Teresa, e da costureira, e do filho da costureira, e da outra, eles cuidam que não vi a outra mas vi, a que talvez fosse minha mãe, a dar corda à grafonola)

e tropeçou numa calha de rega, e caiu, e levantou-se, e recomeçou a trotar,

(e eu para ele Não vás, dado que me habituara ao seu silêncio, dado que me habituara a tê-lo, a gostar de mim, no banco da nogueira, dado que se calhar gostava dele, Ana, mau grado o impedir de me afagar) (ANTUNES, 2008 [1992] p. 240)

Iolanda admite, num volte-face que à partida não esperaríamos, o afeto que afinal tem pelo homem ao lado de quem dorme e lhe destina uma reserva inesgotável de amor, que a adolescente diabética precisa e não tem. As relações arcaicas estão aqui em cena: Iolanda vive deste muito cedo com o pai e uma tia, mas sem a mãe, que ficou em Moçambique, diz-se nos relatos dela e do pai, talvez morta, talvez internada num hospital psiquiátrico. As linhas simbólicas interpenetram-se e os motivos que, desde a abertura do romance, especificavam o mundo do funcionário público, como o arquejo do comboio rente ao apartamentozito que, pouco a pouco, esboroava e os episódios da infância murmurados noite fora, são a comunicação em paralelo da comunhão dos dois perante a obscuridade e o isolamento das suas vidas.

O medo induz uma solidariedade silenciosa, na espera de quem não sabe bem o que virá ao longe. E o futuro possível que Iolanda principia a elaborar, mau grado o sussurro dos vizinhos, mau grado a chacota dos colegas de escola, recai na praia de Esposende (onde a voz de Orquídea faz perdurar, por intermédio das estevas, a sua obsessão sexual, numa espécie de simetria a que a descoberta iluminada da adolescente talvez não seja alheia), dando lugar a um sentimento de harmonia que, em si, materializa uma esfera de comunicabilidade.

Neste ponto de vista, a frase aberta e saturada de sentidos (numa textura sonora de intensidades fracas e sons surdos, ampla para desenhar aquilo que Freud acerca da interpretação dos sonhos chamou de deslocamento onírico), traduz-se, nesta linha comparativa, numa composição gráfica específica, que de uns livros para os outros se

reveste de normas individualizadas de atuação, ou mesmo de capítulo em capítulo (uma vez que as alterações na tipologia gráfica nem sempre equivalem ao mesmo efeito discursivo ou narrativo). Indaga-se, assim, acerca da maneira de figurar num romance esta respiração de vozes simultâneas, conseguindo-o pelas translineações consecutivas e pelo isolamento de vocábulos ou segmentos discursivos, numa expressividade simultaneamente condensada e irradiante, ritmada pelo silêncio, que justapõe os desníveis temporais por meio de uma complexa e heterogênea diferenciação tipográfica. Assim:

Lobo Antunes frequentemente redispõe essa proposta inexorável do discurso (como do tempo) em frases suspensas, inacabadas, em franjas expressivas e muito reiteradas de um gesto, um pensamento, uma observação, uma fala, um acontecimento parcialmente dado; nesse sentido, o escritor vai promovendo também na mancha tipográfica um escadado de notações e de espaços, uma mutação por vezes convulsa de itálicos para redondos, de parêntesis para translineações abruptas (SEIXO, 2002 p. 534).

Parte significativa da experiência psicoterapêutica de Lobo Antunes terá sido no Hospital Miguel Bombarda. E essa circunstância talvez nos aproxime da presença do silêncio nas redes discursivas dos monólogos sobrepostos destes romances. Segundo Sara Ferro (FERRO, 1997 p. 76), nos grupos de psicoterapia hospitalar, organizados em volta de doentes com psicopatologias pesadas, prevalecem forças disruptivas. O aprofundamento dos níveis comunicacionais característicos da consolidação da matriz revela-se muito difícil e a ansiedade é de tal ordem que ameaça os grupos de desintegração. As reuniões são pontuadas por atrasos, ausências, por subgrupos, pelo silêncio, que indica uma resistência à comunicação.

Mas, por vezes, em tendência oposta, os espaços pesados de silêncio estão associados a modelos primários de comunicação e a uma partilha de vivências. Esses doentes dependem do suporte narcísico e manipulam o terapeuta para obliterar o medo de abandono. Mais do que para ceder informações, a linguagem destes doentes bloqueia, divide, impede, rasura; mencionam muitas vezes sensações de vazio, confusão, afetos intensamente vividos ou ausência de emoções.

Independentemente das minúcias de diagnóstico psiquiátrico, até porque neste estudo nos circunscrevemos ao universo dos temperamentos depressivos, não abordando patologias mais profundas, como os transtornos psicóticos ou «borderline» comuns aos doentes institucionalizados, a verdade é que se estabelecem paralelismos

entre uma dinâmica grupal deste tipo e alguns fragmentos narrativos desta obra, que parecem apelar à imobilidade da ação e a um retorno ao narcisismo primário. E, para além do que na macroestrutura do texto sujeita o enredo que o livro, apesar de tudo, mantém, e com ligação a um tempo histórico efetivo, a enredos mais ou menos policiais, ainda neste sentido lemos os lapsos de palavras, as vozes que se censuram umas às outras, as dúvidas ateadas pelo que não se diz. Extraíu-se um pouco ao acaso da leitura, mas todas estas peculiaridades estão aqui manifestas:

– Ouviste?

e eu não ouvia nada nem sequer o relógio, apenas os íntimos sons de gruta do meu corpo, o comandante girou a porta da varanda e disparou sobre os nardos, subíamos as escadas devagarinho, afastávamos o reposteiro e os meus pais e os meus tios sentados ao longo da parede cada qual com o seu lenço, o trono da minha avó a um canto, o caixão sobre a mesa, uma das empregadas da cozinha ajoelhou-se e principiou a cantar, as luzes no pinhal moviam-se em círculos à procura, vizinhos igualmente sentados ao longo da parede, conversas murmuradas, suspiros, agitação de leques, o comandante regressou à sala e deixou a espingarda no braço do sofá, sempre que uma camioneta estremecia a vivenda o senhor bispo rezava, quando a luz do pinhal se acendeu de novo a cara da Celina mudou, não sei por que motivo dava a impressão de pedir sobre as cabeças dos outros

– Vá-se embora

a voz de uma segunda empregada sobre a voz da primeira

essas moscas que voam coladas

as minhas primas acordavam a meio da noite a soprar-me na orelha

– Vi a Mamã Alicia passar no corredor não te mexas

o soalho dobrava-se e era o meu pai de charuto na volta do café, tentava pendurar o sobretudo no bengaleiro e o bengaleiro escapava-se, afastava o sobretudo e o bengaleiro vinha, a minha mãe apareceu no vestíbulo e o bengaleiro assustou-se e parou, o meu pai a aproveitar a vantagem calculando distâncias

– Nem do dia do funeral nos respeitas (ANTUNES, 2007 [1999] pp. 288-289)

A nossa proposta é a de que Lobo Antunes, para recriar a complexidade emocional de todos nós, reúne um número de vozes numa sessão de grupanálise. O romance insere-nos na matriz comunicativa de um grupo psicoterapêutico, em que cada um valida um papel terapêutico em relação aos outros membros. No romance todos sem exceção analisam, e todos sem exceção são por todos analisados. A prosódia avança, então, num ritmo de vozes simultâneas, pontuado pela interpenetração de relatos, que são principalmente conjuntos de memórias insistentes.

Sugiramos, em termos análogos, designadamente para os romances publicados posteriormente a *Exortação aos Crocodilos*, que o conjunto sonoro das palavras substancia uma densificação textual do silêncio. Transpõe, assim, a inovação técnica formal de um escritor apostado em renovar a conceção do romance, como tantos outros

o fizeram anteriormente, para fazer emergir as emoções profundas, pondo-as em ação em gestos ainda não pronunciados. A intercessão simbólica é vasta, como na investigação psicanalítica do universo psicológico. Nas páginas deste romance, por exemplo, encontramos vários exemplos de um texto que se desenvolve por translineações surpreendentes e elipses lexicais e gráficas:

– *Acorda*  
*e o homem a tremer, não lhe fizemos nada, deixámo-lo a tremer nas estevas sobre os berros na nortada, mais tarde soubemos que no dia seguinte o comboio o levou de rojo de Cascais ao Estoril, a minha sogra garantiu mais de mil vezes que os sur*

portanto estava na cama ao lado do meu marido, com o cheiro de aguardente a evaporar-se, reconhecendo a pouco e pouco o quarto, os candeeiros, o toucador, a compreender que não sou pobre, não tenho uma só blusa, uma só saia, um só par de sapatos, não venderam os meus brincos para podermos comer

*a minha sogra garantiu que os surdos são assim mesmo, estranhos, não há quem não se atrapalhe com eles por causa das reacções ao contrário, avisou-me mais de mil vezes* (ANTUNES, 2007 [1999] pp. 19-20)

Momentos obstinados, de presentificação de ecos fantasmáticos, em intensidades variáveis, transferidas para um tempo presente que pouco se diferencia dos vários passados, coagulado que está neste efeito suspensivo da repetição neurótica. Podemos afirmar que um narrador deste tipo se insinua deliberadamente nesta obra romanesca desde *Memória de Elefante*. O narrador cauciona os saltos entre pessoas narrativas, do eu para o ele e do ele para o eu, inclusivamente na mesma frase, assim dando fôlego para o questionamento e busca duma identidade nas camadas subjetivas que toda a gente tem na sua vida emocional e que todos os livros enfatizam.

Desenham-se as palavras «em sucessão de vagas, que se seguem em ondulação ou catadupa, com seus fluxos e refluxos, com seu sentido também a preencher» (SEIXO, 2002 p. 527). Fixa-se, portanto, a frase num alinhamento muito específico: o de uma sintaxe montada sobre a dispersão de sentidos da ressonância polifónica, em palavras que

[...] não são, porém, uma canção de embalar, mas constituem, ao invés, esse assombro literal por um múltiplo e renovado interesse de dizer que, a cada vaga de sentido formulada, sugere a carga de saturação, ou plenitude, do seu refluxo (em dor, em conhecimento, em frustração, em experiência), tanto quanto o seu avanço por uma terra livre ou pela página em branco, pelo livro, dá conta de um vazio de escrita e do desejo consequente de retorno à criação (SEIXO, 2002 p. 540).

A vacilação da vida redonda pois num caráter de incerteza; e a resolução deste enigma, ou, para dizê-lo de outra maneira, a forma de tentar saber que sentido a vida tem, não pode culminar senão da capacidade de viver numa dinâmica de ressonância emocional com o outro. Como exemplo, extraímos, quase aleatoriamente, de *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, uma das falas de Raquel:

se o meu pai não envelhecesse, e sempre achei que a culpa de envelhecer era dele, a mesma distração, a mesma falta de amor  
(quanto ao amor entre nós estamos conversados)  
se o meu pai não envelhecesse eu não morria nunca, a minha mãe é como o outro, uma trombose que a limpe e chazinho, agora ele, não sei porquê, maçava-me, levou-me ao circo em pequena, ainda me lembro hoje e três ou quatro filas adiante, por coincidência, a senhora  
(mais mulherzita que senhora)  
que costumava estar sozinha perto de nós em Tavira, por um segundo deu-me ideia que entre ela e o meu pai  
(nunca os apanhei a olharem-se)  
um entendimento que me escapava  
e  
(claro)  
não podia ser, fantasia minha, os pais das minhas amigas talvez, não o meu pai, que raio de suspeita o meu pai, na época havia em mim a certeza  
(custa-me confessá-lo e no entanto continua a haver em mim a certeza)  
que o meu pai era meu, é meu, se ao menos ele  
(se por um milagre ele) (ANTUNES, 2004 pp. 186-187)

Neste sentido que lhes damos, participam de uma forma de nomear. Através da frase, fragmentam-se as resistências à nomeação de acontecimentos, ou dos sentimentos por estes gerados. Invoca-se a experiência do enigma e uma estética de lateralidade que determina a retenção e a difusão de informações, para conjugar um ritmo e não para conjurar uma história narrativa. Repetem-se palavras, expressões, parcelas de frases; que muitas vezes aparecem isoladas num parágrafo, ocasionalmente em itálico ou em registo parentético, e distinguindo um motivo singularizado, um eco, uma fratura temporal, a reclusão de um sigilo.

A personalidade altera-se durante o processo psicoterapêutico. Para que esse processo ocorra, é necessário que se cumpram algumas condições relativas ao ambiente de mudança, que tem que conseguir, acima de tudo, que o doente se sinta compreendido na sua natureza íntima (cf. ROGERS, 1972 p. 109). Carl Rogers, que examinou exaustivamente os enigmas desse processo, esboça-o, em traços muito sintéticos, como uma diminuição progressiva da rigidez dos sentimentos, que se aproximam e presentificam na consciência do indivíduo, transformando o clima onde a experiência

evolui. Ao longo do processo, o indivíduo ganha congruência na percepção de si próprio e maior fluidez e equilíbrio nas relações:

Assim, à medida que o processo se aproxima deste ponto, a pessoa torna-se uma unidade em movimento. O indivíduo modificou-se, mas o que parece ser mais significativo é o facto de ele se ter tornado um processo integrado de transformação (ROGERS, 1972 p. 138).

Cresce então uma linha que sutura uns aos outros os fiapos desnivelados das próprias recordações ou das narrativas de outros, no esboço de uma rede que articule num movimento de autoconstrução as diferentes temporalidades em que se é coagido a viver. Este desvanecimento representa a emancipação do futuro quanto ao retorno do passado e o dismantelamento das relações patogénicas.

A grupanalise é um instrumento de transformação em grupo, polifónica. Aos seus grupos de personagens, Lobo Antunes submete-as, pela ressonância emocional, aos instrumentos de cura analítica. A personagem do Funcionário Público, de *A Ordem Natural das Coisas*, centro topológico dos enigmas depressivos mais complexos desta obra narrativa, servirá como caso-estudo de demonstração do potencial terapêutico destes romances. Um no meio de tantos, como a maioria das trágicas personagens antunianas. O investigador Ernesto Portas, a pedido do escritor, traça-lhe o retrato:

[...] um sujeito baixinho, careca, cabeçudo, sem pescoço, mal vestido, empregado na Secretaria de Estado do Turismo, pega às nove larga às cinco, a numerar fotocópias numa secretária sem horizontes rodeada de ficheiros. [...] um gajo que não vale nada, que nunca valerá nada, e que noventa por cento das pessoas pagava para ignorar quem seja, um cinquentão macambúzio a morar na porcaria da Quinta do Jacinto, amancebado com uma miúda diabética, a injectar-se de insulina, que podia ser neta dele e o detesta, e a sustentar-lhe, com um ordenado que nem entendo como se aguenta até ao fim do mês, o pai e a tia que me mostrou a casa [...] (ANTUNES, 2008 [1992] p. 52 e 55).

Encurvando esta voz em tempos simultâneos, sobreposta por outras vozes, com memórias, obsessões, miudezas ocasionais, na cadência climatizada da *aliança de leitura* que descrevemos como experiência de conjunto, vemo-nos associados, lado a lado com as outras personagens, num curso terapêutico. Ouçamos, para começar, a insónia da sua depressão, durando noites a fio:

Até aos seis anos, Iolanda, não conheci a família da minha mãe nem o odor dos castanheiros que o vento de setembro trazia da Buraca, com as ovelhas e os chibos que galgavam a Calçada na direcção do cemitério abandonado, tangidos por uma velho de boina e pelas vozes dos mortos.

Ainda hoje, meu amor, estendido na cama à espera do valium, me sucede como nas tardes de verão em que me deitava, à procura de fresco, num bairro de jazigos destroçados: sinto um ornato de sepultura magoar-me a perna, oiço a erva das campas no lençol, vejo os serafins e os Cristos de gesso que me ameaçam com as mãos quebradas; uma mulher de chapéu plantava couves e nabos nas raízes dos ciprestes; os badalos dos cabritos tilintavam na capela sem imagens, reduzida a três paredes calcinadas e a um pedaço de altar com toalhinha submerso em trepadeiras; e eu observava a noite avançar lápide a lápide, coagulando as bênçãos dos santos em manchas de trevas.

Mas ontem, por exemplo, abraçado ao teu corpo enquanto aguardava que a indulgência do remédio me libertasse dos sobressaltos da memória [...] (ANTUNES, 2008 [1992] p. 11).

O que se conta é a presença do passado no presente. Enquanto espera pelo sono que nunca virá, este homem está entre o sono e a vigília, num ritmo de segredo e ambiguidade, com o inconsciente mais disponível para dele se extraírem os sentidos. O passado que se conta ameaça o presente. Continuemos a escutá-lo:

De modo, meu amor, que nessa mesma tarde ou na outra ou na outra (a partir dos quarenta sinto dificuldade com os rins e com as datas), enquanto uma trovoadade de fim do mundo se despenhava na vila e a chuva fazia ruir um pedaço de cerca, me cavaram um cisco no cabelo, me colocaram uma gravata preta e me transportaram para a igreja no jipe da Guarda, ao longo de um trajecto de pesadelo em que os relâmpagos encadeavam cedros e nogueiras, pássaros de arribação a soluçarem em madeixas de vime, cães aterrorizados pelos trovões, de grandes bocas peludas, que se escapavam a ganir por veredas e charcos de lama. Casas de emigrante surgiam a rodopiar e afundavam-se na terra. Não voltei à Ericeira mas como em Portugal, tirando eu que envelheço, tudo estagna e se suspende no tempo, presumo que nada se alterou desde então: Alcântara, por exemplo, durará mil anos como a vejo agora, às três da manhã no meu relógio de pulso: um bairro com oficinas e garagens que se multiplicam nos baldios, e a desordem de enchente com a sua aspereza e a sua ressonância de túnel, caminhando pelo alcatrão até à soleira da porta (ANTUNES, 2008 [1992] pp. 18-19).

Conta-nos isto às três da madrugada, meio a dormir, meio acordado, e a intensidade psíquica do mundo lá de fora está deslocada numa trama de simetrias emocionais. Mas quando está acordado, ativo, desperto para os estímulos exteriores, o tom elegíaco não muda. A realidade pára e tudo à volta lhe é alheio:

Eu trotava na rotunda a acenar para os carros, impedido de atravessar pelas camionetas, vindas do sul, que desciam da ponte a abanar os flancos, e enquanto gesticulava lembrei-me da aflição da Dona Maria Teresa, uma tarde, há muitos anos, na Calçada do Tojal

(e a infância surge diante de mim, indiferente à tua zanga, nessa manhã de Alcântara, como os ossos dos mártires surgem das lajes)

quando a raposa se escapuliu da gaiola dos pássaros, atravessou a passadeira de cascalho e nos entrou, a latir, casa adentro, derrubando mesinhas de pé-de-galo e coronéis de Engenharia fotografados em França na

época da guerra, os quais caíam no soalho, sem um gemido, mirando-nos com órbitas de heroísmo congelado (ANTUNES, 2008 [1992] p. 58).

Tudo isto sucede enquanto o homem se tenta apoderar de um táxi, à chuva, no meio do trânsito de uma rotunda em hora de ponta. As peripécias exteriores dão conta de uma realidade óbvia: a de quem tem um emprego e uma vida conjugal, e se veste, e se desloca, e se alimenta e gasta os tempos livres – mas os seus efeitos na duração desta existência efetiva são débeis, muito débeis. E porque este homem ainda não vive senão no balanço dos movimentos transferenciais, do ruído dos automóveis na manhã caótica, desorganizada, somos expelidos para uma tarde na casa da Calçada do Tojal. O passado faz-se vívido e possante, e a vida mental restringe-se à repetição compulsiva, ao horizonte idealizado da infância. Iolanda, a amante que não ama e que não o ama, é apenas um pretexto. Entrámos num grupo de análise, recentemente formado; cooperemos:

A minha vida, com as suas ansiedades e os seus mistérios por elucidar, com a ausência dos meus pais durante a minha infância, o vizinho ilusionista, o sótão onde ecoavam passos, cessou de ser um enigma para mim desde que te encontrei, de tal modo que o passado me surge tão claro como o episódio de ontem, no táxi, diante da Associação dos Diabéticos, e que terminou quando uma escriturária veio lá de dentro confirmar quem éramos e emprestar o dinheiro do táxi [...] (ANTUNES, 2008 [1992] p. 65).

Quando «o passado me surge tão claro» é porque as dúvidas, as incertezas, as ambiguidades, foram decifradas. Estamos perante a etapa final da grupanálise. Quem decide quem termina é o analisando, que o debate com o analista e com o grupo. À semelhança das sessões psicoterapêuticas, a transferência, com as interpretações em ressonância da matriz, ilumina o passado e os seus sensores afetivos. A polifonia trouxe-nos até a um ponto de irreversibilidade. O *setting* grupal é um espaço de libertação da doença, o intervalo para redimensionar criativamente o jogo relacional.

O processo analítico fomenta a estruturação narcísica do analisando: a capacidade associativa do discurso melhora e, pela interpretação da transferência, substitui-se a repetição compulsiva pelo retomar do movimento evolutivo suspenso. A organização psíquica amadurece e ganha-se capacidade para fazer o luto de objetos antigos ou de necessidades arcaicas (cf. FERRO, 2006).

Na regressão grupal, o analisando resolve os conflitos íntimos e reequaciona a vida. O fim da análise, como o fim de um livro, impõe-se, com as suas soluções:

É que há um momento em que o livro me expulsa. Quando o livro é bom, é ele que decide. Tento corrigi-lo e não admite nem mais uma correção. É um momento muito difícil de explicar, mas eu sinto-o, Freud – com quem eu estou em profundo desacordo em muitas coisas – dizia a propósito da psicanálise que uma análise estava terminada quando o psicanalista e o paciente estavam satisfeitos com o resultado. Penso que ocorre o mesmo com o livro, sinto que já não quer que lhe toque mais (BLANCO, 2002 p. 129).

A missão do leitor não é senão esta, a de colaborar no puzzle das associações livres, tanto como colaboram os outros elementos do círculo, para o impulso comunicativo da ressonância, e sair, depois de expirada a sua voz no grupo, pelo seu pé, na direção da própria vida. A capacidade de autoanálise e a compreensão empática acentuam-se, bem como a evidência do luto, efetivado pela desistência das representações idealizadas de um self onipotente (cf. FERRO, 2006). A análise tem êxito e prepara-se uma manifestação espontânea: no tempo novo reorganiza-se o modo de viver, inscrevem-se projetos, aprende-se autonomia na solidão e, por isso mesmo, se inverte o discurso do passado:

de tempos a tempos, quando me sinto mais cansado, mais tenso, mais esvaziado de força e energia, quando o dinheiro do meu ordenado não chega para as despesas da casa e meto vales no balcão da contabilidade, acontece-me pensar fazer a mala e sumir-me, sem que ninguém o note, da Quinta do Jacinto, para recomeçar a vida (como esta expressão, recomeçar a vida, se torna estranha aos cinquenta anos, não é?) num outro ponto da cidade, longe do rio, longe dos comboios, longe da tua aspereza sacudida, longe da boca zangada do teu pai, longe dos ralhos e da ausência de ternura que me oprimem e desolam, recomeçar a vida em Campo de Ourique, em Campolide, em Alvalade, na Portela, arrastando-me por cafés que não conheço, a jantar em cervejarias de que não sei o menu, a responder aos anúncios de casamento do jornal [...] (ANTUNES, 2008 [1992] pp. 77-78).

É nessa perspetiva que interpretamos o episódio fantasioso da sua morte, abatido a tiro pelo avô de Iolanda numa praia da Póvoa de Varzim, sobre a qual levantava voo. A morte, tão inverosímil que nenhum leitor acredita que tenha ocorrido, não é senão um enredo metonímico que nos dá conta, por um lado, do término do processo analítico do protagonista e, por outro lado, da elaboração compensatória de Iolanda, que repete o trauma de perda da mãe, morta ou abandonada doente em Moçambique.

A depressão e o seu tratamento têm sido terrenos férteis para a arte romanesca, e esta é mais uma revelação dos excepcionais recursos irónicos de Lobo Antunes: aparentando estar a dar-nos um retrato impressionante do círculo de resignação do

funcionário anónimo, está, sobretudo, a comunicar-nos, porque também pertencemos ao grupo, a decisão de sair da cena analítica. O relato dessa morte, como os relatos das mortes de outros romances (lembramos a morte de Maria Antónia em *A Ordem Natural das Coisas*), é dado como um renascimento.

Na esfera clínica, é comum que a ideia de pôr fim ao trabalho analítico seja representada em sonhos de despedida (cf. FERRO, 2006) e o tema do recomeço corresponde justamente aos momentos que precedem a separação. Nunca ouvimos pronunciar o nome do Funcionário Público, mas, na realidade, qualquer nome que ouvíssemos seria indecifrável: o romance cessa com a saída do grupo, e nunca teremos, de nenhuma personagem, as experiências subsequentes ao universo da doença. Em *Eu Hei-de Amar uma Pedra*, a senhora do chapéu de palha com cerejas assume, liderando, dissolução do grupo:

aqui sentados à espera até que uma criatura de chapéu de palha com cerejas de feltro  
(a da arvéloa, a do cacto, a que manda na gente)  
empurre a porta de súbito sem respeito por nós e nos expulse para a rua  
(uma azinhaga de Sintra, o Beato, Tavira)  
a informar mudei de plano, não preciso de vocês, sou eu que fecho o livro, vão-se embora, acabou-se (ANTUNES, 2004 p. 616).

Enquanto Ana Emília, de *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*, ainda não preparada para o fim da terapia, confessa isso mesmo aquele que guia as vozes do livro: «(chegou a altura de dizer as horas mas não vou dizê-las, diga-as você se quiser, é o seu livro, mal o acabe deixei de existir como os infelizes dos livros anteriores e não me conhece mais)» (ANTUNES, 2006 p. 365). Creio que este exemplo, que veio apenas rematar os argumentos que já tínhamos desenvolvido, corrobora a legitimidade de identificarmos, nesta polifonia romanesca, os comportamentos psíquicos caraterísticos de uma análise de grupo e, portanto, uma lógica de equivalências entre a viagem da leitura e a viagem de uma cura analítica e, em seguida, que a composição polifónica dos romances posteriores a *Fado Alexandrino* manifesta especificidades tangenciais à pragmática operativa da grupanálise.

Aqui chegados, apenas nos resta completar a discussão destes paralelismos com outra imagem-síntese, definitiva e de certo modo elegíaca, que, em contraposição estrutural à entrada na sala de análise, que desenhamos com *Memória de Elefante*, simbolize, depois de subirmos a pulso o poço até ao ar fresco do mundo recriado, o

júbilo de terminarmos a viagem terapêutica. Dos seis romances em que a nossa análise prioritariamente refletiu, e embora qualquer um nos sirva para focarmos a lente, *Exortação aos Crocodilos*, desfiando em 32 capítulos as vozes de quatro mulheres – Mimi, Fátima, Celina e Simone –, substanciará, até pelo prisma feminino, uma sinopse agradavelmente cristalina.

*Exortação aos Crocodilos*, a pretexto de enredo, traz-nos a história de uma rede bombista de extrema-direita, a atuar no pós 25 de Abril, protagonizada pelos homens afetivamente ligados a cada uma das mulheres, e dos quais possuímos unicamente as informações lateralizadas que as vozes femininas nos dão. No filtro de leitura que aqui enunciamos, partimos da premissa de que essa história é um pretexto ficcional, montado à superfície do discurso, para encenar as sessões de grupanálise de que o leitor está a participar: ora no papel de analista, ora no papel de analisado, tendo em conta os efeitos de leitura que temos repetidamente vindo a definir.

E não será decerto despropositado mostrar que à focalização polifónica específica desta obra não é de todo alheia a técnica psicoterapêutica de *spotlighting*, que procura solucionar o conflito de grupo fazendo de um paciente de cada vez o detentor de toda a atenção (cf. BATEMAN, et al., 2003 p. 156). Como não será de igual modo displicente aceitar que no modo de espacialização que aqui se instaura, extensível à maioria dos romances deste autor, de simbolismo forte entre as figurações do ideal e do trágico e em sucessivo deslocamento disfórico dos lugares na direção alucinatória das suas evocações obsessivas, poderá ver-se a representação do quadro da terapia de grupo, com os conceitos de *matriz*, de *padrão* e de *ressonância*.

De facto, com esta analogia, propomos que os vínculos entre as quatro mulheres mais do que às ligações de ordem sociocultural que vamos concentrando, pouco a pouco, da mancha discursiva, têm origem, afinal, numa impressão comum da solidão, da frustração afetiva e da falta de sentido para a vida com que todas se deparam. Fátima, pressionada por um ambiente hostil, representa-o numa dúvida:

Às vezes, no momento de adormecer, sentia um choque eléctrico nas pernas e acordava a pensar que tinha de deixar de existir para que houvesse amanhã, dado que se não deixasse de existir o hoje não acabava nunca, não o hoje do dia, em que eu era eu, mas o hoje da noite em que não sei quem era, com a igreja deitada sobre a casa esmagando o canário, os passos e as vozes, perguntava

– Eu sou o quê? (ANTUNES, 2007 [1999] p. 297)

No fundo, esta constatação retoma a genealogia da doença depressiva que instauramos como um *motor de combustão* desta poética, numa referencialidade invocada tanto nas categorias narrativas como na composição discursiva em si. Graça Abreu, no verbete acerca desse romance que redigiu para o *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, confirma esta nossa observação:

A complexidade das relações entre elas, evolutiva ao longo do romance, tem mais a ver com o modo como cada uma se situa em relação às outras e se sente por elas considerada ou desconsiderada, do que com aquilo que realmente representam ou com a sua intervenção nos acontecimentos, até porque sempre subalternizadas a esse nível.

Assim, se Mimi e Celina são vistas pelas outras (Fátima e Simone) como arvorando arrogantemente uma superioridade desdenhosa [...] essa perspectiva tem a ver, em primeiro lugar com o estatuto social e económico da cada uma [...] e, em segundo lugar, com algum equívoco gerado pela surdez de Mimi e a situação privilegiada de que goza pelo casamento [...] e também com o facto de a beleza e poder de sedução de Celina [...] se lhes impor humilhanamente. Diferem, no entanto, muitíssimo as posições e atitudes de Mimi e de Celina em relação aos que as rodeiam: enquanto a primeira é menorizada pelo marido [...], a segunda teve no homem com quem casou [...] alguém que sempre procurou satisfazer-lhe os menores desejos; enquanto Mimi [...] não nutre sentimentos negativos para com nenhuma das outras [...] Celina [...], além de ignorar soberanamente as outras duas mulheres, desdenha intimamente do modo de se arranjar de Mimi [...] (ABREU in SEIXO, 2008a p. 104).

Começa-se com um sonho de Mimi; termina-se com uma carta de Simone. A comunicação de desejos e sentimentos que as quatro mulheres não são capazes de exprimir anteriormente passa a acontecer sob a proteção do grupo, sob a forma de uma cumplicidade, em associação livre-flutuante: Mimi, surda, a auscultar o estado interno do mundo, ouvindo palavras discordantes das dos outros e mutuamente excluídas; Fátima, amante do padrinho, que é Bispo, clivada pela ambivalência; Celina, a liderar a iniciativa grupal, é quem vai mediar o impulso destrutivo final; Simone, um poço de frustrações, sonhando as Índias de um filho e um café em Espinho.

Este grupo das quatro mulheres de *Exortação aos Crocodilos* assume, por sinal, uma posição singular, como um grupo especializado, de composição feminina. É o único romance concebido sob um prisma inteiramente feminino. Os grupos reunidos apenas com representantes de um sexo promovem a diminuição da ansiedade referente ao sexo oposto e, neste caso, cooperamos da constituição gradual da fala subjetiva destas mulheres, bem uma revolta comum ao universo masculino, de que se mostram inicialmente apenas uma sombra paralela, vindo

[...] através deste quarteto de mulheres sofridas mas de algum modo ameaçadoras, mostrar, nas suas tremuras, e quanto mais não seja pela voz que o escritor lhes atribui, o poder inexorável das vítimas; e vem optar pelo partido difícil da poesia da mesquinhez, de uma certa grandeza do tacanho, do reles, da fragilidade impotente que constrói de forma abjecta e marginal as suas compensações (SEIXO, 2011 p. 233).

Guiam-nos então as vozes apostadas sobretudo na reconstituição do seu universo emocional e em sistematizar um movimento de libertação de um quotidiano insatisfatório. Neste sentido, notamos que os seus relatos vão progressivamente abdicando da fixação a um passado ambíguo e se projetam intensamente na ânsia dos dias futuros. Na linguagem, como é habitual nas etapas finais de uma terapia de grupo, avolumam-se as representações de despedida:

Hoje tudo parece diferente mas não sei porquê: as árvores, os reformados, o lago onde as folhas cobrem de manchas negras o que sobeja do sol, as pessoas nas esplanadas e ao redor da estátua, até as sombras da casa a despedirem-se de mim, gestos de mártires abençoando-me em silêncio, algo de aceno nisto tudo, de separação, de adeus que não entendo, mesmo na cozinha existe de repente uma falta de intimidade entre mim e as coisas, movo-me no meio de objectos estranhos, hesito, tento lembrar-me, se calhar este fogão pertence-me, este lava-loiças, esta máquina da roupa, o arlequim pousado no exterior a encorajar-me [...] (ANTUNES, 2007 [1999] p. 249).

A diferença relativamente às atitudes do passado tem a ver com a capacidade que as personagens desenvolvem de se autoassegurar, contrariando os comportamentos regressivos em que anteriormente seriam compelidas. Unindo-se tacitamente na experiência de grupo, as mulheres tomam nas mãos a resolução dos próprios problemas. A programação deliberada da explosão da vivenda de Mimi, onde grassavam as conspirações terroristas, liderada por Celina, e que, para além de constituir o seu ato suicida, é também o de Mimi e o de Fátima, e a carta de despedida de Simone, com os horizontes esmagados, a dar notícia à melhor amiga que vai desistir e cometer suicídio, declaram a emancipação destas vozes femininas, num exercício em que a interação de vozes se fomenta como uma cura terapêutica. E a morte, tal como noutros romances, manifesta-se sobretudo como um espaço de redenção, símbolo da dissolução da vida simulada de que até aí se tinha experiência.

Reduzam-se, para terminar, estas ideias a um gesto amplo que nos permite dizer a contiguidade entre a polifonia discursiva de Lobo Antunes e a sua prática de grupanalista. Em *Exortação aos Crocodilos* temos o seguinte quadro discursivo: quatro

mulheres, de origem e estatuto social muito distinto, e de algum modo estranhas entre si, dividem equitativa e sequencialmente os tempos de narração, convergindo nos planos de ressonância de uma matriz analítica, para a qual muito contribuíram as inovações formais de António Lobo Antunes – de que salientamos a elipse lexical e gráfica, as suspensões semânticas, as translineações. Apesar de cada capítulo se concentrar num único ponto de vista, há intrusão das vozes das outras mulheres e de outras personagens no discurso dominante. Estas vozes circunscrevem um andamento discursivo feito de «vozes, respirações, pessoas, fragmentos vagos no escuro» (ANTUNES, 2007 p. 169), acionado como um grupo terapêutico, com os seus ritmos e sua evolução. Nele mergulhamos em «experiências que são pessoais, interpessoais e transpessoais» (BATEMAN, et al., 2003 p. 160). O grupo trata-se de um sistema diferente daquele onde as angústias surgiram e dele os indivíduos podem reemergir com formas mais adaptadas de relacionamento. Não temos quaisquer dúvidas que essa conceção romanesca, para além de ser profundamente original, vai fundar uma forma pessoalíssima de contar, «numa poética do interstício» (SEIXO, 2002 p. 384), por dentro da qual, guiados pelo trapeiro, entre

[...] restos de comida, espinhos, dejectos, remendos coloridos, podemos recuperar, espero, a dignidade. De pé e com a cara limpa, enquanto os rios que temos se vão confundindo com a sorte, aquela de onde talvez se possa renascer. Peço perdão de não explicar isto de outro modo: é que não possuo nenhuma escola literária por mais parentes que me inventem, e pode ser que padeça da teimosia de quem, peça a peça, se ergueu a si mesmo: em consequência disso, vejo-me obrigado a lutar com a língua, o penar da composição sofrida, a imensa gama de significados obscuros que se sobrepõem e entrelaçam. Deixo-vos os meus livros à porta como os leiteiros de eu pequeno as suas garrafas brancas. Estão aí. No caso de os não recolherem do capacho continuarão aí, visto que não toco a campainha, e ao abrirem a porta já eu descí as escadas. Para onde? Agrada-me imaginar que ao vosso encontro: chegando à varanda é fácil dar por mim, parado quase à esquina, a remexer sedimentos e sedimentos

(restos, emoções truncadas, sombras baças)

até vos tocar e me tocar no por dentro de nós, onde aflightamente moramos, no encantado lugar de horror e alegria que é a única parte da vida do homem consciente (ANTUNES, 2006a p. 135).

## Pontos de chegada: e depois da depressão?

There was the cold wind and the sound  
It made, away from de muck of the land  
That they had left, heroic sound  
Joyous and jubilant and sure

Wallace Stevens, *The Snow Man*

Suponho que a inquietação é a diferença entre a realidade e os projectos sonhados: isso impede-me as tentações de glória dos intelectuais, ou seja, entrar sem convite onde não me desejam

António Lobo Antunes, *Segundo Livro de Crónicas*

Sendo ou não convincentes, as teses que até agora foram apresentadas constituem, presentemente, o essencial das nossas posições críticas acerca de como a fenomenologia da depressão se manifesta na gramática narrativa de António Lobo Antunes. Neste ponto, não se trata já de chegar a uma conclusão acerca desse imperativo psíquico na ontologia das vozes, e por mais persuasivo que isso nos possa parecer, também não se trata de conter os seus discursos em tensão pelos meandros de uma estilização terapêutica.

Observando-as retrospectivamente, a ideia seminal das análises que desenvolvemos não é senão a de uma transformação elaborada através da empatia, pelo que, numa das suas sínteses, as narrativas antunianas são codificadas como uma mudança. Tal disposição condiz com o espírito de leitura que Harold Bloom deseja ainda poder salvar da extinção, exortando, em coro com Emerson, que o leitor deve sobretudo procurar nos textos alguma coisa que lhe diga respeito: «Leia plenamente, não para acreditar, nem para concordar, tampouco para refutar, mas para buscar empatia com a natureza que escreve e lê» (BLOOM, 2001 p. 25). Nesse sentido, não é incongruente afirmarmos que a noção de empatia, tão insubstituível aos estudos literários como à psicoterapia, talvez seja a extremidade mais próxima que conseguiremos tocar do enigma topológico destas narrativas.

Como vimos, todo o campo humano que estes romances produzem resulta da ressonância entre polos psíquicos, numa dramatização que assimilámos ao processo

grupalítico e ao esquema de insularidade com que refuta o caos do mundo moderno, deixando-o temporariamente de fora, até que o indivíduo, amadurecido, esteja preparado para nele se reintegrar. A magnitude com que a empatia penetra na raiz destes processos literários sugere-nos que a frase antuniana, embora esteja maioritariamente subjugada pelos vínculos do passado, está dinamicamente exposta sobre o futuro. O tempo que o romance dura é precisamente o tempo necessário para essa preparação psíquica e toda a narrativa, nesse sentido, é perspectivada enquanto atuação médica. Como o autor nos confirma: «Não é tanto o império que me interessa, são as relações entre as pessoas. É, no fundo, aquilo a que se chamava a minha *petite musique*» (SILVA, 2009 p. 259). A dimensão do médico não pode, por isso mesmo, ser apartada da escrita antuniana. Como explica Rita Charon, a eficácia da prática médica está ligada à competência narrativa:

Through systematic and rigorous training in such narrative skills as close reading, reflective writing, and authentic discourse with patients, physicians and medical students can improve their care of individual patients, commitment to their own health and fulfillment, care of their colleagues, and continued fidelity to medicine's ideals. By bridging the divides that separate the physician from the patient, the self, colleagues, and society, narrative medicine can help physicians offer accurate, engaged, authentic, and effective care of the sick (CHARON, 2001).

É imensa a probabilidade das soluções destas teses serem rejeitadas por muitos dos comentadores da obra antuniana. Convém-nos, por isso mesmo, avaliar que há leitores para quem a presença de quaisquer ressonâncias felizes é uma ameaça velada. E por isso vão passá-la a pente fino para concertarem, um a um, os índices da tristeza, da corrosão, do desamor, da amargura. Em suma, esses leitores vivem-na como vastíssima retrospectiva, ou como louvor, de um universo idolatrado pelo seu coeficiente de perda. E exasperar-se-ão, numa gravidade de pedra, contra o sensacionalismo terapêutico que conjurámos nestas vozes. Veem-no, muito simplesmente, como um sentido anti-horário na correta receção a estes romances e crónicas. Mantendo o respeito por essa sensibilidade apocalíptica, imaginar esta escrita como um vazio autopetruado parece-nos mais um dos clichés que reforçam o mito cristão da queda original e a perceção da história como um sopro catastrófico.

Que consequências advêm, afinal, dos seus grupos de pessoas?

Ao representar, na sua duração, uma *performance* sobre o passado, esta retórica produz respostas terapêuticas para os conflitos e o sofrimento psíquico das personagens

e, na nossa opinião, de todas as proezas linguísticas de Lobo Antunes, que são muitíssimas, essa é a metáfora mais exuberante, do mesmo modo que a sua ironia mais densa está em explicar-nos a que devemos sempre desconfiar das palavras.

Não negamos, nunca por nunca ser, que os andamentos multiformes da catástrofe estão inculcados em qualquer das suas cartografias do humano. «Ao princípio era a depressão» (SILVA, 2008c p. 10) – conjectura António Lobo Antunes sobre a conceção do mundo humano, na primeira entrevista que deu, a Rodrigues da Silva, que anteriormente citámos. Concordamos em pleno com essa injunção do colapso eminente, e também gostaríamos de apresentar alguns dos seus efeitos. O homem que concebeu *Memória de Elefantes*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno* estava a preparar-se, deliberada e minuciosamente, para instalar o dispositivo terapêutico. Como poderíamos ouvi-lo de novo, recuando mais de trinta anos? Foi com esse senso detetivesco que quisemos retroceder o traço etiológico desse estado anímico das personagens e das forças ambientais até à trilogia autobiográfica em que o autor desenvolve a sua voz.

Trata-se de livros claramente sistematizados em função de um ponto-limite: uma ameaça sombria e totalizadora comprime os indivíduos em todos os vetores, esvaziando-os de vitalidade. E se *Conhecimento do Inferno*, como Maria Alzira Seixo (2010) tão agudamente nos demonstrou em *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos*, organiza o ponto de partida da poética de Lobo Antunes, para a reflexão que elaborámos, *Memória de Elefante*, numa inegável premonição, já sintetizara, em ponto pequeno, a célula dialógica dos romances futuros.

Uma vez que as aplicamos diretamente numa obra literária, as latitudes da sombra e do vazio estariam, à partida, divididas entre *duas culturas*. Uma, literária, é de teor humanista e vê na depressão a imagem para o desencanto melancólico com o mundo, de um romantismo criativo que faz falta. A outra, que se sobrepõe nos seus princípios às esferas da psiquiatria contemporânea, diz-se científica; descrê objetivamente do poder da palavra, mas crê nas evidências farmacológicas de última geração; racionalmente, é plausível esperar ter uma vida sem depressão, mais satisfatória e adaptada à realidade. Se a primeira é de um empirismo evidente, estático e indiscriminatório, a outra discrimina as categorias psicopatológicas e as prescrições a partir da bioquímica, de imagens da anatomia cerebral, de conceitos psicogenéticos, dos ensaios clínicos aos novos fármacos. Lobo Antunes consegue integrar sagazmente estas

dimensões aparentemente antagônicas num organismo em que a estética literária nunca deixa de ter uma reverberação médica. Raiz de uma esperança perpétua, tal desígnio só sobrevive à custa do leitor, que, se aceitar, é trazido com avidez à roda do grupo.

Que «mapas do humano» fomos capazes de elaborar?

As páginas que escreve são desejadas pelo autor como espelho onde quem lê pode revelar a vida inteira. É com esse espírito que recorrem à simbologia da sombra e do vazio para pôr em ação criaturas invariavelmente depressivas, concebendo estratégias de fuga para se esquivarem da queda efetiva na depressão. Falar, narrar, desabrochar as profundezas do íntimo no seio do grupo equivale a aceder de livre vontade a uma cápsula psicodinâmica e a uma vontade em reassumir uma presença no mundo. Não chega, por isso mesmo, demonstrar a tenacidade com que a infância, a «idade de ouro», se apossa das estruturas anímicas do adulto. Pede-se, ainda, que se elaborem as estruturas das relações primárias e se integrem os arquivos do trauma infantil.

Neste ponto, os estereótipos analíticos respingam da cadência das falas. Uma função de grupo assume-se positivamente na rede discursiva e é esse ritmo que governa a frase. A sua tangibilidade está voltada sobre o futuro: queira-o ou não, um médico não pode deixar de ser médico, mesmo quando desista da atuação clínica. E que dizer, então, do analista, em quem a ironia autorreflexiva está interiorizada? Movendo-se sob o espírito imaginativo do escritor, esses ecos pré-concebem, não temos dúvidas, uma natureza intencional poderosa e a simples ideia de que a sua pena é imune a essa epígrafe, no mínimo, parece-nos dúbia.

O tempo da memória é em decorrência correlativo de uma teoria do espaço, explicitada como uma esfera de ressonância onde os indivíduos são «pólos que se iluminam reciprocamente, se compenetram, se mantêm à distância e se evocam» (SLOTERDIJK, et al., 2007 p. 125). Quando o tratamento tem sucesso, a consciência aprende a desvincilhar-se da culpa e a contrariar comportamentos masoquistas. À medida que as vozes são encaminhadas até à superfície do texto, o importante passa a ser encontrar o nó de segurança que as faça retornar à linha do progresso, conjugando-as criativamente com a realidade *que existe*, a única realidade em que é possível viver.

Temos estado a apelar à mudança no universo psicológico das personagens e essa revela-se na situação de grupo. A invenção substantiva da sua individualidade dá-se, literalmente, numa câmara de ressonância, de que a cena grupanalítica é a imagem

física e psicológica. Tudo isto outorga um papel decisivo ao idioma que aqui se fala. Sempre que comenta os seus romances, Lobo Antunes prescreve-nos um modo quase ofuscante de os receber. O grupo, proposição democrática otimizada para escutar as hordas cinzentas de seres silenciados, e descobrir os seus protestos, manter-se-á, sintomaticamente, como uma das pedras-de-toque da obra de António Lobo Antunes.

Foi nesse processo que sustentámos a tentativa de ligar a representação literária à realidade prática do sistema de diagnóstico e das técnicas grupanalíticas. No seu limite extremo, essa metáfora leva-nos a sugerir que o livro que se redige é o caderno onde o analista toma notas das sessões e transcreve as gravações das vozes. Como já dissemos, esta analogia tem perigos hermenêuticos reais e, no fundo, talvez seja uma presença inquietante. Mas a sua paisagem permite que muitos dos traços insólitos dos axiomas narrativos de António Lobo Antunes sobrevivam à análise. E dá claramente espaço para que a maravilhosa conjugação entre a sensibilidade ao efémero e a tenacidade em resistir continue, como dantes, a desassossegar o espírito do leitor.

O dom de Lobo Antunes experimenta-se, hoje em dia, sobre os sobreviventes de uma terra de ninguém. O seu sentido último talvez seja o de protestar contra esse estado das coisas. A ironia começa por ser um pretexto para nos extrair, a todos, dos meandros da angústia e da indiferença em que vamos durando. Num mundo crepuscular as pessoas são cúmplices da realidade e é certo que o mundo é terrivelmente sombrio, mas já frisámos um sem-número de vezes aquilo que a presença depressiva, como a analisamos, nunca foi: não foi um libelo acusatório, nem contra traumas infantis, nem contra a guerra colonial, nem contra a psiquiatria hospitalar; e também não significou uma metáfora para uma melancolia romantizada, natural e fascinante, de qualquer época conjuntural. O equilíbrio que assim se enuncia é o que resulta de aprender a tolerar menos angustiadamente as contingências da vida. Será que estamos, ao terminar a leitura, mais resistentes à frustração?

Como não podia deixar de ser, algumas incógnitas desta equação irão manter-se insolúveis. A resistência que encontrámos em formular e a elaborar algumas destas intuições regista diversas regiões opacas. Muitas das noções a que recorreremos são relutantes às transferências do comparatismo literário, de tal modo que o campo epistemológico oscila numa hesitação constante entre a teoria literária, a semiologia médica e a psicoterapia. Em contrapartida, o teatro de representações que pusemos em andamento desenvolveu convictamente alguns dos mistérios destes romances, pelo

menos se os virmos enquanto magistério de um autor que nos quer ensinar a viver a vida com menos ansiedade e menos angústia.

Rubrique-se, finalmente, uma derradeira observação: algumas das nossas conclusões podem parecer deturpadas por uma presunção idealista, e serem, por essa via, equiparadas a meras acrobacias metafóricas. Acreditamos que essas suspeitas sejam produto da ansiedade do leitor. Na intuição que seguimos fomos positivamente arrebatados pela clareza argumentativa de Peter Kramer – não há que ser furtivo sobre este aspeto –, um psiquiatra que não se cansa de denunciar o estatuto patológico da depressão, nem de promover políticas de saúde pública que queiram erradicá-la. Ora, o realismo de Lobo Antunes manifesta-se, no berço polifónico, com essa sensatez. A depressão, como nos explica Kramer (2007 pp. 245-247), não é *natural* e as relações que condiciona com o mundo estão, sem sombra de dúvida, distorcidas. Identificá-la e fazer com que compareça, sob a forma de pessoas, de paisagens, de coisas, representa uma ação didática sobre a realidade cheia de contingências em que é preciso viver. Lobo Antunes faz de todas as vozes uma alma. E pretende salvá-la. Se pudéssemos falar num legado messiânico do trapeiro, decerto tornaríamos a falar na simbiose emocional entre as vozes da escrita e a voz do leitor, retirando-lhe o pendor para o monocromatismo de que por vezes o acusam. Numa obra sobre a qual tanto foi já escrito, estará aí, nessa assunção de espaço interior e das suas patologias, a nossa esperança crítica?

A força persuasiva de Lobo Antunes é imensa e o fim dos livros parece-nos sempre diferente dos começos. Como lembra George Steiner: «os livros são a senha que nos permite sermos mais do que somos» (STEINER, 2006 p. 53). Se, além do mais, tivermos em conta a opinião do autor, estes são livros revelados, que os anjos lhe ditam, e é nesse sonho que o coração infantil assobia para se proteger do escuro. Nesta pesquisa demos prioridade a um plano semiótico que derivasse de uma psicopatologia das personagens antunianas e dos meios excepcionais da sua composição discursiva. Qualquer leitura tem as suas imperfeições. Mas as respostas que demos a algumas das perplexidades deste universo dotaram-no, quase espontaneamente, da densidade de um mundo original e coeso, extensível desde *Memória de Elefante* a *Não é Meia Noite Quem Quer*, a esta data o último romance de António Lobo Antunes que tivemos o prazer de ler. Estabiliza-o e permite-lhe uma cultura de grupo exemplarmente solidária, que talvez seja uma forma contemporânea de épica. A haver consolo é esse.

## Bibliografia Ativa

- ANTUNES, António Lobo. *Memória de Elefante*. 26ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2008 [1979].
- . *Os Cus de Judas*. 26ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2009 [1979].
- . *Conhecimento do Inferno*. 14ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2004 [1980].
- . *Explicação dos Pássaros*. 11ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2004 [1981].
- . *Fado Alexandrino*. 11ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2007 [1983].
- . *Auto dos Danados*. 18ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2005 [1985].
- . *As Naus*. 6ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2006 [1988].
- . *Tratado das Paixões da Alma*. 7ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2005.
- . *A Ordem Natural das Coisas*. 3ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2008 [1992].
- . *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2008 [1994].
- . *O Manual dos Inquisidores*. 10ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2005 [1996].
- . *O Esplendor de Portugal*. 4ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2007 [1997].
- . *Livro de Crónicas*. 7ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2008 [1998].
- . *Exortação aos Crocodilos*. 3ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2007 [1999].
- . *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*. 6ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2008 [2000].
- . *Que Farei Quando Tudo Arde*. 3ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2008 [2001].
- . *Segundo Livro de Crónicas*. 2ª. Lisboa : Dom Quixote, 2007 [2002].
- . *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*. 6ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2004 [2003].
- . *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*. 3ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2004.
- . *Terceiro Livro de Crónicas*. 1ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2006a.
- . *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*. 1ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2006b.
- . *O Meu Nome é Legião*. 2ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2007.
- . *O Arquipélago da Insónia*. 2ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2008.

—. *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar*. 1ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2009.

—. *Sôbolos Rios Que Vão*. 2ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2010.

—. *Quarto Livro de Crónicas*. 1ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2011.

—. *Comissão das Lágrimas*. 1ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 2011.

—. *Não é Meia Noite Quem Quer*. 1ª ed. Afragide : Dom Quixote, 2012.

ANTUNES, Maria José Lobo e ANTUNES, Joana Lobo (orgs.). *D'Este Viver Aqui Neste Papel Descrito. Cartas da Guerra*. Lisboa : Dom Quixote, 2005.

ANTUNES, António Lobo e DIAS, Mana Inês S. Loucura e criação artística: Ângelo de Lima, poeta do Orfeu. *Comunicação à Sociedade Portuguesa de Neurologia e Psiquiatria*. Lisboa : 1974.

ANTUNES, António Lobo e SAMPAIO, Daniel. «Alice no País das Maravilhas» ou a esquizofrenia esconjurada. *Análise Psicológica*. Lisboa : Instituto Superior de Psicologia Aplicada (ISPA), 1978, vol. 02, nº 3. [consultado em 4 de Junho de 2013]. pp. 21-32. Disponível em <<http://repositorio.ispa.pt/handle/10400.12/1945>>.

ANTUNES, António Lobo e STEINER, George. Passos em volta de um encontro (conversa filmada e transcrita). *Ler*, 2011, nº 107, pp. 34-52.

## Bibliografia Passiva

ABREU, J. L. Pio. *Como Tornar-se Doente Mental*. Lisboa : Dom Quixote, 2009.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Traduzido por Artur Morão. Lisboa : Edições 70, 2008.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra : Edições Almedina, 2009.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *DSM-IV-TR Manual de Diagnóstico e Estatística das Perturbações Mentais*. Lisboa : Climepsi Editores, 2002.

ARNAUT, Ana Paula. A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes. In CAMMAERT, Felipe (org.). *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*. Lisboa : Texto Editores, 2011, pp. 71-88.

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

—. *As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes: (In)variantes do Feminino*. Lisboa : Texto Editores, 2012.

—. *O Arquipélago da Insonia: litanias do silêncio*. *Plural Pluriel, Revue des Cultures de Langue Portugaise* [online]. Paris : Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008 automne-hiver, nº 2. [consultado em 4 de Junho de 2013]. Disponível em: <[http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=128:o-arquipelago-da-insonia-litanias-do-silencio&catid=52:numero-02&Itemid=55](http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=128:o-arquipelago-da-insonia-litanias-do-silencio&catid=52:numero-02&Itemid=55)>.

ARNAUT, Ana Paula (ed.). *António Lobo Antunes: A Crítica na Imprensa. 1980-2010: Cada um voa como quer*. Coimbra : Almedina, 2011.

—. *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007: Confissões do trapeiro*. Coimbra : Almedina, 2008.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa : Letra Livre, 2012.

AUGIAS, Corrado. *Os Segredos de Nova Iorque*. Traduzido por José Luis Costa. Lisboa : Cavalo de Ferro, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Traduzido por Antonio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Traduzido por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2005.

—. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. Traduzido por Aurora Fornoni Brnardini et. al. São Paulo : Editora Hucitec, 2010.

BARTHES, Roland. O efeito do real. In BARTHES, Roland, et al. *Literatura e Semiologia. Pesquisas Semiológicas*. Petrópolis : Editora Vozes, 1972, pp. 35-44.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Traduzido por J. Guinsburg. São Paulo : Perspetiva, 1987.

BATEMAN, Anthony, BROWN, Dennis e PEDDER, Jonathan. *Princípios e Prática das Psicoterapias*. Traduzido por Emanuel Pestana. Lisboa : Climepsi Editores, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Traduzido por Carlos Alberto Medeiros. Lisboa : Relógio D'Água, 2003.

—. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Traduzido por Mauro Gama e Cláudia Gama. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1998.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo : Editora Brasiliense, 1987a, pp. 36-49.

—. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo : Editora Brasiliense, 1987b, pp. 197-221.

—. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo : Editora Brasiliense, 1984.

—. *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por Volta de 1900*. Traduzido por Manuel Alberto. Lisboa : Relógio D'Água, 1992.

BERGERON, Michel. *Psicologia da Primeira Infância*. Traduzido por António Pescada. Lisboa : Dom Quixote, 1978.

BILANGE, Elizabeth Maria Azevedo. *O Áspero Humor de Lobo Antunes*. Tese de Doutoramento, USP, São Paulo, 2007.

BLANCO, María Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. Traduzido por Carlos Aboim de Brito. Lisboa : Dom Quixote, 2002.

BLIXEN, Karen. *África Minha*. Traduzido por Ana Falcão Bastos. Lisboa : Relógio D'Água, 1994.

BLOOM, Harold. *Como e Por Que Ler*. Traduzido por José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro : Objetiva, 2001.

—. *O Cânone Ocidental*. Traduzido por Manuel Frias Martins. Lisboa : Temas e Debates, 2011.

—. *Onde Está a Sabedoria?* Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa : Relógio D'Água, 2008.

—. *The Anxiety of Influence: a theory of poetry*. New York : Oxford University Press, 1973.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas. Volume I. 1923-1949*. Editorial Teorema : Lisboa, 1998.

—. *Obras Completas. Volume IV*. Lisboa : Editorial Teorema, 1999.

BOTTON, Alain de. *Status Ansiedade*. Traduzido por Pedro Serras Pereira. Lisboa : Dom Quixote, 2005.

BRAGA, Suzana Márcia Dumont. *Vestígios do Estranho no Familiar: as crônicas de António Lobo Antunes*. Tese de Doutoramento, PUC-Minas, Belo Horizonte, 2007.

BRASIL, Maria Regina. Silêncio em *Memória de Elefante*. In CABRAL, Eunice, et al. (orgs.). *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora (14 a 16 de Novembro de 2002)*. Lisboa : Dom Quixote, 2004, pp. 103-111.

BROOKS, Peter. *Psychoanalysis and Storytelling*. Cambridge : Blackwell, 1994.

CABRAL, Eunice. A concepção do romance em *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*. In CAMMAERT, Felipe (org.). *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*. Lisboa : Texto Editores, 2011, pp. 137-155.

—. Experiências da Alteridade (A Guerra Colonial, a Revolução de Abril, o Manicómio e a Família) . In CABRAL, Eunice, et al. (orgs.). *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora (14 a 16 de Novembro de 2002)*. Lisboa : Dom Quixote, 2004, pp. 363-378.

CABRAL, Eunice, JORGE, Carlos J. F. e ZURBACH, Christine. *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora (14 a 16 de Novembro de 2002)*. Lisboa : Dom Quixote, 2004.

CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas (apontamento sobre a ficção como processo combinatório). *Ponto Final. Escritos sobre Literatura e Sociedade*. Traduzido por José Colaço Barreiros. Lisboa : Teorema, 2003.

CAMMAERT, Felipe (org.). *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*. Lisboa : Texto, 2011.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Traduzido por Ana Freitas. Lisboa : Livros do Brasil.

CHARON, Rita, et al. Literature and Medicine: contributions to clinical practice. *Annals of Internal Medicine* [online]. New York: College of Physicians and Surgeons/ Columbia University, April 1995, vol. 8, nº 122. [consultado em 09 de Agosto de 2012]. pp. 599-606. Disponível em < <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/7887555>>.

—. Narrative Medicine: a model for empathy, reflection, profession and trust. *JAMA* [online]. Chicago : AMA, October 2001, vol. 286, no. 15. [consultado em 1 de Julho de 2012]. pp. 1897-1902. Disponível em <<http://jama.jamanetwork.com/article.aspx?articleid=194300>>.

—. *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*. New York : Oxford University Press, 2006.

COELHO, Eduardo Prado. O mistério das janelas acesas. In ARNAUT, Ana Paula (ed.). *António Lobo Antunes: A Crítica na Imprensa. 1980-2010: Cada um voa como quer*. Coimbra : Edições Almedina, 2011, pp. 155-158.

COELHO, Tereza. *Fotobiografia de António Lobo Antunes*. Lisboa : Dom Quixote, 2004.

CORDEIRO, J. C. DIAS. *Manual de Psiquiatria Clínica*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

CORTESÃO, Eduardo Luís. *Grupanálise. Teoria e Técnica*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

DAMÁSIO, António. *Ao Encontro de Espinosa*. Mem Martins : Publicações Europa-América, 2003.

DASGUPTA, Sayantani. Reading bodies, writing bodies: self-Refection and cultural criticism in a narrative medicine curriculum. *Literature and Medicine* [online]. Baltimore, Maryland : The Johns Hopkins University Press, Fall 2003, vol. 22, nº 2. [consultado em 20 de Outubro de 2012]. pp. 241-256. Disponível em <[https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/literature\\_and\\_medicine/v022/22.2dasgupta.html](https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/literature_and_medicine/v022/22.2dasgupta.html)>.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Traduzido por Rafael Godinho. Lisboa : Assírio & Alvim, 2007.

DE MAN, Paul. A obra de Georges Poulet. In DE MAN, Paul. *O Ponto de Vista da Cegueira*. Traduzido por Miguel Tamen. Lisboa : Angelus Novus & Cotovia, 1999a, pp. 106-126.

—. A Retórica da Temporalidade. In DE MAN, Paul. *O Ponto de Vista da Cegueira*. Traduzido por Miguel Tamen. Lisboa : Angelus Novus & Edições Cotovia, 1999b, pp. 208-250.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo. Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro : Editora Relume, 2001.

DIAS, Ana Sousa. António Lobo Antunes. Um escritor reconciliado com a vida [1992]. In ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007: Confissões do trapeiro*. Coimbra : Almedina, 2008, pp. 142-156.

DIOGO, Américo António Lindeza e SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Crimes Ecológicos: natureza e cultura nos policiais de Tony Hillerman*. Vila Nova de Gaia : Editora Ausência, 2003.

DOYLE, Arthur Conan. A granada azul. In DOYLE, Arthur Conan. *As Aventuras de Sherlock Holmes*. Traduzido por Helena Alves. Lisboa : ACJ, 2000.

—. *Um Estudo em Escarlata*. Traduzido por Maria Teresa Pinto. Lisboa : Europa-América, 1984.

ECO, Umberto. A poética da obra aberta. In SARAIVA, Arnaldo (org. e trad.). *Páginas de Estética Contemporânea*. Lisboa : Presença, 1966, pp. 137-171.

—. *Sobre os Eespelhos e Outros Ensaios*. Traduzido por Helena Domingos e João Furtado. Lisboa : Difel, 1989.

EMERSON, Ralph Waldo. A confiança em si. In EMERSON, Ralph Waldo. *A Confiança em Si, A Natureza e Outros Ensaios*. Traduzido por Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa : Relógio D'Água, 2009a, pp. 09-36.

— . A história. In EMERSON, Ralph Waldo. *A Confiança em Si, A Natureza e Outros Ensaios*. Traduzido por Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa : Relógio D'Água, 2009b, pp. 115-136.

— . A natureza. In EMERSON, Ralph Waldo. *A Confiança em Si, A Natureza e Outros Ensaios*. Traduzido por Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa : Relógio D'Água, 2009c, pp. 71-114.

ESPINOSA, Bento. *Ética*. Traduzido por Joaquim de Carvalho. Lisboa : Relógio D'Água, 1992.

FAULKNER, William. *Enquanto Agonizo*. Traduzido por Wladir Dupont. Porto Alegre : L&PM Pocket, 2010.

FERGUSON, Harvie. *Melancholy and the Critique of Modernity: Soren Kierkegaard's Religious Psychology*. London : Routledge, 1995.

FERRO, Sara. A experiência de psicoterapia de grupo de base analítica em meio hospitalar. In LEAL, Maria Rita Mendes (org.). *A Grupanálise. Processo Dinâmico de Aprendizagem*. Lisboa : Fim de Século, 1997.

— . A acção terapêutica em grupanálise (interpretação e outros factores de mudança). *Revista SPG* [online]. Lisboa : Sociedade Portuguesa de Grupanálise, 2012, vol. 1, nº 1. [consultado em 22 de Dezembro de 2012]. pp. 01-13. Disponível em <[http://grupanalise.pt/en/images/stories/Revistaonline\\_2012/Interpretao\\_e\\_Outros\\_Factores\\_de\\_Mudana-Sara\\_Ferro\\_RevistaOnlineSPG\\_2012.pdf](http://grupanalise.pt/en/images/stories/Revistaonline_2012/Interpretao_e_Outros_Factores_de_Mudana-Sara_Ferro_RevistaOnlineSPG_2012.pdf)>

— . Preconceito em grupanálise: considerações a propósito do término de uma grupanálise. *Vínculo* [online]. São Paulo : POPSIC, Dezembro 2006, vol. 3, nº 3. [consultado em 03 de setembro de 2013]. pp. 21-36. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S180624902006000300004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S180624902006000300004&lng=pt&nrm=iso)>.

FIGUEIREDO, Olívia. Da polifonia irónica à interrogação retórica em *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*. In OLIVEIRA, Fátima e DUARTE, Isabel Margarida. *O Fascínio da Linguagem: Actas do Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*. Porto : Centro de Linguística da Universidade do Porto, 2008.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In FOUCAULT, Michel. *Estratégia, Poder-Saber. Ditos e Escritos IV*. Traduzido por Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2003, pp. 203-222.

— . *Doença Mental e Psicologia*. Traduzido por Hélder Viçoso. Lisboa : Texto & Grafia, 2008.

— . *História da Loucura: na Idade Clássica*. 8ªed. Traduzido por José Teixeira Coelho Neto. São Paulo : Perspectiva, 2008.

— . *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. 20ª ed. Traduzido por Raquel Ramallete. Petrópolis : Editora Vozes, 1999.

FOULKES, S. H. *Grupo-Análise Terapêutica*. Traduzido por Isabel Passos. Mem Martins : Europa-América, 1970.

FRANCISCO, Denis Leandro. *Textualidades em Negativo: a ficção de António Lobo Antunes*. Tese de Doutoramento, UFMG, Belo Horizonte, 2011.

FRANZEN, Jonathan. *Liberdade*. Traduzido por Maria João Freire de Andrade. Lisboa : Dom Quixote, 2011.

FREUD, Sigmund. *Cinco Conferências sobre Psicanálise*. Traduzido por Isabel Castro Silva. Lisboa : Relógio D'Água, 2009.

—. *Esquecimento e Fantasma*. Traduzido por João Manuel Peneda e Rosa Busse. Lisboa : Assírio & Alvim, 1991.

—. *O Mal-Estar na Civilização*. Traduzido por Isabel Castro Silva. Lisboa : Relógio D'Água, 2008.

—. O sentimento de algo ameaçadoramente estranho. *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*. Traduzido por Manuela Barreto. Mem Martins : Publicações Europa América, 1994, pp. 209-242.

—. Totem e tabu e outros trabalhos. In FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Vol. XIII*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

—. *Psicopatologia da Vida Quotidiana*. Traduzido por José Marinho. Lisboa : Relógio D'Água, 2007. 9789727081189.

—. *Sobre os Sonhos*. Traduzido por Maria João Costa Pereira. Lisboa : Relógio D'Água, 2006.

—. The Complete Works of Sigmund Freud [online]. SMITH, Ivan (org.). San Francisco: Archive Internet, 2010. [consultado em 28 de Novembro de 2012]. Disponível em <[http://archive.org/stream/TheCompleteWorksOfSigmundFreud/ebooksclub.org\\_\\_Freud\\_\\_Complete\\_works\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/TheCompleteWorksOfSigmundFreud/ebooksclub.org__Freud__Complete_works_djvu.txt)>.

GATO, Margarida Vale de. The Influencing Simulacrum: Faulkner revised by António Lobo Antunes. *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, 2004, nº 13, pp. 153-164.

GIL, José. Fechamento e linhas de fuga em António Lobo Antunes. In CAMMAERT, Felipe (org.). *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*. Lisboa : Texto editores, 2011, pp. 157-170.

—. *O Medo de Existir*. Lisboa : Relógio D'Água, 2005.

GOMES, Adelino. Não sou eu que escrevo os livros. É a minha mão, autónoma [2004]. In ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões do trapeiro*. Coimbra : Almedina, 2008a, pp. 463-471.

- GONÇALVES, Óscar F. *Viver Narrativamente: a psicoterapia como adjectivação da experiência*. Coimbra : Quarteto, 2000.
- GORKI, Máximo. *Tchekov*. Traduzido por Emília Rodrigues. Lisboa : Editora Arcádia, 1963.
- GROOPMAN, Jerome. *Como Pensam os Médicos*. Traduzido por Ana Glória Lucas. Cruz Quebrada : Casa das Letras, 2008.
- GUERREIRO, António. Crónica da vida vulgar. In Ana Paula Arnaut (ed.). *António Lobo Antunes: A Crítica na Imprensa. 1980-2010: Cada um voa como quer*. Coimbra : Almedina, 2011, pp. 141-144.
- . Matéria de romance. In Ana Paula Arnaut (ed.). *António Lobo Antunes: A Crítica na Imprensa. 1980-2010: Cada um voa como quer*. Coimbra : Almedina, 2011, pp. 149-153.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Traduzido por Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro : Contraponto & PUC- Rio, 2010.
- GUSMÃO, Manuel. Finisterra: Tatuagem e Palimpsesto. Apontamentos. *Relâmpago*, Outubro de 2002, nº 11, pp. 51-81.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Traduzido por Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Traduzido por Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 6ª ed. São Paulo : Edições Loyola, 1996.
- HAWKING, Stephen. *O Universo Numa Casca de Noz*. Traduzido por Paulo Ivo Teixeira. Lisboa : Gradiva, 2002.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *A Letra Encarnada*. Traduzido por Fernando Pessoa. Alfragide : Publicações Dom Quixote, 2009.
- HUGHES, Ted. *O Fazer da Poesia*. Traduzido por Helder Moura Pereira. Lisboa : Assírio & Alvim, 2002.
- HURTADO, Felipe Cammaert. O leitor da memória: o papel do leitor em *O Manual dos Inquisidores*. In CABRAL, Eunice, et al. (orgs.). *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora (14 a 16 de Novembro de 2002)*. Évora : Publicações Dom Quixote, 2004, pp. 297-311.
- INNERARITY, Daniel. *A Sociedade Invisível*. Traduzido por Manuel Ruas. Lisboa : Editorial Teorema, 2009.
- . *O Novo Espaço Público*. Traduzido por Manuel Ruas. Lisboa : Editorial Teorema, 2010.

ITOKAZU, Ericka Marie. *Tempo, Duração e Eternidade na Filosofia de Espinosa*. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 2008.

JAMISON, Kay Redfield. *Tocados pelo Fogo*. Traduzido por Ana Barradas. Colares : Pedra da Lua, 2007.

JORGE, Carlos J. F. A encenação das vozes quando todos falam sobre *Que Farei Quando Tudo Arde?*. In CABRAL, Eunice, et al. (orgs.). *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora (14 a 16 de Novembro de 2002)*. Lisboa : Dom Quixote, 2004, pp. 195-205.

JOYCE, James. *Ulisses*. Traduzido por João Palma-Ferreira. Lisboa : Livros do Brasil, 1989.

JÚDICE, Nuno. *Exortação aos Crocodilos: para um realismo analítico*. In PETROV, Petar (org.). *O Romance Português Pós-25 de Abril*. Lisboa : Roma Editora, 2008.

—. Os mapas do humano em António Lobo Antunes. In CABRAL, Eunice, et al. (orgs.). *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora (14 a 16 de Novembro de 2002)*. Lisboa : Dom Quixote, 2004, pp. 313-319.

JUDT, Tony. *Um Tratado sobre os Nossos Actuais Descontentamentos*. Traduzido por Marcelo Felix. Lisboa : Edições 70, 2011.

KEHL, Maria Rita. *O Tempo e o Cão: A Atualidade das Depressões*. São Paulo : Boitempo, 2009.

KLEINMAN, Arthur. *The Illness Narratives: Suffering, Healing and the Human Condition*. New York : Basic Books, 1988.

KOHUT, Heinz. *How Does Analysis Cure?*. Chicago : University of Chicago Press, 1984.

—. Introspection, empathy, and psychoanalysis. *Journal of the American Psychoanalytic Association* [online]. New York: Sage Journals / American Psychoanalytic Association, 1959, vol. 1, nº 7. [consultado em 30 de Novembro de 2012]. pp. 459-483. Disponível em < <http://apa.sagepub.com/content/7/3/459.extract> >

KRAMER, Peter D. *Contra a Depressão*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa : Relógio D'Água, 2007.

—. *Listening to Prozac*. New York : Viking, 1993.

KRANZFELDER, Ivo. *Hopper*. Köln : Taschen, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Forgiveness: An Interview*. 2001.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos revela a experiência psicanalítica. In LACAN, Jacques. *Escritos*. Traduzido por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1998, pp. 96-103.

LE GOFF (aprese.), Jacques. *As Doenças têm História*. Traduzido por Laurinda Bom. Lisboa : Terramar, 1991.

LEAL, Maria Rita Mendes. *A Grupanálise: Processo Dinâmico de Aprendizagem*. Lisboa : Fim de Século, 1997.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Traduzido por José Carlos Seabra Pereira. Coimbra : Almedina, 1975.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Traduzido por Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte : UFMG, 2008.

LEWIS, Bradley. Listening to Chekhov: Narrative Approaches to Depression. *Literature and Medicine* [online]. Baltimore, Maryland : The Johns Hopkins University Press, Spring 2006, vol. 25, nº 1. [consultado em 31 de Janeiro de 2013]. Disponível em <[http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/literature\\_and\\_medicine/v025/25.1lewis01.pdf](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/literature_and_medicine/v025/25.1lewis01.pdf)>.

LODGE, David. *A Consciência e o Romance*. Traduzido por Ana Maria Chaves. Alfragide : Edições Asa, 2009..

— . *Terapia*. Traduzido por Maria do Carmo Figueira. Lisboa : Gradiva, 1997.

LOURENÇO, Eduardo. Divagação em torno de Lobo Antunes. In CABRAL, Eunice, et al. (orgs.). *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora (14 a 16 de Novembro de 2002)*. Lisboa : Dom Quixote, 2004, pp. 347-355.

— . *O Labirinto da Saudade: psicanálise mítica do destino português*. 6ª ed. Lisboa : Gradiva, 2009.

MALDONADO, Fátima. Meu remorso de todos nós. In Ana Paula Arnaut (ed.). *António Lobo Antunes: A Crítica na Imprensa. 1980-2010: Cada um voa como quer*. Coimbra : Almedina, 2011, pp. 193-197.

MARÍAS, Javier. *Literatura e Fantasma*. Traduzido por Francisco Vale. Lisboa : Relógio D'Água, 1998.

— . *Vidas Escritas*. Traduzido por Salvato Telles de Menezes. Lisboa : Quetzal, 1996.

MARTINS, Ana Cristina. Transposição e atemporalidade: *A Ordem Natural das Coisas*. In CABRAL, Eunice, et al. (orgs.). *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora (14 a 16 de Novembro de 2002)*. Lisboa : Dom Quixote, 2004, pp. 75-92.

- MARTINS, Luís Almeida. António Lobo Antunes: «Quis escrever um romance policial» [1992]. In ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões do trapeiro*. Coimbra : Almedina, 2002.
- MARX, Roland. Sherlock Holmes, de Baker Street. In DOUGIER, Henry (org.). *Londres, 1851-1901*. Traduzido por Ana Mónica Faria de Carvalho. Lisboa : Terramar, 1995, pp. 151-156.
- MATOS, António Coimbra de. *A Depressão*. 2ª ed. Lisboa : Climepsi Editores, 2007.
- . *Psicanálise e Psicoterapia Psicanalítica*. Lisboa : Climepsi Editores, 2006.
- MATVEJEVITCH, Pedrag. *Breviário Mediterrânico*. Traduzido por Pedro Tamen. Lisboa : Quetzal, 1994.
- MEGONE, Christopher. Mental illness, human function, and values. *Philosophy, Psychiatry, & Psychology* [online]. Baltimore, Maryland : The Johns Hopkins University Press, March 2000, vol. 7, nº 1. [consultado em 31 de Janeiro de 2013]. pp. 45-65. Disponível em <<http://muse.jhu.edu/journals/ppp/summary/v007/7.1megone.html>>
- MELO, João Carlos. Reflexões sobre o Conceito de Ressonância em Psicanálise. *PSILOGOS* [online]. Lisboa : Serviço de Psiquiatria do Hospital Fernando Fonseca, 2004, vol. 7, nº 1. [consultado em 23 de Abril de 2013]. pp. 14-18. Disponível em <[http://www.psilogos.com/Revista/Vol1N1/Indice1\\_ficheiros/Melo.pdf](http://www.psilogos.com/Revista/Vol1N1/Indice1_ficheiros/Melo.pdf)>
- MENDES, Victor K. (ed.). Facts and Fictions of António Lobo Antunes. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 2011, nº 19/20 (dedicado ao autor).
- MIJOLLA, Alain e MIJOLLA-MELLOR, Sophie de. *Psicanálise*. Traduzido por Carlos Sousa de Almeida e Isabel Almeida e Sousa. Lisboa : Climepsi Editores, 2002.
- MÓNICA, Maria Filomena. *Fontes Pereira de Melo. Uma Biografia*. Lisboa : Alêtheia, 2009.
- MONTAURY, Alexandre. António Lobo Antunes: ficção e cotidiano. *Revista Gláuks*, 2010, vol. 10, nº 2, pp. 289-308.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A Palavra Essencial*. Lisboa : Editorial Verbo, 1972.
- . Prefácio. In HEMINGWAY, Ernest. *O Adeus às Armas*. Lisboa : Ulisseia, 1958.
- NABOKOV, Vladimir. Charles Dickens. Bleak House. In NABOKOV, Vladimir. *Aulas de Literatura*. Traduzido por Salvato Telles de Menezes. Lisboa : Relógio D'Água, 2004.
- . Marcel Proust. Do lado de Swann. In NABOKOV, Vladimir. *Aulas de Literatura*. Traduzido por Salvato Telles de Menezes. Lisboa : Relógio D'Água, 2004, pp. 247-289.
- NAVA, Ana Sofia. Empatia e Grupanálise: uma abordagem integradora. *Revista da SPAGESP* [online]. Lisboa : Sociedade de Psicoterapias Analíticas Grupais do Estado

de São Paulo, 2005, vol. 6, nº 2. [consultado em 28 de Abril de 2013]. pp. 1-18. Disponível em <<http://www.clinicatagide.pt/upload/Microsoft%20Word%20-%20EM PATIA%20E%20GRUPAN%20LISE%20REV%20BRASIL.pdf>>

NORDLUND, Solveig. *António Lobo Antunes: Escrever, Escrever, Escrever*. Portugal : Midas Filmes, 2009, 53'.

OLIVEIRA, Carlos de. *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa : Editorial Caminho, 1992.

PACHECO, Luíz. Longa Jornada para a Noite. Já, 21 de Novembro de 1996. In ARNAUT, Ana Paula (ed.). *António Lobo Antunes: A crítica na Imprensa. 1980-2010: Cada um voa como quer*. Coimbra : Almedina, 2011, pp. 165-168.

PEREIRA, José Carlos. *Olhar e Ver: 10 Obras para Compreender a Arte*. Lisboa : Arranha-céus, 2013.

PIRES, Catarina e STILWELL, Isabel. Exortação ao Lobo [2000]. In ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões do trapeiro*. Coimbra : Almedina, 2008, pp. 341-362.

PIRES, José Cardoso. Saber fintar o real. In ARNAUT, Ana Paula (ed.). *António Lobo Antunes: A Crítica na Imprensa. 1980-2010: Cada um voa como quer*. Coimbra : Almedina, 2011, pp. 111-113.

PROUST, Marcel. *O Prazer da Leitura*. Traduzido por Magda Bigotte de Figueiredo. Lisboa : Teorema, 1997.

RAVASI, Gianfranco. *Breve História da Alma*. Traduzido por António Maia da Rocha. Alfragide : Dom Quixote, 2011.

REGO, Mark D. What are (and what are not) the existential implications of antidepressant use. *Philosophy, Psychiatry, & Psychology*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, June 2005, vol. 12, nº 2. [consultado em 15 de Abril de 2013]. pp. 119-128. Disponível em <[http://muse.jhu.edu/journals/ppp/summary/v012/12.2\\_hansen.html](http://muse.jhu.edu/journals/ppp/summary/v012/12.2_hansen.html)>

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 7ª ed. Coimbra : Edições Almedina, 2007.

REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra : Almedina, 2008.

RILKE, Rainer Maria. *As Elegias de Duíno*. Traduzido por Paulo Quintela. Lisboa : Assírio & Alvim, 2002.

ROGERS, Carl R. *Tornar-se Pessoa*. Traduzido por Manuel José do Carmo Ferreira. Lisboa : Moraes Editora, 1972.

ROSS, Alex. *O Resto é Ruído*. Traduzido por Mário César d'Abreu. Alfragide : Casa das Letras, 2009.

ROTH, Philip. *A Mancha Humana*. Traduzido por Ana Luísa Faria. Lisboa : Biblioteca Sábado, 2008.

—. *O Complexo de Portnoy*. Traduzido por Ana Luísa Faria. Alfragide : Dom Quixote, 2010

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Traduzido por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1998.

RUSSELL, Bertrand. *A Conquista da Felicidade*. Traduzido por José António Machado. Lisboa : Guimarães Editores, 1997.

SAMPAIO, Daniel. *Vozes e Ruídos. Diálogos com Adolescentes*. Lisboa : Caminho, 1993.

SANTOS, Elizabeth Maria. *Poéticas da Negatividade: morte e melancolia em Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura, de António Lobo Antunes*. Tese de Doutoramento, PUC-MG, Belo Horizonte, 2009.

SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed. Porto : Porto Editora, 1996.

SCRUTON, Roger. *Guia de Filosofia para Pessoas Inteligentes*. Lisboa : Guerra & Paz, 2011.

SEIXO, Maria Alzira. *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos*, vol. II de *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa : Dom Quixote, 2010.

—. As fragilidades do mal. In ARNAUT, Ana Paula (ed.). *António Lobo Antunes: A Crítica na Imprensa. 1980-2010: Cada um voa como quer*. Coimbra : Almedina, 2011, pp. 219-223.

—. As várias vozes da escrita. In ARNAUT, Ana Paula (ed.). *António Lobo Antunes: A Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um voa como quer*. Coimbra : Almedina, 2011, pp. 159-163.

SEIXO, Maria Alzira (dir.). *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*. Vol. I. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008a.

—. *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*. Vol. II. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008b.

SEIXO, Maria Alzira. Na ficção de António Lobo Antunes. Escrever a experiência ou experienciar a escrita? In ARNAUT, Ana Paula (ed.). *António Lobo Antunes: A Crítica na Imprensa. 1980-2010: Cada um voa como quer*. Coimbra : Almedina, 2011, pp. 251-255.

—. *Os Romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 2002.

—. *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

—. Uma poética do desprendimento. A propósito dos romances de António Lobo Antunes. In PETROV, Petar (org.). *Meridianos Lusófonos (Prémio Camões 1989-2007)*. Lisboa : Roma, 2008c

SENNETT, Richard. *A Cultura do Novo Capitalismo*. Traduzido por Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa : Relógio D'Água, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. O enigma pós-moderno. In CARDOSO, Roberto, et al. *A Pós-Modernidade*. Campinas : Editora da Unicamp, 1987.

SHELLEY, Percy B. *Defesa da Poesia*. Lisboa : Guimarães Editores, 2011. 972-665-073-9.

SILVA, João Céu e. *Uma Longa Viagem com António Lobo Antunes*. Lisboa : Porto Editora, 2009.

SILVA, Rodrigues da. A confissão exuberante [1994]. In ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões do trapeiro*. Coimbra : Almedina, 2008a, pp. 209-226.

—. A constância do esforço criativo [1996]. In ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões do trapeiro*. Coimbra : Almedina, 2008b, pp. 233-242.

—. António Lobo Antunes sobre a *Memória de Elefante*. Uma história de amor entre o desespero e a resignação [1979]. In ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões do trapeiro*. Coimbra : Almedina, 2008c, pp. 1-13.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra : Edições Almedina, 2009.

SILVESTRE, Osvaldo M. A cegueira da escrita. Sobre a cena da escrita em Carlos de Oliveira. *Tantas Páginas* [online]. Coimbra : Coimbra Capital da Cultura, Junho 2004, vol. 1, nº 1. [consultado em 15 de Fevereiro de 2013]. Disponível em <<http://tantaspaginas.wordpress.com/2012/06/20/a-cegueira-da-escrita-sobre-a-cena-da-escrita-em-carlos-de-oliveira/>>

SLOTERDIJK, Peter e HEINRICHS, Hans-Jurgen. *O Sol e a Morte. Investigações Dialógicas*. Traduzido por Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa : Relógio D'Água, 2007.

SLOTERDIJK, Peter. *Palácio de Cristal. Para uma Teoria Filosófica da Globalização*. Traduzido por Manuel Resende. Lisboa : Relógio D'Água, 2008.

SONTAG, Susan. *A Doença como Metáfora*. Traduzido por Márcio Ramalho. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1984.

SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Traduzido por Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo : L&PM, 1986.

SOUSA, Sérgio Guimarães de. Suturas, montagem, rizoma e vozes em António Lobo Antunes. *Moenia* [online]. Santiago de Compostela : Universidade de Santiago de Compostela, 2010, vol. 1, nº 16. [consultado em 01 de Outubro de 2012]. pp. 399-419. Disponível em <[dspace.usc.es/bitstream/10347/5643/1/17%20Guimaraes%20de%20Sousa.pdf](http://dspace.usc.es/bitstream/10347/5643/1/17%20Guimaraes%20de%20Sousa.pdf)>

STAROBINSKI, Jean. *L'encre de la Mélancolie*. Paris : Seuil, 2012.

STEIN, Jean. William Faulkner. In MARQUES, Carlos Vaz (sel. e trad.). *Entrevistas da Paris Review*. Lisboa : Tinta da China, 2009, p. 53.82.

STEINER, George. Do cambiante e do escrúpulo. In STEINER, George. *George Steiner em The New Yorker*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa : Gradiva, 2010, pp. 228-240.

—. Os dissidentes do livro. In STEINER, George. *Os Logocratas*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa : Relógio D'Água, 2006, pp. 69-87.

—. Os que queimam os livros. In STEINER, George. *Os Logocratas*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa : Relógio D'Água, 2006, pp. 51-57.

—. Tigres no espelho. In STEINER, George. *George Steiner em The New Yorker*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa : Gradiva, 2010, pp. 210-227.

SVEVO, Italo. *A Consciência de Zeno*. Traduzido por Maria Franco e Cabral do Nascimento. Alfragide : Dom Quixote, 2009.

TELLES, Luís Fernando Prado. Uma dialética da narrativa em *A Ordem Natural das Coisas*, de António Lobo Antunes. *FronteiraZ* [online]. São Paulo: PUC/SP, Dezembro 2008, vol. 2, nº 2. [consultado em 1 de Fevereiro de 2013]. Disponível em <[http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros\\_anteriores/n2/download/ALoboAntunes.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n2/download/ALoboAntunes.pdf)>

THOMSON, Clive. Psychoanalysis, Democracy, and Dialogism. *Bakhtiniana* [online]. São Paulo : PUC/SP, 2º sem. 2010, vol. 1, nº 4. [consultado em 18 de Fevereiro de 2013]. pp. 155-165. Disponível em <<http://lacantoronto.ca/wp-content/uploads/2012/05/Thomson-Psychoanalysis-Demoncracy-and-Dialogism.pdf>>

TODOROV, Tzvetan. *Literatura e Significação*. Traduzido por António José Massano. Lisboa : Assírio & Alvim, 1973.

TODOROV, Tzvetan. *Poética*. Traduzido por António José Massano. Lisboa : Editorial Teorema, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. Traduzido por Claudia Berliner. São Paulo : Martins Fontes, 2003.

VENTURA, Mário. António Lobo Antunes, analisando-nos: «neuroses e psicoses temos todos» [1981]. In ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões do trapeiro*. Coimbra : Almedina, 2008, pp. 37-48.

VIEGAS, Francisco José. Nunca li um livro meu [1997]. In ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões do trapeiro*. Coimbra : Almedina, 2008, pp. 281-304 .

WARROT, Catarina Vaz. António Lobo Antunes: da escrita romanesca à enunciação musical. O texto como tecido sonoro e gráfico. In CAMMAERT, Felipe (org.). *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*. Lisboa : Texto Editores, 2011, pp. 115-135.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Traduzido por José Palla e Carmo. Lisboa : Publicações Europa-América, 1976.

WOOD, James. *A Mecânica da Ficção*. Traduzido por Rogério Casanova. Lisboa : Quetzal, 2010.

YALOM, Irving D. *Lying on the Couch*. New York : HarperPerennial, 1996.

ZUMTHOR, Paul. 2000. *Performance, Recepção, Leitura*. Traduzido por Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo : Cosac Naify, 2000.



---

**Contactos:**

Universidade de Évora  
**Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA**  
Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94  
7002-554 Évora | Portugal  
Tel: (+351) 266 706 581  
Fax: (+351) 266 744 677  
email: [iifa@uevora.pt](mailto:iifa@uevora.pt)