

Eugênio Drumond

**O humor na ficção (autobiográfica) de  
António Lobo Antunes**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa..

Orientadora: Profa. Dra. Lélia Maria Parreira Duarte.

Belo Horizonte

2007

#### FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

D795h Drumond, Eugênio  
O humor na ficção (autobiográfica) de António Lobo Antunes / Eugênio Drumond. Belo Horizonte, 2007.  
214f.

Orientadora: Lélia Maria Parreira Duarte  
Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Bibliografia.

1. Antunes, António Lobo, 1942-. 2. Literatura portuguesa. 3. Retórica. 4. Ironia. 5. Humor. I. Duarte, Lélia Maria Parreira. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-7

Eugênio Drumond

**O humor na ficção (autobiográfica) de António Lobo Antunes**

Tese defendida publicamente ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas e aprovada por banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Profa. Dra. Maria Theresa Abelha Alves (UFRJ)

---

Profa. Dra. Matildes Demétrio dos Santos (UFF)

---

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart (PUC Minas)

---

Profa. Dra. Melânia Silva de Aguiar (PUC Minas)

---

Profa. Dra. Lélia Maria Parreira Duarte (PUC Minas)

Orientadora

Belo Horizonte, 07 de dezembro de 2007.

---

Prof. Dr. Hugo Mari

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas.

*Para a Margô e a Cau,  
meus amores totais.*

## **Agradecimentos**

Agradeço a todos aqueles que contribuíram de alguma forma para a realização desta tese e principalmente:

à Profa. Dra. Lélia Maria Parreira Duarte, que orientou este trabalho e me fez compartilhar de sua seriedade científica e de sua competência profissional, além de sua imensa generosidade, sabedoria e bom humor;

aos Professores Doutores Audemaro Taranto Goulart, Hugo Mari, Ivete Lara Camargos Walty, Johnny José Mafra, Márcia Marques de Moraes, Maria de Lourdes Meirelles Matencio, Maria do Carmo Lanna Figueiredo, Maria Nazareth Soares Fonseca, Melânia Silva de Aguiar e Suely Maria de Paula e Silva Lobo, que com grande saber e amizade acompanharam diretamente todo o caminho percorrido;

à Profa. Dra. Helena Carvalhão Buescu, pela orientação durante meu estágio na Universidade de Lisboa;

ao Prof. Dr. Petar Petrov, da Universidade do Faro, às Profas. Dras. Maria Lúcia Lepecki e Vânia Chaves, da Universidade de Lisboa, e à Profa. Dra. Beatriz Weigert, da Universidade de Évora, pelos ensinamentos, pela amizade, pela acolhida;

aos funcionários da PUC Minas, em especial à Berenice, à Rosária e à Vera, pela competência e, sobretudo, pela paciência.

A realização deste trabalho só foi possível graças ao financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – **CAPES**, e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – **CNPq**.

Agradeço ainda à **Fundação Calouste Gulbenkian**, pela concessão da bolsa de estudos que permitiu que parte da pesquisa fosse realizada em Portugal.

A imaginação oferece às pessoas consolação por aquilo que não podem ser;  
o humor, por aquilo que elas efetivamente são.

(A. Camus, *O mito de Sísifo*).

## RESUMO

Esta tese investiga a configuração do humor na trilogia que inaugura a obra de António Lobo Antunes, analisando a maneira pela qual o escritor português transforma experiências pessoais em suposto e risível “testemunho autobiográfico”. A hipótese é a de que, apesar de as características mais ressaltadas por diversos estudiosos dos textos do autor serem a negatividade e o abjeccionismo, outro muito importante aspecto da literatura de Antunes é a sua risibilidade, resultado de estratégias discursivas como a ironia e o humor. Considerando alguns elementos de retórica fundamentais à composição da trilogia, a investigação faz uma leitura de **Memória de elefante** (1979), **Os cus de Judas** (1979) e **Conhecimento do inferno** (1980), à luz de teóricos que discutem os artifícios da construção textual, de autores que estudam as questões do riso, da ironia e da autobiografia, e de filósofos que se debruçam sobre a questão do humor. No percurso, observou-se que, a despeito de os materiais supostamente retirados da própria memória do escritor serem dos mais lúgubres, ou macabros, a negativa cosmovisão antuniana não só coexiste com o risível, mas, de modo geral, aparece como principal deflagradora do riso em sua obra. Isso acontece porque, apesar de a biografia e dos nomes dos narradores-personagens dos três livros se confundirem com os do próprio escritor, a instabilidade dessa identidade – promovida por artifícios irônicos como o estranhamento, o grotesco e, em última instância, pelo humor – a todo o momento pode provocar o riso, na recepção. Além disso, o registro surreal e a permanente oscilação entre o abjeto/risível e o trágico/cômico retiram a seriedade aos elementos autobiográficos, fazendo com que as narrativas se abram para múltiplas possibilidades interpretativas, visto que os “relatos” antunianos sempre denunciam a consciência da falta de saída, da absoluta ausência de certezas e da impossibilidade de defesa de qualquer verdade. “Código evanescente e lugar de passagem”, a escrita da trilogia inaugural de Lobo Antunes, ao jogar com elementos autobiográficos, parece afirmar a todo tempo – com humor – que tudo o que o leitor lê é “apenas” literatura, arte da duplicidade, da ambigüidade e da instabilidade. Pois, apesar da aparente veracidade do material que dá origem aos três romances ser o ponto de partida para o exercício irônico, lúdico, “trapaceiro” – em uma palavra: contemporâneo – da arte de escrever, o escritor, jogando com a memória e revelando descrever em qualquer “verdade”, parece divertir-se ao promover a ultrapassagem das fronteiras entre realidade e ficção, bem como o vai-e-vem contínuo entre fatos históricos “reais” e a mais pura criação literária.

**Palavras-chave:** António Lobo Antunes; Literatura portuguesa contemporânea; Retórica literária; ironia; humor.

## RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objet la configuration de l'humeur dans la trilogie inaugural de l'oeuvre de António Lobo Antunes, en analysant la manière par laquelle l'écrivain portugais transforme les expériences personnelles dans un supposé et risible "témoin autobiographique". L'hypothèse c'est que, malgré être la négativité et l'abjection des caractéristiques plus remarquées par plusieurs studios des textes de l'auteur, la risibilité est un autre aspect très important de la littérature d'Antunes, résultat des stratégies discursives comme l'ironie et l'humeur. En considérant quelques éléments de rhétorique fondamentaux à la composition de la trilogie, l'investigation part de la lecture de "Memória de elefante" (Mémoire d'éléphant) (1979). "Os cus de Judas" ("Le cul de Judas") (1979) et "Conhecimento do inferno" ("Connaissance de l'enfer") (1980), d'accord avec les théoriciens qui discutent les artifices de la construction textuelle, des auteurs qui étudient les questions du rire, de l'ironie et de l'autobiographie, et des philosophes qui se penchent sur la question de l'humeur. Dans le parcours, on a observé que malgré les matériaux que l'on suppose retirés de la propre mémoire de l'écrivain être les plus lugubres, la cosmovision négative antunienne pas seulement coexiste avec le risible, mais, en général, apparaît comme le principal déflagrateur du rire dans son oeuvre. Ce fait-là arrive parce que, malgré la biographie et les noms des narrateurs-personnages des trois livres se confondre avec celui du propre écrivain, l'instabilité de cette identité – construit par des artifices ironiques comme l'étrangement, le grotesque et, à la fin, par l'humeur – a tout moment peut provoquer le rire à la réception. En outre, l'enregistrement surréel et l'oscillation permanente entre l'abject/risible et le tragi/comique retirent au sérieux les éléments autobiographiques, et conduisent les narratives à s'ouvrir à des multiples possibilités interprétatives, vu que les "rapports" antuniens dénoncent toujours la conscience du manque d'issue, de l'absence absolue de certitudes et de l'impossibilité de défense de n'importe quelle vérité. Comme un "code qui s'évanouit et point de passage", l'écriture de la trilogie inaugurale de Lobo Antunes, en jouant avec des éléments autobiographiques, semble affirmer tout le temps – avec humeur – que tout ce que le lecteur lit est "tout simplement littérature, l'art de la duplicité, de l'ambiguïté et de l'instabilité. Dès que, malgré l'apparente véracité du matériel qui donne origine aux trois romans être le point de départ pour l'exercice ironique, ludique, tricheur – dans une mot : contemporain – de l'art d'écrire, l'écrivain, en jouant avec la mémoire et en révélant douter n'importe quelle "vérité", semble s'amuser en promouvant le dépassement des frontières entre la réalité et la fiction, aussi bien que le "va-et-vient" continu entre les faits historiques "réels" et la pure création littéraire.

**Mots clés** António Lobo Antunes; Littérature portugaise contemporaine; Rhétorique littéraire; ironie; humeur.

## SUMÁRIO

|                                                  |           |
|--------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO</b>                                | <b>11</b> |
| <b>I – OS PROCESSOS RETÓRICOS</b>                |           |
| 1 – Por que Retórica?.....                       | 20        |
| 1.1 – Efeitos, causas.....                       | 27        |
| 1.2 – O “abjeccionismo” antuniano.....           | 30        |
| 1.2.1 – A recorrência do mórbido.....            | 35        |
| 1.2.2 – O jogo de referências.....               | 38        |
| 1.2.3 – Uma estilística da acumulação?.....      | 43        |
| 1.3 – O efeito de visualidade.....               | 47        |
| 1.3.1 – As alucinações voluntárias.....          | 49        |
| 1.3.2 – A estratégia da comparação.....          | 57        |
| 1.3.3 – A imagem do grotesco.....                | 63        |
| 1.4 – O efeito de estranhamento.....             | 86        |
| 1.4.1 – O jogo autobiográfico.....               | 91        |
| 1.4.2 – Animização, zoografia e teratologia..... | 96        |
| 1.4.2.1 – O Lobo e os cães.....                  | 108       |
| <b>II – A RETÓRICA DO RISO</b>                   |           |
| 2 – O cômico e o irônico.....                    | 118       |
| 2.1 – O eu risível.....                          | 119       |
| 2.2 – A arte da ironia.....                      | 127       |
| 2.3 – A ironia poética.....                      | 140       |
| 2.4 – Limites e transposições.....               | 145       |

|                                               |            |
|-----------------------------------------------|------------|
| <b>3 – Memória, autobiografia, humor.....</b> | <b>154</b> |
| 3.1 – Autobiografia e ficção.....             | 157        |
| 3.1.1 – <i>Personae</i> .....                 | 162        |
| 3.2 – O segredo do humor.....                 | 164        |
| 3.2.1 – "Simpatias".....                      | 173        |
| 3.2.1.1 – Soldados e guerrilheiros.....       | 176        |
| 3.2.1.2 – Mendigos, loucos, moribundos.....   | 182        |
| <b>CONCLUSÃO.....</b>                         | <b>195</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                       | <b>202</b> |
| <b>Bibliografia de Lobo Antunes.....</b>      | <b>206</b> |
| <b>Bibliografia sobre Lobo Antunes.....</b>   | <b>207</b> |
| <b>Bibliografia geral.....</b>                | <b>209</b> |
| <b>Anexo.....</b>                             | <b>213</b> |

## INTRODUÇÃO

Autor de uma vasta obra – até hoje fez publicar dezenove romances e três livros de crônicas, além de uma coletânea de cartas endereçadas à esposa, escritas no período em que participou da guerra colonial de Angola – o consagrado escritor português António Lobo Antunes ainda é muito pouco conhecido pelo público brasileiro, embora nos últimos anos seus livros tenham sido bastante estudados em nossas universidades.<sup>1</sup> Alguns desses estudos privilegiam a problemática do pós-colonialismo na literatura portuguesa posterior ao 25 de abril, principalmente de polarização ideológica, como a que incide sobre questões do poder e do imperialismo. Isso acontece porque esses temas perpassam toda a obra do escritor e, aliados a uma contumaz crítica ao regime fascista e à guerra colonial, preenchem o universo romanesco dos seus primeiros livros.

Após o regresso da guerra, em 1973, Antunes trabalha como médico em um hospital psiquiátrico de Lisboa e escreve seus primeiros romances, **Memória de elefante** (1979), **Os cus de Judas** (1979) e **Conhecimento do inferno** (1980), configurando uma trilogia em que as narrativas remetem à sua atividade como psiquiatra, à sua experiência como combatente em Angola, ao seu divórcio e à sua infância. Verifica-se que muitos dos temas futuros do autor, e mesmo sua forma, já estão presentes nesses três primeiros livros.

---

<sup>1</sup> O XXI Encontro da ABRAPLIP, realizado em setembro de 2007, comprova o crescente interesse pela obra de Antunes nas universidades brasileiras. Quatro mesas trataram exclusivamente dos livros do escritor. Dois estudiosos e mais quatro comunicações avulsas abordaram a trilogia inaugural de forma específica: Gustavo Silveira Ribeiro, da UFMG – “Como se faz um escritor? A obra do jovem Lobo Antunes e o romance de formação” – e Tércia Costa Valverde, da UNEB – “**N’Os cus de Judas**: onde o eu se dilacera.” Um terceiro trabalho, denominado “António Lobo Antunes: uma memória disfórica”, que estuda **Memória de elefante**, é de autoria de Sérgio Guimarães de Sousa, da Universidade do Minho. (A lista completa se encontra no anexo.).

Maria Alzira Seixo, em **Os romances de António Lobo Antunes**, escreve que se pode dizer que “**Memória de elefante** marca já, por si só, e de forma segura, o início dessa trajectória de criação fulgurante e desapiedada.” (SEIXO, 2002, p. 16). Segundo a estudiosa, ler o primeiro livro de Antunes, hoje, “vinte e dois anos após a data do seu aparecimento”,

não dá conta de um envelhecimento da escrita, como acontece muitas vezes com os primeiros textos de grandes escritores, antes surpreende pela introdução de processos e constelações temáticas que se irão manter ao longo da obra deste autor (embora posteriormente reelaborados e transformados), para além de confirmar, numa visão retrospectiva, uma intensa capacidade de criação verbal e efabulativa, manifestada pela expressão discursiva torrencial e incessantemente desdobrada em formulações derivadas de aguda intensidade imagística, e comandada também por uma impetuosidade de impressões que aparece aliada a uma vasta experiência de intercomunicação com os artefactos culturais (literatura, música, artes plásticas, expressões diversas do social e do quotidiano), e compensada, nos seus vários excessos de linguagem e de comunicação emocional, pela visão negativa do mundo e da vida (preferencialmente entrevista pelo seu lado objecto, ou pelo menos incolor, em todo o caso sempre tingida por atitudes de ambíguo apego à circunstância, pela qual se manifesta uma inegável ternura), em termos de retraimento valorativo e de representação de um universo desolador. (SEIXO, 2002, p. 16).

De fato, todas essas características podem ser encontradas na obra de Antunes. E, no caso específico de sua trilogia inaugural, é provável que os pontos que mais se evidenciam, ao menos numa primeira leitura, sejam os da visão negativa do mundo e da vida e dos “vários excessos de linguagem e de comunicação emocional”, aspectos que se interligam permanentemente à compleição “autobiográfica” dos três livros.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A esse respeito, o próprio Lobo Antunes relata a María Luisa Blanco: “No meu romance **Os cus de Judas** conto muitas coisas da minha vivência em África. Falo de um missionário basco que se apresentou dizendo: ‘Sou basco e amigo íntimo do cabrão Francisco Franco’, e escrevi a frase exactamente como ele a disse.” (BLANCO, 2002, p. 95-96). Narra o escritor, em outro momento da entrevista: “Lembro-me de um soldado negro que disse: ‘Boas noites, senhores!’ e ‘pum’, disparou. Conto isso num dos meus livros, e também noutros, há alguns episódios que contei nos meus romances.” (BLANCO, 2002, p. 82).

Vale registrar ainda que, quando Blanco pergunta se as suas crônicas não seriam autobiográficas, Antunes responde:

Pelo exposto, e especialmente por essa qualidade fundadora, apontada por Seixo, é que a trilogia de Antunes foi escolhida como objeto deste trabalho. Partindo do exame dos processos discursivos dos três livros, a proposta é analisar a “ficção autobiográfica” que inaugura a obra do escritor português, em busca de verificar como o autor transforma sua experiência (Portugal/África, hospital/campo de batalha) em suposto testemunho autobiográfico, elaborando-o com humor – no sentido amplo, de “risível”, mas sobretudo no sentido que lhe atribuem André Comte-Sponville (1995) e Celestino Vega (1967). Segundo esses filósofos, o humor é um tipo de sabedoria que se equilibra entre o riso e o pranto, entre a comédia e a tragédia, posto que vê simultaneamente o verso e o reverso das situações. É também nesse sentido que será examinada a maneira pela qual a questão autobiográfica parece ser esvaziada e, paradoxalmente, potencializada através da ironia e da risibilidade que se vislumbra nesses romances.

As pesquisas realizadas apontam para o ineditismo da abordagem. Sinais disso podem ser encontrados nos trabalhos acadêmicos arrolados na bibliografia desta tese, no já citado XXI Encontro da ABRAPLIP e também no extenso volume **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes** (CABRAL et al., 2003). Fruto de um colóquio internacional realizado em 2002, na Universidade de Évora, Portugal, esse livro reúne textos de diversos estudiosos da obra do escritor. Todavia, nele encontramos apenas dois estudos que se debruçam sobre os romances de sua trilogia inicial. O primeiro, intitulado “Silêncios em **Memória de elefante**”, é de autoria de Maria Regina Brasil, do Instituto Camões. O segundo texto, que enfoca o romance **Conhecimento do inferno**, é assinado por Silvana

---

“– É claro, mas penso que todos os livros são autobiográficos, sobretudo **Robinson Crusoe**... Porque não se inventa nada, a imaginação é a maneira como se arruma a memória. Tudo tem a ver com a memória.” (BLANCO, 2002, p. 114).

Pessoa de Oliveira, da UFMG, e se intitula “Sob o céu de Lisboa: espaço e negatividade na ficção de António Lobo Antunes.” Como os próprios títulos indicam, em ambos os textos a literatura do escritor português recebe uma abordagem bastante distinta da que aqui se propõe.

Por outro lado – se as autoras acima citadas são as únicas a pôr em foco romances que compõem a trilogia em pauta – nas referidas atas do colóquio de Évora também encontramos um ensaio que, de certa forma, trata de questões que se aproximam das que serão aqui discutidas. Refiro-me ao artigo “Lobo Antunes e Goya: o grotesco e a ironia em perspectiva”, em que Elizabeth Bilange, da Universidade Estácio de Sá (RJ), analisa o romance **Manual dos inquisidores**, relacionando “o grotesco de algumas personagens” – bem como a “ironia ácido-crítica” e o “caráter devastador dos temas de Lobo Antunes” – a alguns desenhos e gravuras sobre a Inquisição e a Guerra Espanhola, produzidos por Goya na passagem do século XVIII para o século XIX. (CABRAL et al., 2003, p. 93-94).

Entre nós, também encontramos os recentes trabalhos acadêmicos: **Figurações de identidade em António Lobo Antunes e Helder Macedo**, de Maria de Lourdes Amaral Henriques (PUC Minas, Tese de Doutorado, 2005); **Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade (Figurações da escrita na ficção de António Lobo Antunes)**, de Cid Ottoni Bylaardt (UFMG, Tese de Doutorado, 2006); **Vestígios do estranho no familiar: as crônicas de Lobo Antunes**, de Suzana Márcia Dumont Braga (PUC Minas, Tese de Doutorado, 2007) e **Errância e poesia como solução para o narrar em “Os cus de Judas”, de António Lobo Antunes**, de Glaura Aparecida S. Cardoso Vale

(PUC Minas, Dissertação de Mestrado, 2005), único a voltar o foco exclusivamente para um dos livros da trilogia.

Quanto à problemática do humor, ao que parece nada ainda foi escrito de maneira específica, seja sobre os três primeiros livros de Antunes ou sobre os demais. De todo modo, vale registrar que Seixo já havia observado que em **Conhecimento do inferno** o “humor” é fértil, “e por vezes quase tem sarcasmo, desenvolvendo componentes cômicos em comentários de zombaria jocosa ou lúdica.” (SEIXO, 2002, p. 76). Em outro momento de seu estudo, aliás, a autora escreve, com relação a **Os cus de Judas**, que nesse romance “há passos em que o grotesco emerge, na sua aliança irrisória entre o humor prazenteiro e a lucidez decepcionada” (SEIXO, 2002, p. 62).

No que concerne à metodologia, a investigação partirá da leitura dos textos de Lobo Antunes, sempre à luz do pensamento dos filósofos Celestino Vega, André Comte-Sponville e de outros autores que teorizam sobre a questão do humor. Também comporão a bibliografia teórica autores que discutem artifícios da construção textual e que estudam questões da ironia e da autobiografia, o que ajudará a explicitar os processos de produção e elaboração dos romances, tendo em mira aquilo que Lejeune chamou de “ilusão autobiográfica.”

Porque parece existir um forte elo entre autobiografia, humor e ironia nos romances estudados, o aprofundamento do estudo dessas importantes estratégias literárias proporcionará um bom suporte teórico às investigações planejadas. Nesse sentido, primeiramente serão estudados autores que trabalham com elementos de retórica literária, como Heinrich Lausberg, Henri Morier, Armando Plebe/Pietro Emanuelle e Renato Barilli. Autores que se debruçam especificamente sobre a questão da ironia serão estudados em

seguida, no sentido de delinear limites e transposições entre a ironia e o humor na literatura antuniana. A questão, das mais complexas, merece algumas considerações iniciais.

“Aristófanes faz ironia, em **As nuvens**, quando zomba de Sócrates”, escreve André Comte-Sponville em seu **Pequeno tratado das grandes virtudes**. “Mas” – continua – “Sócrates (grande ironista, aliás), dá prova de humor quando, assistindo à representação, ri gostosamente com os outros.” Distinguindo um conceito do outro, o autor adverte, contudo, que é muito comum que ambos se misturem “a ponto de serem indissociáveis, indiscerníveis, a não ser, se tanto, pelo tom ou pelo contexto.” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 233).

Essa última observação de Comte-Sponville dá a dimensão da complexidade do trabalho aqui proposto, que, vale repetir, é analisar a trilogia inaugural de António Lobo Antunes, considerando a hipótese de os elementos autobiográficos nela presentes serem fundamentais à configuração de seu “humor”, aqui entendido como aquele riso auto-reflexivo e não derrisório como o riso irônico. Pois, pensando ainda com o filósofo, “há rir e rir”, e, ao contrário do humor, a ironia “é uma arma – voltada quase sempre contra outrem, é o riso mau, sarcástico, destruidor, o riso da zombaria, o riso que fere, que pode matar (...), é o riso do ódio, é o riso do combate.” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 231).

Nesse sentido, uma questão imediatamente se impõe: como identificar em textos literários conceitos assim distintos e também paradoxalmente indiscerníveis e indissociáveis? A questão se torna ainda mais complexa se consideramos que o conceito de ironia também recebe várias subdivisões, começando por definir-se como tropo em que as palavras devem ser compreendidas num sentido contrário ao que dizem. O clássico exemplo de Lausberg, conhecido como ironia retórica, é

esclarecedor: ao pronunciar que “Brutus é um homem honrado”, na peça **Júlio César**, de Shakespeare, Marco Antônio, com seu elogio irônico, na realidade está convidando o povo a se rebelar contra os conspiradores que acabavam de conquistar o poder.

Outra vertente de ironia é a chamada *humoresque*, ou ironia de segundo grau, que, mais que dizer o oposto do que quer ser dito, indica a ambigüidade das situações e/ou dos discursos e demonstra, segundo Lélia Duarte, “a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo”, visto que o texto construído com essa ironia configura-se “como um código evanescente e lugar de passagem.” (DUARTE, 2006, p. 31-32). Bom exemplo de ironia *humoresque*, citado pela autora, é a indeterminável traição de Capitu em **Dom Casmurro**, de Machado de Assis.

Jankélévitch atenta para o caráter “flexibilizador” da ironia *humoresque*. Segundo esse filósofo, ao duvidar de tudo, esse tipo de ironia desvela a pluralidade de todas as coisas, questionando indiscretamente toda suposta verdade. Já Guido Almansi refere-se a essa ironia como maliciosa *tongue-in-cheek*, e Celestino Vega define-a como humor, forma de sabedoria situada entre o riso e o pranto, equilíbrio entre a comédia e a tragédia, visto que o saber do humorista será sempre paradoxal, por considerar simultaneamente o verso e o reverso das situações.

Além da ironia retórica e da ironia *humoresque*, é preciso considerar, na trilogia de Lobo Antunes, também a chamada ironia romântica, conceito cunhado por Friedrich Schlegel, em que o filósofo propõe a tese da ironia como parábase permanente. Para Schlegel, a grandeza de um texto literário dependerá de sua capacidade de propor uma reflexão contínua, por meio de uma auto-ironia que

desnuda para o leitor os artifícios literários e o caráter fictício do texto. Assim, desvinculada de qualquer conotação moral, e prova de que o artista reconhece sua incapacidade de realizar o desejo do absoluto, a grande obra é, na ironia romântica, aquela que expõe o abismo entre o absoluto e a mente que busca realizá-lo, desnudando a arte que se quer reconhecida como arte, ou a ficção que não busca esconder que é, de fato, “apenas” ficção.

Tendo em vista essas variantes, o estudo aqui proposto deverá analisar os diversos tipos de ironia encontrados na trilogia antuniana, e também considerar, nessa obra, as diferentes acepções de “humor.” Pois, como já se disse, muitas vezes entendido como sinônimo do cômico, do risível – Maria Alzira Seixo (2002, p. 27) às vezes se refere a certo “humorismo grotesco” da literatura antuniana – esse tipo de “humor”, ainda que em outros termos, será focalizado no decorrer de toda a investigação. Todavia, o *leitmotiv* da pesquisa será sempre a busca de demonstrar a existência, na trilogia inaugural de Lobo Antunes, daquele humor que se caracteriza como um riso auto-reflexivo, inteiramente diverso do riso irônico, mesmo que esse seja auto-derrisório.

Se a hipótese é a de que os elementos autobiográficos da trilogia contribuiriam para essa auto-reflexão e, por conseguinte, para a configuração de um refinado humor na literatura inaugural antuniana, a percepção de uma “autobiografia” nos três primeiros livros de Antunes é tão instável, ou questionável, que lancei mão de parênteses para indicar prontamente essa instabilidade. Ainda assim – e se nem mesmo a presença da homonímia do eu autoral nos romances permite a identificação de um “pacto autobiográfico” – ignorar a importância do jogo com a própria biografia que neles encontramos seria um grande equívoco. Contudo, o que de fato interessa aqui é investigar a

intensidade e a influência desse jogo na construção textual dos três romances, procurando entender como referências autobiográficas podem repercutir numa ficção de que a ironia e o humor seriam os principais elementos constitutivos.

Nesse sentido, na primeira parte do trabalho serão investigados alguns efeitos que me parecem sobressair na leitura da trilogia antuniana – como os de estranhamento, de visualidade e de abjecionismo – visando continuamente sua possível inter-relação com a risibilidade, tema que será focado de maneira específica na segunda parte.

## I – Os processos retóricos

### 1 – Por que Retórica?

O que chamamos “uma Obra de arte” é o resultado de uma ação cujo objetivo finito é provocar em alguém desenvolvimentos infinitos.

(Paul Valéry, *O infinito estético*)

Nesta primeira seção, como foi assinalado na introdução do trabalho, iniciarei o estudo dos processos discursivos de **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno**<sup>3</sup>, focalizando alguns elementos de retórica literária que me parecem fundamentais à elaboração da trilogia. Antes de partir para a análise dos citados processos, no entanto, convém investigar, sumariamente que seja, as estruturas narrativas dos três livros, em busca de sua possível relação com estratégias literárias ligadas ao humor. Opto por uma apresentação rápida para não alongar e desviar a tese de seu objeto e por considerar que as análises feitas por Maria Alzira Seixo (2002) e outros estudiosos me parecerem já suficientes nesse sentido.

#### **Memória de elefante**

Primeiro romance de António Lobo Antunes, **Memória de elefante** (1979) é constituído por quinze capítulos sem numeração e registra um dia da vida de um psiquiatra do hospital lisboeta Miguel Bombarda. A narração é feita, à primeira vista, por um narrador heterodiegético – espécie de demiurgo que relata uma

---

<sup>3</sup> Doravante referidos como ME, CJ e CI, respectivamente.

história à qual é estranho – mas apresenta várias interferências da primeira pessoa, que servem para comunicar os pensamentos ou as falas da personagem central, médico português regressado há seis anos da guerra colonial de Angola e recém separado de esposa e filhas.

Diferentemente de **Conhecimento do inferno** – terceiro romance da trilogia auto-referencial que inaugura a obra do escritor, em que a personagem principal recebe o nome de “António Lobo Antunes” – em **Memória de elefante** essa é referida apenas como “médico psiquiatra”, sem nome próprio atribuído, e é apresentada ao leitor por meio da focalização interna e do uso da terceira pessoa narrativa, como se pode depreender já no primeiro parágrafo do livro:

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 beiços para cima como se fosse voar: de tempos a tempos, metamorfoseado em cobrador, aquele Júpiter de sucessivas faces surgia-lhe à esquina da enfermaria de pasta de plástico no sovaco a estender um papelucho imperativo e suplicante:

– A quotazinha da Sociedade, senhor doutor. (ME, p. 9).

O parágrafo seguinte do romance já apresenta uma certa indecidibilidade entre terceira e primeira pessoa, a qual pontuará todo o texto:

Put a que pariu os psiquiatras organizados em esquadra de polícia, pensava sempre ao procurar os cem escudos na complicação da carteira (...) puta que me pariu a mim, rematava ele ao embolsar o rectângulo impresso, que colabro, pagando, com isto, em lugar de espalhar bombas nos baldes dos pensos e nas gavetas das secretárias dos médicos para fazer explodir, num cogumelo atômico triunfante, cento e vinte e cinco anos de idiotia pinamaniquesca. (ME, p. 11).

Em outros momentos, a primeira pessoa se impõe:

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. (ME, p. 108).

Além de tornar possível a alternância das vozes do narrador e da personagem, a alternância entre terceira e primeira pessoa narrativa tem o efeito adicional de remeter o leitor à imagem do escritor, reforçando os vários pormenores de incidência autobiográfica que podem ser detectados no texto. No entanto, essa alternância, que perpassa todo o romance, é posta de lado no último capítulo, constituído por um parágrafo único na última página do volume. Observe-se, no trecho abaixo, como a voz da personagem encerra o livro, ironicamente transfigurada em narrador autodiegético:

São cinco horas da manhã e juro que não sinto a tua falta. (...) Palavra de honra que não penso em ti. Sinto-me bem, alegre, livre, contente, oiço o último comboio lá em baixo, adivinho as gaivotas que acordam, respiro a paz da cidade ao longe, desdobro-me num sorriso feliz e apetece-me cantar. (...) 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. (ME, p. 197)

O texto se estrutura em dois planos: o plano da ação (narrativa linear de manhã, tarde e noite de um dia da vida da personagem) e o plano da representação da memória, que, como observa Seixo (2002, p. 18), é narrado em termos proustianos de descontinuidade e remete, a partir da solidão do presente – numa fala ambígua e contraditória – à vida inteira do médico psiquiatra: suas frustrações no amor e na profissão, o sonho de compor uma obra literária, a saudade das filhas, a lembrança da guerra.

## Os cus de Judas

Publicado no mesmo ano em que **Memória de elefante** veio a público (1979), **Os cus de Judas** é constituído por vinte e três capítulos, designados pelas letras do alfabeto, e registra uma noite de conversa entre um médico retornado da guerra colonial em Angola e uma mulher, primeiro na mesa de um bar, depois nas ruas de Lisboa e finalmente no apartamento do narrador. Ao contrário do romance anterior, o segundo livro de Lobo Antunes é inteiramente narrado em primeira pessoa, de maneira “não apenas central, mas totalizante”, segundo Seixo (2002, p. 37), já que a interlocutora em momento algum intervém nesse “diálogo *sui generis*” que constitui o texto: de A a Z, a voz e o ponto de vista são sempre do narrador. O início do capítulo M é um exemplo válido para todo o livro:

Para sua casa ou para a minha? Moro por trás da Fonte Luminosa, na Picheleira, num andar de onde se vê o rio, a outra banda, a ponte, a cidade à noite estilo impresso desdobrável para turistas, e sempre que abro a porta e tusso o fim do corredor devolve em eco o meu pigarro e vem-me como que a sensação esquisita, percebe?, de me dirigir ao meu próprio encontro no espelho cego do quarto de banho onde um sorriso triste me aguarda, suspenso das feições como a grinalda de um Carnaval que acabou. Já lhe aconteceu observar-se quando está sozinha e os gestos se atrapalham numa desarmonia órfã, os olhos procuram no seu reflexo uma companhia impossível, a gravata de bolas nos confere o aspecto derrisório de um palhaço pobre a representar o seu número sem graça para um circo vazio? (CJ, p. 108).

Como se vê, as intervenções da mulher são sempre omitidas e envolvidas pela fala do narrador, senhor absoluto do discurso. Assim, resta ao leitor o vazio da resposta à pergunta “para a sua casa ou para a minha?”. Ressalte-se que essa estratégia é adotada em todo o livro.

Outro aspecto a ser assinalado é o de que, diferentemente de **Memória de elefante** e **Conhecimento do inferno** – que privilegiam a condição de médico

psiquiatra do narrador – em **Os cus de Judas** o que mais se destaca no discurso, à primeira vista, são as contundentes críticas ao fascismo e à guerra colonial, feitas pelo narrador ex-combatente. Observe-se que também aqui as referências autobiográficas são abundantes e podem remeter à imagem do autor empírico, desde que, evidentemente, o leitor tenha um mínimo de informação a respeito das experiências de vida do escritor. Como se verifica no trecho abaixo:

Pode apagar a luz: já não preciso dela. Quando penso na Isabel cesso de ter receio do escuro, uma claridade ambarina reveste os objectos da serenidade das manhãs de Julho, que se me afiguraram sempre disporem diante de mim, com o seu sol infantil, os materiais necessários para construir algo de inefavelmente agradável que eu não lograria jamais elucidar. A Isabel que substituíra aos meus sonhos paralisados o seu pragmatismo docemente implacável, consertava as fissuras da minha existência com o rápido arame de duas ou três decisões de que a simplicidade me assombrava, e depois, de súbito menina, se deitava sobre mim, me segurava a cara com as mãos, e me pedia Deixa-me beijar-te, numa vozinha minúscula cuja súplica me transtornava.(CJ, p. 226).<sup>4</sup>

A exemplo dos outros dois romances da trilogia, também em **Os cus de Judas** o texto se estrutura em dois planos, o do presente (o plano da enunciação, ou seja, a “conversa monológica” do narrador com a mulher) e o do passado, em que avulta a guerra em África e a infância do narrador. Há que se registrar ainda a constante alternância entre esses dois planos da narrativa (passado e presente), estratégia que favorece a presentificação do passado verificada na trilogia.

### **Conhecimento do inferno**

Lançado em 1980, **Conhecimento do inferno** é constituído por doze capítulos numerados e registra a viagem de um médico psiquiatra, do Algarve à

---

<sup>4</sup> Isabel é o nome da terceira filha de Lobo Antunes.

Praia das Mações, onde os pais têm uma casa, à qual ele chegará de madrugada, ao final do livro. Trata-se de um longo monólogo interior que acontece durante a viagem solitária da personagem, em que são narrados os fluxos de pensamentos do médico relativos à família, à experiência na guerra de Angola e, principalmente, ao exercício da psiquiatria.

O livro é formado inteiramente pelo fluxo de consciência do narrador e não há um único diálogo no tempo da enunciação, ou seja, no tempo em que “acontece” a viagem de automóvel: quando ocorre algum, sempre ele diz respeito ao passado, fazendo parte da memória do médico psiquiatra. Além disso, e tal como acontece em **Memória de elefante**, também em **Conhecimento do inferno** Lobo Antunes lança mão da alternância entre a primeira e a terceira pessoa narrativa. Logo no primeiro capítulo, lê-se:

Estivera uma vez com a Luísa em Armação de Pêra e quase não conseguira sair do hotel surpreendido por aquela insólita mistificação de bastidores que toda a gente parecia tomar a sério, lubrificando-se de cremes fingidos sob um holofote cor-de-laranja, manejado de um buraco de nuvens por um electricista invisível: confinado à varanda do quarto por um absurdo que o assustava, contentava-se em espiar, embrulhado num roupão de banho que o aparentava a um boxeur vencido, em que as marcas do socos se substituíam pelos lanhos da gilette, o grupo da família lá em baixo, em torno de um monte de sandálias e chinelos, à laia de escuteiros disciplinados à roda do seu fogo ritual. (CI, p. 12).

Pouco adiante, ainda na mesma página, a narrativa em primeira pessoa sobrepõe-se à outra:

E agora, tantos anos depois, que partia sozinho da Balaia na direcção de Lisboa, esperava, quase sem querer, encontrar-me contigo no jardim, no meio de estrangeiras loiras, trágicas e imóveis como Fedras, em cujos olhos vazios habita a solidão resignada das estátuas e dos cães. Sentar-me-ia num banco, entre as varizes sem ternura de uma alemã velha e as coxas entrelaçadas de um casal de adolescentes à deriva numa jangada de haxixe, sorrindo para ninguém a alegria de uma dimensão desconhecida, até ver-te de repente, do outro lado da praça, com um cesto de verga ao ombro, de cabelo repartido ao meio num penteado de squaw, a avançar para mim como a menina do anúncio dos

colchões Repimpa, que os óculos de Greta Garbo reciclavam. (CI, p. 12-13).

Assim como acontece em **Memória de elefante**, a oscilação entre a primeira e a terceira pessoa torna possível a alternância das vozes do narrador e da personagem, além de remeter à imagem do autor empírico, ainda mais que o médico psiquiatra em questão recebe o mesmo nome do escritor:

– 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. (CI, p. 77).

Também aqui o texto se estrutura nos planos da ação (a viagem de automóvel) e da representação da memória (o fluxo de pensamentos do narrador-personagem), novamente a partir da solidão do presente, sempre repleto de referências à experiência de vida do escritor, numa grande e lúdica mistura de ficção e realidade.

Com um rápido olhar sobre a estrutura dos textos, portanto, percebemos que em **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno**, o autor parece sempre falar de si, ao mesmo tempo que o nega, pois que “se esconde” no pacto ficcional. Mas, se pensamos, com André Comte-Sponville, que o “si” é “o sujeito considerado em sua objetividade”, numa “contradição que o torna inapreensível, ou mesmo impossível” (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 548), talvez possamos presumir que a literatura de Antunes dê conta dessa contradição e, jogando com ela, faça humor, rindo não só de si, mas até mesmo da própria impossibilidade do “si.” A consciência dessa contradição talvez seja, inclusive, uma das causas da manipulação irônica dos textos.

## 1.1– Efeitos, causas

No célebre ensaio “A filosofia da composição”, escrito ainda na primeira metade do século XIX, Edgar Allan Poe diz que muitos escritores, “especialmente os poetas”, preferem que os leitores pensem que sua obra se origina de uma espécie de “sutil frenesi de intuição extática” e, por isso, nunca mostram como fazem seus textos. (POE, 2000, p. 407).

Contradizendo seus pares, o escritor americano comenta, então, o mais famoso de seus poemas – “O corvo” – exibindo, com pormenores, os recursos que utilizou para atingir os efeitos desejados, com destaque para o da melancolia, que é, segundo ele, “o mais legítimo de todos os tons poéticos.” (POE, 2000, p. 409).

Afirmando que nenhum ponto da composição de seu poema se deve ao acaso ou à intuição, o poeta, ao analisá-lo, parte de um pressuposto muito claro: o de que durante todo o processo criativo o escritor deve ter em mente o epílogo, pois “só assim consegue dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção.” (POE, 2000, p. 407).

Essa verdadeira dessacralização do fazer poético ganharia força com o “terrorismo das vanguardas”<sup>5</sup> que se contrapôs ao Romantismo e ao Positivismo daquele século. O movimento era representado, principalmente, pelos franceses Baudelaire, Mallarmé e Valéry, poetas que, no dizer de Renato Barilli, “rejeitam a crença de que o material lingüístico seja transparente e restituem-lhe, pelo

---

<sup>5</sup> O termo é de Jean Paulhan, citado por Barilli (1985, p. 144).

contrário, uma opacidade própria, e portanto chamam novamente a atenção sobre ele.” (BARILLI, 1985, p. 144-145).

O autor lembra que o introdutor dessa grande corrente vanguardista foi Baudelaire, a quem devemos uma asserção típica no sentido acima apontado:

Lamento os poetas que se deixam guiar só pelo instinto; considero-os incompletos... tudo o que é belo e nobre é resultado da razão e do cálculo. (BAUDELAIRE apud BARILLI, 1985, p. 145).

Transcrevo também a citação que o estudioso faz de Mallarmé:

As rimas, as aliteraões, por um lado, as figuras, tropos e metáforas, por outro, já não são só pormenores e ornamentos do discurso que podem ser suprimidos, são propriedades essenciais da obra; o conteúdo já não é causa da forma, é um dos seus efeitos. (MALLARMÉ apud BARILLI, 1985, p. 145).

Barilli escreve que, já no século vinte, a linha Baudelaire-Mallarmé foi retomada por Paul Valéry, que entendia que as figuras retóricas “desempenham um papel de primeira importância (...) na poesia”, apesar de serem “tão descuradas pela crítica moderna.” (VALÉRY apud BARILLI, 1985, p. 145).

A partir dessas considerações – que apontam para o “renascimento” da Retórica após um longo período de rejeição – o estudioso italiano traça o percurso histórico da relação dessa disciplina com a literatura, numa abordagem que vai desde a “linha sintética” dos anglo-saxões à *Nouvelle Critique*, passando pelo estruturalismo e pela “linha analítica”, dos formalistas russos.

Similar ao procedimento e ao enfoque de Barilli é o de Aníbal Pinto de Castro, quando escreve, na introdução ao seu livro **Retórica e teorização literária em Portugal** (1973), que, com a substituição do positivismo historicista pelas correntes ligadas ao estruturalismo, à nova crítica, à teoria da literatura e à

semiologia – que privilegiam a análise textual – a Retórica foi revalorizada e “interpretada como uma teoria das figuras e, por consequência, como fundamento de estilo.” (CASTRO, 1973, p. 1). Apesar de muitas vezes entendida apenas como arte de bem falar, a Retórica é, segundo Castro, “um conjunto de regras, definições e esquemas formais fixados no espírito do escritor, ou incutidos no juízo crítico do leitor.” (CASTRO, 1973, p. 8).

Esse autor lembra que, ao publicar o seu **Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique** em 1961, Henri Morier revitalizou a disciplina junto ao estudo da literatura, mas que seria somente a partir da publicação em francês do texto de Jakobson, **Essais de linguistique générale** (1963), que a crítica descobriria, “em toda a sua riqueza e extensão, a mina fabulosa que a Retórica oferecia a quem desejasse estudar a obra literária, fosse qual fosse o seu gênero.” (CASTRO, 1973, p. 4). A partir daí é que a década de sessenta assistiria ao aproveitamento da disciplina pelos estruturalistas, nas mãos de Genette, Todorov e Barthes.

Nos dias de hoje, a Retórica parece estar na moda. É o que pensa João Carlos Carvalho (2005), que, na nota introdutória ao livro de ensaios **Retóricas** – do qual é um dos organizadores – observa que “uma *moda* é sempre *sintoma de algo* que os tempos que correm incorporaram como dispositivo (conceptual ou pragmático) sentido como necessário, útil.”<sup>6</sup> Citando Perelman, que dizia estarmos mergulhados no império da Retórica, Carvalho escreve que assistimos à sua descoberta, nos tempos atuais, “com novos encantos, com contornos sedutores.” (CARVALHO, 2005, p. 9).

A propósito, a relação desta pesquisa com os elementos de Retórica literária será pontuada por esse “pragmatismo” referido por Carvalho. Longe de

---

<sup>6</sup> Os grifos são de Carvalho.

querer aprofundar na definição de conceitos, ou mesmo de travar um diálogo com teóricos da disciplina – o que, aliás, trairia o objetivo deste trabalho – minha intenção, aqui, será a de investigar os processos discursivos dos textos de Antunes com auxílio da taxonomia de termos, ou “figuras”, oferecida em obras clássicas já citadas, como as de Lausberg (1970), Morier (1989) e Dubois (2004), objetivando a identificação dos recursos retóricos que me parecem fundamentais na composição do humor da trilogia antuniana.

Nesse sentido, informo que, devido ao seu caráter introdutório, nesta seção, e somente nesta, a prosa de Antunes apenas “ilustrará” alguns conceitos, em oposição ao que ocorrerá a partir da próxima seção, quando o privilégio será, sempre, do texto literário, então observado à luz dos elementos aqui referidos.

## **1.2 – O “abjecionismo” antuniano**

Na introdução ao seu livro **Uma questão de ouvido**, Maria Lúcia Lepecki (2003), recorrendo a Lausberg, define o termo “retórica” como “a arte do discurso em geral”, distinguindo-o de “Retórica”, que é o “estudo de aspectos universais do discurso verbal.” (LEPECKI, 2003, p. 18). Com a inicial maiúscula, portanto, o termo indica uma disciplina, enquanto a forma “retórica” indica “tecido verbal”, ou seja, o próprio discurso.

A distinção feita pela estudiosa também foi aqui adotada. Quanto à conceituação de Lausberg, devo dizer que terei em mente, durante a redação de todas as fases deste trabalho, que a arte da retórica tem como matéria-prima “um sistema mais ou menos elaborado de formas de pensamento e de linguagem que

podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende.”<sup>7</sup> (LAUSBERG, 1970, p. 75).

Nesse sentido, o efeito mais relevante verificado na trilogia talvez seja o autobiográfico. Para ele aponta, por exemplo, o crítico Christophe Mercier, quando afirma que em **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno**, “Lobo Antunes fala da sua profissão de psiquiatra, dos anos passados em Angola, do seu divórcio, dos seus pais, da sua infância.” Segundo ele, nesses romances o escritor relembra “uma guerra de descolonização dolorosa e sangrenta cujas imagens impregnarão uma grande parte da sua obra.” (MERCIER, 2003, p. 10).

A essa “ilusão autobiográfica”<sup>8</sup> soma-se outro efeito de destaque – o do “pessimismo” – trazido à superfície do texto de Antunes quase “naturalmente”, fruto da manipulação de temáticas sombrias, ou desagradáveis, como as da guerra, da loucura e do lar em dissolução. Vejamos como alguns críticos abordaram esse lado “negativo” do texto antuniano, efeito “capital” que pode desencadear reações emocionadas nos leitores. No artigo “Silêncios em **Memória de elefante**”, por exemplo, a respeito de uma passagem do romance – “velhos que apodreciam nos colchões, vazios de palavras e ocos de idéias (...), pessoas contidas pelos ferros, símios vagarosos moendo frases desconexas” (ME, p. 47) – Maria Regina Brasil escreve: “Também a descrição da galeria de personagens que o hospital alberga me sensibiliza enquanto leitora, faz-me presenciar e, conseqüentemente, participar da miséria, desse silêncio humano (...).” (BRASIL, 2004, p. 106).

---

<sup>7</sup> O grifo é meu.

<sup>8</sup> Ver, a esse respeito, a seção 3.1.

Esse pessimismo também é referido por Elizabeth Bilange (2004), que, em seu estudo sobre **Manual dos inquisidores**, relaciona a escrita de Antunes à pintura de Goya. Segundo ela, enquanto “Goya carrega na tinta, Lobo Antunes exagera nos traços.” Na esteira de Wolfgang Kayser (1986), Bilange observa que ambos os artistas “são marcados pelos elementos lúgubre, noturno e abismal, que remetem ao grotesco”, elemento que teria, em suas obras, a função de “deformar para revelar a verdadeira condição da realidade pessoal e social do país e da época em que se encontram.” (BILANGE, 2004, p. 94).

Por sua vez, no artigo “Sob o céu de Lisboa: espaço e negatividade na ficção de António Lobo Antunes”, Silvana Pessôa de Oliveira (2004) escreve que em **Conhecimento do inferno** “tudo começa – e acaba – tendo por horizontes os limites sombrios e aprisionantes do hospital de loucos, vistos por um sujeito que se percebe em um indiscutível processo de falência.” (OLIVEIRA, 2004, p. 211). Segundo a estudiosa, uma das sensações experimentadas pelo narrador do terceiro romance de Antunes é a absoluta negatividade do mundo: “A paisagem depressiva do hospital potencializada por referentes externos – a decrepitude do edifício, as árvores escuras – carrega consigo uma força capaz de transformar o dia em algo mais escuro que a noite”, afirma. (OLIVEIRA, 2004, p 210).

O fenômeno da “negatividade” referido por Oliveira parece ser também o alvo de Eduardo Lourenço, quando escreve que a obra de Lobo Antunes “é uma descida, não apenas nesse inferno particular que nós chamamos realmente de loucura, mas qualquer coisa de mais interessante e mais profundo.” (LOURENÇO, 2004, p. 354). Citando Dante e Dostoiévski, o estudioso diz que essa é, na história da literatura, uma descida a um subterrâneo que “só de vez em quando emerge, só de vez em quando é reconhecido, só de vez em quando é que

revela uma imagem onde nos reconhecemos (...)", num "mundo onde a razão e a 'irrazão' estão profundamente relacionadas uma com a outra." (LOURENÇO, 2004, p. 354-355).

Os trabalhos críticos acima referidos integram o já citado livro **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes** (CABRAL et al., 2004). Dessa coletânea destaque, ainda, um artigo que diz respeito diretamente à retórica antuniana. Trata-se do estudo de Cristina Robalo Cordeiro, em que se analisa a relação que se estabelece entre o leitor e a escrita de Lobo Antunes, nela ressaltando três procedimentos discursivos.

O primeiro procedimento indicado por Cordeiro é o da antilogia, a qual, segundo a autora, cobre uma "poética da ambivalência" e inaugura uma "estética do desprazer." O segundo é o oxímoro, cujo caráter contraditório desvendaria, na leitura dos textos de Antunes, uma atitude de "pânico feliz." Por último, Cordeiro destaca a tensão, "que dialectiza texto e mundo e (des)orienta a leitura, polarizando-a no binômio identificação vs. distância." (CORDEIRO, 2004, p. 123-124). Essa tensão também ocorreria, segundo a estudiosa, porque os romances de Antunes dão lugar, simultaneamente, a uma "escrita delirante" e a uma rigorosa composição. Por "delírio" a autora entende "o de uma prosa narrativa expressionista, presa ao excesso das palavras (...), no gosto da metáfora barroca, da distorção e da hipérbole, da violência imprecatória, do grotesco, do grito", ao mesmo tempo em que é disposta "em estruturação lógica dotada de sentido e compõe-se num todo rigoroso, necessário e suficiente." (CORDEIRO, 2004, p. 129).

Como se vê, o lado "negativo" presente no complexo universo ficcional antuniano costuma ser ressaltado pela crítica, a começar por Óscar Lopes.

Também segundo esse autor, se Lobo Antunes pode ser considerado um dos mais perturbadores romancistas atuais, isso se deve ao “cruzamento de uma longa experiência de miliciano na guerra colonial e de psiquiatra com uma inestancável profusão de analogias ou metáforas, e ainda por certo comprazimento na abjeção, situação miserável ou truculenta.” (LOPES *apud* SEIXO, 2002, p. 429).

O conteúdo desses textos críticos será lembrado no decorrer do trabalho, tendo em vista que, neste momento, procurei neles sublinhar apenas a maneira e a intensidade com que esse “abjecionismo” é percebido na literatura de Antunes, visto que o fenômeno, de uma forma ou de outra, parece ter sido abordado por todos os autores. A “estética do desprazer” referida por Cordeiro, por exemplo, parece ter ampla relação com os “elementos lúgubre, noturno e abismal” que Bilange vê nas obras de Antunes e de Goya. E esses elementos, por sua vez, podem ser ligados tanto à configuração do “espaço da negatividade” estudado por Oliveira, quanto àquele “mundo onde a razão e a irrazão estão profundamente relacionados uma com a outra” de que fala Lourenço. Por esse motivo é que o fenômeno deverá receber especial atenção nas próximas seções, quando serão investigados os processos discursivos por ele responsáveis.

Por ora, e tendo sempre em mente que ao citado “abjecionismo” do texto antuniano se interligam vários outros efeitos, como os de horror, estranhamento, grotesco, “delírio”, visualidade etc., tentarei delinear alguns dos diversos recursos retóricos por eles responsáveis, no afã de encontrar possíveis conexões entre esses e o humor vislumbrado na trilogia.

### 1.2.1 – A recorrência do mórbido

Nos primeiros romances de Antunes verifica-se uma grande recorrência de idéias, situações e cenas. Nem sempre metafórica, a idéia de voar é uma delas, e seu efeito geralmente é surreal. A descrição do simples ato de barbear-se – e da “morte diária” que ele encerra – também é muito recorrente e pode realçar o “negativismo” das narrativas. Uma repetição que merece destaque é a da cena do suicídio de um soldado. Em **Memória de elefante**, o narrador recorda:

(...) e o soldado que se suicidou em Mangando, deitou-se na camarata, encostou a arma ao queixo, disse Boa noite e havia pedaços de dentes e de osso cravados no zinco do tecto, manchas de sangue, carne, cartilagens, a metade inferior da cara transformada num buraco horrível, agonizou quatro horas em sobressaltos de rã, estendido na marquesa da enfermaria, o cabo segurava o petromax que lançava nas paredes grandes sombras confusas. (ME, p. 114).

Observe-se, abaixo, como a “mesma” cena é narrada em **Os cus de Judas**:

(...) vem-me à ideia o soldado de Mangando que se instalou de costas no beliche, encostou a arma ao pescoço, disse Boa noite, e a metade inferior da cara desapareceu num estrondo horrível, o queixo, a boca, o nariz, a orelha esquerda, pedaços de cartilagens e de ossos e de sangue cravaram-se no zinco do tecto tal as pedras se incrustam nos anéis, e agonizou quatro horas no posto de socorros, estrebuchando apesar das sucessivas injeções de morfina, a borbulhar um líquido pegajoso pelo buraco esbeijado da garganta. (CJ, p. 193).

Já no terceiro romance, o suicídio do soldado retorna com grande ênfase, servindo de mote a todo um capítulo, o décimo, a partir de uma pergunta – “Porque é que as pessoas se matam?” – cuja repetição dá o ritmo e o tom de estupefação da narrativa:

O suicida acabara de morrer e jazia, tapado com um lençol, num cubículo vizinho, entre grades de cervejas vazias e caixotes de latas de conservas que prolongavam, se as cheirávamos, um estranho, denso, concentrado aroma de mar. (...) Sentíamos a presença dele como um olhar cravado nas costas, um olhar transparente, oco, repleto de indiferença e de rancor, um olhar de ódio distraído e manso, o olhar de um inimigo que nos detesta e despreza e para o qual o candeeiro inclinava a única pétala da sua chama, numa inquietação de língua em busca do incisivo que lhe falta.

– Porque é que as pessoas se matam? – perguntou o alferes. (CI, p. 254).

É interessante como a esse “refrão interrogativo” seguem-se outros, paralelísticamente.<sup>9</sup> É o caso da proposição “– Quem se suicida a seguir que se apresente”, repetida, com mudanças, a realçar o clima de assombro das personagens, talvez com a intenção de exercer o mesmo efeito sobre os leitores:

– Mais alguém se quer suicidar? – berrou ele na direcção da caserna, do paiol, do refeitório, da arrecadação, dos arbustos entrelaçados da mata. Mais alguém se quer suicidar? – repetiu ele para nós, os intrusos de Marimba, de garrafa vazia na mão como os alcoólicos das anedotas (...) (CI, p. 261).

– Quem se suicida a seguir que se apresente.  
Na casa do chefe do posto uma sombra secreta espreitava das cortinas, os sentinelas mudavam lentamente de turno. (CI, p. 261).

– Quem se suicida a seguir que se apresente  
mas eu começava a sentir-me muito longe dali, muito longe de Mangando, de Angola, da guerra, muito cansado (...) dos defuntos e dos vivos e principalmente cansado de mim mesmo (...) (CI, p. 262).

– Quem se suicida a seguir que se apresente  
na voz miudamente nítida dos interlocutores telefónicos. (CI, p. 263).

– Quem se mata a seguir ponha o dedo no ar.  
O enfermeiro agarrou o cadáver pelos sovacos, eu segurei-o pelas coxas. O tecido do pijama desfazia-se nos nossos dedos em grumos ensopados. (CI, p. 267).

Desnecessário é comentar o clima sombrio dessas passagens, por demais evidente. O objeto da “lembrança”, por si só, é “desagradável”, ou “negativo” e a pormenorização descritiva – ritmada pelo “estribilho” – talvez comprove aquele

---

<sup>9</sup> Maria Alzira Seixo refere-se a esse procedimento como “reiteração paralelística, sobretudo anafórica.” (SEIXO, 2002, p. 82).

“comprazimento na abjeção” referido por Óscar Lopes. Além disso, penso que uma das muitas e importantes conseqüências desse tipo de discurso pode ser a de realçar o “efeito de real” – pois as repetições dão a idéia de descrever fatos efetivamente acontecidos – o que reforçaria em muito a “ilusão autobiográfica.”

Todavia, é evidente que, além das repetições, muitas outras figuras recorrentes no discurso antuniano podem ser identificadas nos trechos acima, a começar pela descrição pormenorizada. Isso acontece, por exemplo, no enunciado “latas de conservas que prolongavam, se as cheirávamos, um estranho, denso, concentrado aroma de mar”, em que a pormenorização se origina de uma acumulação pela enumeração/gradação assindética. Como também ocorre no enunciado “(...) no queixo, a boca, o nariz, a orelha esquerda, pedaços de cartilagens (...)”.

O recurso da acumulação receberá destaque especial mais adiante. Observe-se já, entretanto, como a repetição enfática da palavra “olhar” [do suicida] carrega consigo interessantes antíteses, visto que suas qualidades, às vezes, se opõem. Pois o olhar do soldado morto é o de um inimigo que simultaneamente detesta e despreza; é um olhar repleto de indiferença, mas também de rancor. Além disso, é um olhar de ódio, mas de um ódio curiosamente “distráido e manso.” Essa repetição enfática da mesma palavra tem uma função ampliadora e, combinada (ou acumulada) com as referidas antíteses, podem provocar intensa perplexidade nos leitores, além de propiciarem uma visualidade algo mutante, porque indecisa e contraditória.

É interessante observar ainda como a prosopopéia encontrada no enunciado “o candeeiro inclina a única pétala da sua chama” ganha movimento e visualidade grotesca na seqüência – “numa inquietação de língua em busca do

incisivo que lhe falta” – dado o acréscimo de um símile. Note-se que o recurso da comparação também se encontra no enunciado “(...) e pedaços de cartilagens e de ossos e de sangue cravaram-se no zinco do tecto tal as pedras se incrustam nos anéis” (ME, p. 114), então combinado a um polissíndeto de intenções amplificantes.

Empregada “para processos humanos finitos, perceptíveis pelos sentidos, para processos da vida da natureza, perceptíveis pelos sentidos e para processos humanos e supraterrâneos, não perceptíveis pelos sentidos” (LAUSBERG, 1970, p. 239), a comparação, como já se disse, é um elemento fundamental no processo discursivo da trilogia de Lobo Antunes e será mencionada em todas as etapas do estudo. Pois, nesses textos, comparam-se “todas” as coisas: para “explicar”, para zombar, para brincar, para fazer ver, para fazer rir, para ironizar. E também para confundir, para (belamente) nada dizer, certamente por nada conseguir dizer com isso, acentuando, entretanto, o carácter “negativo” e, muitas vezes, o lado mais tétrico das narrativas. Recurso polivalente, base da metáfora, a comparação parece ser o eixo discursivo da literatura inaugural antuniana. Vejamos, a seguir, como esse recurso se relaciona com outros elementos de retórica em **Memória de elefante, Os cus de Judas e Conhecimento do inferno**.

### 1.2.2 – O jogo de referências

Entende-se o recurso retórico da alusão como toda referência, explícita ou implícita, a uma obra de arte, a um fato ou personagem histórico ou mesmo a

outro autor literário.<sup>10</sup> Geralmente uma alusão serve como termo de comparação e, segundo Lausberg (1970, p. 247), ela pode ter uma intenção lúdica, servindo "ora para a obscuridade do *ornatus*, obscuridade que provoca o estranhamento, ora para os gracejos." Além disso, segundo esse autor, o recurso também pode "pôr à prova o ouvinte, no que se refere à sua cultura" (LAUSBERG, 1970, p. 247), visto que sua descodificação depende, obviamente, do conhecimento que porventura o leitor tenha daquilo que está sendo aludido. É o que parece acontecer, por exemplo, no trecho abaixo, retirado de **Os cus de Judas**:

Talvez o tipo da mesa ao lado, que o décimo Carvalho Ribeiro Ferreira inclina dezassete graus para bombordo na rigidez de andor de uma torre de Pisa de casaco de veludo à beira de queda catastrófica, seja Amedeo Modigliani a procurar no fundo do cálice um rosto assassinado de mulher, talvez Fernando Pessoa habite aquele senhor de óculos ao pé do espelho, em cuja aguardente de pêra pulsa o volante comovido da Ode Marítima, talvez o meu irmão Scott Fitzgerald, que o Blondin assemelhava a um três quartos ponta irlandês, se sente a qualquer momento à nossa mesa e nos explique a desesperada ternura da noite e a impossibilidade de amar, porque, sabe como é, o vodka confunde os tempos e abole as distâncias, você chama-se na realidade Ava Gardner e consome oito toureiros e seis caixas de Logans por semana, e quanto a mim, o meu verdadeiro nome é Malcom Lowry, sou escuro como o túmulo onde jaz o meu amigo, escrevo romances imortais, recomendo Le gusta este jardín que es suyo? Evite que sus hijos lo destruían, e o meu cadáver será lançado na última página, como o de um cão, para o fundo de um barranco. Viemos todos hoje ocupar a inocente Lapa cor-de-rosa imitada de Carlos Botelho da maré-baixa das nossas bebedeiras silenciosas, à superfície das quais cintila, de quando em quando e by appointment of Her Majesty the Queen, o reflexo do gênio, e sobre as nossas cabeças ungidas tombam as línguas de fogo de Johnny Espírito Santo Walker: Utrillo, que amarrotava postais ilustrados enquanto pintava, Soutine, o dos meninos do coro e das casas torturadas, Gomes Leal e a sua tonitruante miséria de menino velho, e

---

<sup>10</sup> Segundo Carlos Ceia, a alusão é uma "referência explícita ou implícita a uma obra de arte, um facto histórico ou um autor, para servir de termo de comparação, e que apela à capacidade de associação de ideias do leitor. (...)" Segundo Ceia, podemos distinguir os quatro seguintes tipos de alusão, conforme o objecto referenciado: 1) Nominal, quando se refere a um nome próprio do conhecimento; 2) Pessoal, quando se refere a um indivíduo do conhecimento particular do autor, podendo incluir-se nesta categoria as auto-referências; 3) Histórica, quando se refere a acontecimentos passados ou recentes e 4) Textual, quando se refere a textos. Para esse autor, "só pelo processo de reconhecimento e/ou reidentificação desta relação por parte do leitor é que a alusão se pode tornar efectiva, pelo que tem uma função mais exigente do que a mera citação." (CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários).

nós os dois observando, maravilhados, esta procissão de palhaços sublimes que uma música de circo acompanha. (CJ, p. 52-54).

Essa já extensa citação poderia ser ampliada em muito, bastando, para isso, que nos ativésemos à seqüência da página, em que o autor faz referências aos “versos de Cesário”, ao “retrato de Antero”, a “um Soulages triste”, à “equipa do Benfica”, à “*Lição de Anatomia* de Rembrandt”, incluindo, ainda, a expressão “*c’est un peu dans chacun de ces hommes Mozart assassiné*” (CJ, p. 54-55), de St-Exupery.<sup>11</sup>

Ressalte-se que o excerto não é um caso isolado. Pelo contrário, evidencia uma importante característica da retórica da literatura inaugural antuniana. A esse respeito, aliás, Maria Alzira Seixo já observara, em **Os romances de Lobo Antunes**, a marcante presença das alusões, “glosas, citações e outros diversos jogos de trabalho de intertextualidade” (SEIXO, 2002, p. 29), sobretudo com a literatura e com as artes plásticas. A estudiosa chega mesmo a listar algumas delas.<sup>12</sup>

O que interessa aqui, no entanto, são as conseqüências do uso (e do abuso) das referências na trilogia, pois essas, evidentemente, ultrapassam em muito uma simples exibição de “cultura” por meio da intertextualidade. Como vimos, Lausberg fala dos efeitos de estranhamento, do lúdico e do cômico. Chamo atenção, ainda, para o possível “efeito pictórico” das alusões, pois, no meu entendimento, elas podem promover visualizações, muitas vezes

---

<sup>11</sup> Destaco algumas páginas em que a “referencialidade” é particularmente abundante: CJ, p. 90; CI, p. 19 e p. 166-170; ME, p. 15 e 132.

<sup>12</sup> Escreve Seixo: “Só a título de exemplo, enumero as menções nominais próprias referentes apenas ao primeiro capítulo do romance [**Memória de elefante**], que corresponde a dez páginas: Cimabue, Sãozinha, Delvaux, Mendel, Mozart, Eliot, Alves Barbosa, Dr. Mabuse, Napoleão, Ginsberg, Vermeer, Gervásio Lobato, Júlio Dantas, Katmandu, Proust, Sousa Martins, capitão Scott, D. Maria II, Charlotte Brontë, Toyota, Pearl Harbour, Santa Maria Goretti, Valsa da Meia Noite, “L’arroseur arrosé”, Marquês de Pombal, Zorro, Pinóquio, Cuvier e Giacometti.” (Seixo, 2002, p. 30).

“alucinadas”, durante a leitura. Ao se referir, por exemplo, ao célebre **Lição de anatomia**, de Rembrandt – ou a qualquer outro quadro conhecido pelo leitor – o narrador antuniano está evocando a sua imagem, cuja “função” dependerá, necessariamente, do contexto em que se insere.<sup>13</sup>

No que diz respeito àquela intenção de “gracejar” referida por Lausberg – que é, de certa forma, o tema central deste trabalho e estará em análise permanente no decorrer da investigação – talvez possamos identificar uma, bem sutil, voltando ao excerto acima destacado. Observe-se como, naquele trecho, todas as personalidades citadas pelo narrador têm, como ele, biografias assinaladas pelo abuso do álcool. Além disso, ao fazer sua personagem declarar que “o vodka confunde os tempos e abole as distâncias”, o escritor parece falar, jocosamente, da “embriaguez” de sua própria escrita.

Vejamos um outro exemplo que parece comprovar o potencial cômico do recurso da alusão:

A noite das ruas e das praças, nessa sexta-feira, aparentava-se para o médico às noites de infância quando, deitado, escutava, vindos do escritório, os tais duetos de ópera que lhe chegavam à cama sob a forma de discussões apavorantes, o pai-tenor e a mãe-soprano a insultarem-se aos gritos num fundo tétrico de orquestra que o escuro ampliava até um deles enforcar o outro no nó corredio de um dó sustenido, a que se seguia o terrível silêncio das tragédias consumadas: alguém jazia na carpete numa poça de colcheias, assassinado a golpes de bemóis, e maestros gatos-pingados, vestidos de preto, subiriam em breve a escada carregando um caixão que se assemelhava a um estojo de contrabaixo, com o crucifixo de duas batutas cruzadas no tampo. As criadas de crista e de avental engomado entoavam o Coro dos Caçadores com sotaque da Beira, na sala de jantar. O padre, vestido de D. José, surgia num remoinho espanhol de Filhas de Maria. E o pastor-alemão da fábrica de curtumes lançava nas terras uivos do cão dos Baskerville visto por Saint-Saëns. (ME, p. 156).

Essa passagem faz lembrar uma proposição de Bergson, para quem todo desvio é cômico e “um desvio sistemático como o de Dom Quixote é a maior

---

<sup>13</sup> Sobre a referida “alucinação”, ver 1.3.1.

comicidade imaginável no mundo.” (BERGSON, 1983, p. 78). Observe-se como a criação de toda uma cena a partir da lembrança de um dueto de ópera, supostamente escutado na infância, atua como um interessante desvio, comparável aos moinhos de vento quixotescos. Desvio esse que vai sendo paulatinamente ampliado a cada alusão (ao “Coro dos caçadores”, a D. José etc.) e à mistura de personagens históricas e literárias com as do próprio universo diegético, procedimento que confere à cena tanto mais graça quanto maior for o estranhamento – o outro efeito citado por Lausberg – causado por sua visualidade e por sua sonoridade.

Nesse sentido, Plebe e Emanuele (1992) fazem uma interessante observação. Segundo eles, quando, no século XX, o formalismo russo, o expressionismo alemão e o surrealismo francês “lançaram a moda do *estranhamento*, não fizeram mais que repropor o velho preceito retórico do ‘maravilhoso’ do anônimo *Do sublime*.”<sup>14</sup> (PLEBE e EMANUELE, 1992, p. 46). Os autores lembram que esse tratado defende que o “admirável” (*thaumásion*)<sup>15</sup> deve ser considerado a fonte mais importante da invenção. Assim, “como inventar significa encontrar algo novo, desconhecido, surpreendente, o preceito retórico que exorta antes de mais nada a nos apaixonarmos pelo não-habitual e pelo não-percebido é muito mais razoável do que pode parecer à primeira vista.” (PLEBE e EMANUELE, 1992, p. 46-47).<sup>16</sup>

Convém ressaltar, desde já, o caráter fundador das alusões no processo de estranhamento, ou do “maravilhamento”, da escrita antuniana. Note-se como, no trecho abaixo, a alusão à Alice de Lewis Carrol – que é muito recorrente na

---

<sup>14</sup> O uso do itálico é dos autores.

<sup>15</sup> “Taumas”, na mitologia grega, é o deus Maravilha.

<sup>16</sup> A esse respeito, ver a introdução da seção 1.4 deste trabalho.

trilogia, diga-se – acentua em muito a caracterização de estranha sordidez do ambiente dos bares:

Encontrei sempre qualquer coisa de convés nos bares, qualquer coisa de navio naufragado, de claridade de navio submerso nos bares, e tenho a certeza de que minúsculos polvos transparentes se nos enredam nos cabelos, se nos soltam dos gestos, nos circulam na boca atraídos pelo coral das gengivas. Empurrou a porta e sentiu-se como quando a Alice cai no poço no princípio da história: a súbita transição da claridade excessiva, densa, quase sólida, palpável, do exterior, para a cova de sombra, vertiginosamente oca, em que tinha a sensação de haver tombado, produziu nele um redemoinho de tontura semelhante ao de anos atrás, ao chegar ao Hospital Miguel Bombarda a fim de iniciar a travessia do inferno. (CI, p. 35).

O caráter “mágico” da loucura, presente em **Conhecimento do inferno**, também parece ser reforçado pelas referências. É o que acontece, por exemplo, com esta alusão ao Novo Testamento:

O Valdemiro, à minha frente, sorria, irrereal como um anjo bêbado, como os padeiros de antigamente espalhando um pó angélico nas escadas, como um Cristo em transe a passear de sandálias freak pelas ondas, sorria e apontava o fumo sujo, avermelhado, do Barreiro, com o indicador exultante:

– Já mexo outra vez nas estrelas, senhor doutor. Repare como elas me obedecem. (CI, p. 167).

Esses exemplos também parecem confirmar que, além de poder provocar o efeito de estranhamento, as referências geralmente servem de termo de comparação e se interligam a outros recursos de retórica literária, como, por exemplo, à amplificação e à acumulação.

### 1.2.3 – Uma estilística da acumulação?

Por amplificação entende-se o alargamento minucioso de uma idéia. Segundo Lausberg (1970, p. 107-109), a amplificação pode se restringir ao nível

lingüístico (quando se usam mais palavras que as necessárias) ou ao nível do pensamento, quando uma idéia inicial se desdobra em outras, por contigüidade. Lausberg divide a amplificação em quatro gêneros: o incremento (geralmente, a gradação ascendente); a comparação; o raciocínio (espécie de “indução de conclusões”) e a *congrégie* (ou aglomeração, ou, melhor, enumeração).

Por acumulação entende-se o recurso retórico que consiste na associação de diversos elementos lingüísticos num mesmo enunciado, que se dá geralmente por meio da enumeração, a qual, por sua vez, é um inventário de coisas relacionadas entre si. O que mais me interessa aqui, de fato, é que o termo “acumulação” também é utilizado quando se sucedem várias figuras, procedimento freqüente na literatura inaugural de Lobo Antunes. Logo no primeiro parágrafo de **Os cus de Judas**, por exemplo, o leitor encontra a seguinte descrição:

Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do ringue de patinagem sob as árvores e do professor preto muito direito a deslizar para trás no cimento em elipses vagarosas sem mover um músculo sequer, rodeado de meninas de saias curtas e botas brancas, que, se falassem, possuíam seguramente vozes tão de gaze como as que nos aeroportos anunciam a partida dos aviões, sílabas de algodão que se dissolvem nos ouvidos à maneira de fins de rebuçado na concha da língua. (...) Cheirava aos corredores do Coliseu ao ar livre, cheios de esquisitos pássaros inventados em gaiolas de rede, avestruzes idênticas a professoras de ginástica solteiras, pingüins trôpegos de joanetes de contínuo, catatuas de cabeça à banda como apreciadores de quadros: no tanque dos hipopótamos inchava a lenta tranqüilidade dos gordos, as cobras enrolavam-se em espirais moles de cagalhão, e os crocodilos acomodavam-se sem custo ao seu destino terciário de lagartixas patibulares. (CJ, p. 7).

Nesse trecho, o que vemos, de imediato, é uma amplificação, pela enumeração, das preferências do narrador, que eram o ringue de patinagem sob as árvores, mais o professor preto muito direito a deslizar (...) rodeado de meninas de saias curtas e botas brancas etc.

Em seguida, ao propor que as referidas meninas teriam “vozes de gaze” e “sílabas de algodão”, se falassem, o narrador incide numa sinestesia, recurso estilístico que consiste em associar sensações pertencentes a diferentes sentidos, artifício fundamental na configuração do grotesco literário. No caso, alude aos sentidos da audição, do tato e da visão (pois “gaze” e “algodão” podem insinuar “maciez” e “alvura”) e também do paladar, já que as referidas vozes teriam sílabas “que se dissolvem nos ouvidos à maneira de fins de rebuçado na língua” (doces?...), “como as que nos aeroportos anunciam a partida dos aviões” (... ou artificiais?). Quanto ao sentido do olfato, esse seria referido logo em seguida, na comparação do cheiro do zoológico ao dos “corredores do Coliseu ao ar livre.”

Observe-se ainda, no excerto em questão, como se compara – grotescamente – além do citado cheiro do zoológico ao do Coliseu, a “silhueta” das professoras (solteiras) de ginástica à dos avestruzes (são “idênticas”); a maneira trôpega de andar dos contínuos (devido aos joanetes) à dos pingüins, e pessoas apreciando quadros, “de cabeça à banda”, às catatuas.

Antes de encerrar a seção, lembro que destaquei o termo acumulação menos porque ele indica, de acordo com a definição de Carlos Ceia, a “associação de diversos elementos lingüísticos num mesmo enunciado, geralmente produzida pela enumeração, ordenada ou não de sentimentos, imagens, sujeitos ou factos” <sup>17</sup> e mais porque ele também pode ser utilizado para indicar a sucessão e a sobreposição de figuras num enunciado. Nesse sentido, os excertos estudados me levam a pensar que a acumulação retórica talvez seja a base da literatura inaugural de Lobo Antunes, responsável direta não só pelo elevado grau de estranhamento e de pessimismo da trilogia, como por todos os

---

<sup>17</sup> CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>

outros efeitos que nela possam ser vislumbrados, incluindo aquele riso “nervoso” provocado pelo grotesco.

Finalizando à luz do citado ensaio de Edgar Allan Poe – no qual o escritor zomba daquele halo de “sutil frenesi de intuição extática” que envolve os textos literários – ressalto que o objetivo desta seção introdutória foi o de vislumbrar a gênese de determinados fenômenos que julgo fundamentais à trilogia de Antunes. Doravante, a partir de um efeito – por exemplo, o cômico – estarei sempre considerando, explícita ou implicitamente, a referida “acumulação retórica” por ele responsável. Creio que essa análise permitirá que a pesquisa ultrapasse o plano do enunciado e desvele algumas artimanhas discursivas responsáveis por ilusões como a autobiográfica e fenômenos como os da visualidade, do grotesco e da comicidade da prosa antuniana.

Além disso, penso que um estudo dessa natureza talvez evidencie que, se por um lado, o escritor pode utilizar recursos de retórica para fazer críticas – às vezes com a pretensão de atingir um efeito cômico ou grotesco a partir de elementos da própria biografia – por outro, ao tentar dizer o indizível (da guerra, da loucura, de si mesmo), pode também jogar com a multiplicidade de sentidos e provocar uma hesitação entre ficção e experiência de vida, alcançando, enfim, o humor. Pois os narradores da trilogia parecem denunciar a todo tempo a consciência de um inevitável fracasso: o da apreensão da “realidade” através da escrita, ou o da própria representação da memória.

### 1.3 – O efeito de visualidade

A pintura é poesia silenciosa,  
a poesia é pintura que fala.

(Simônides de Ceos, 556-468 a.C)

“Dante tinha, com toda justiça, um alto conceito de si mesmo, não hesitando em proclamar que suas visões eram diretamente inspiradas por Deus”, escreve Ítalo Calvino (1994, p. 102) no ensaio “Visibilidade,” que integra suas **Seis propostas para o novo milênio**. Referindo-se à capacidade humana fundamental de “pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar por imagens*” (CALVINO, 1994, p. 107-108), o autor lembra que, diferentemente do criador da **Divina comédia**, “os escritores mais próximos de nós (excetuando alguns casos raros de vocação profética)”, preferem ligar suas “visões” a emissores terrestres, “tais como o inconsciente individual ou coletivo, o tempo reencontrado graças às sensações que afloram do tempo perdido, as epifanias ou concentrações do ser num determinado instante ou ponto singular.” Em outras palavras, o fenômeno da imaginação se origina de processos que, “embora não partam do céu, exorbitam das nossas intenções e de nosso controle, assumindo a respeito do indivíduo uma espécie de transcendência.” (CALVINO, 1994, p. 102).

Segundo Calvino, é importante considerar esse fato, pois a problemática literária estará sempre intrinsecamente ligada à imagem visual, a exemplo do que Inácio de Loyola prescrevera em seus **Exercícios espirituais**. É interessante como o ensaísta observa que, “em termos que lembram instruções para a *mise-*

*en-scène* de um espetáculo”, esse manual propõe uma efetiva “passagem da palavra à imaginação visiva, como via de acesso ao conhecimento dos significados profundos”, colaborando para que a leitura dos textos sagrados abra um campo de possibilidades infinitas de aplicações da fantasia individual, na figuração de personagens, de lugares e de cenas em movimento. Assim, seguindo a receita de Loyola, mais que instado a observar as imagens então propostas pela Igreja,

o próprio fiel é conclamado a pintar por si mesmo nas paredes de sua imaginação os afrescos sobrecarregados de figuras, partindo das solicitações que a sua imaginação visiva consegue extrair de um enunciado teológico ou de um lacônico versículo bíblico. (CALVINO, 1994, p. 101-102).

Por outro lado, para Calvino também o ato de escrever se origina de imagens, sob as quais se escondem muitas outras, formando-se “um campo de analogias, simetrias e contraposições”, ao mesmo tempo em que a escrita, “a tradução em palavras, adquire cada vez mais importância” até se tornar “a dona do campo”: “ela é que irá guiar a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais felicidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás.” (CALVINO, 1994, p. 110.) Vale transcrever a síntese que o próprio ensaísta faz desse pensamento:

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO, 1994, p. 110).

Todos esses elementos me parecem fundamentais na configuração da trilogia “autobiográfica” de Lobo Antunes e serão ponto de partida para analisar

um aspecto que julgo dos mais importantes, o de sua (muitas vezes risível) “visibilidade.”

Denominado pela Retórica “hipotipose”, “enarguia”, “evidência”, ou ainda “écfrase”, o efeito de visualidade na literatura é definido por Lausberg como o resultado de uma “pormenorização vívida de um objeto concreto de exposição, especialmente uma pessoa ou coisa (...) ou de um processo coletivo de acontecimentos.” Segundo ele, essa pormenorização pressupõe simultâneo testemunho visual, que é “criado para objetos ausentes (passados, presentes, futuros), por meio de uma vivência da fantasia (*visio*).” (LAUSBERG, 1970, p. 218).

### 1.3.1 – As alucinações voluntárias

Na esteira de Lausberg e de Henri Morier – para quem a *hypotypose* “é uma figura de estilo que consiste em descrever uma cena tão viva, enérgica e atentamente, que ela se oferece aos olhos com a presença, o relevo e as cores da realidade” (MORIER, 1989, p. 524) – Maria Lúcia Lepecki escreve que esse recurso retórico, proveniente da descrição, permite que, no ato da leitura, “tudo se passe *como se estivéssemos visualizando*” (LEPECKI, 2002, p. 48).<sup>18</sup>

Lembrando que, na fisiologia humana, toda percepção – seja ela ou não visual – ocorre na presença do objeto concreto, a ensaísta observa que, para atingir o efeito de presencialidade e de concretude, a descrição tem que imitá-la, “dizendo os objetos que vão surgir *como se estivessem sendo vistos*, na imaginação ou na memória do sujeito do discurso.” E arremata: “A situação é

---

<sup>18</sup> Nessa e nas outras citações, o uso do itálico em *como se* é da autora.

eminentemente alucinada, e alucinadamente deve atuar também o leitor, se deseja ser competente interlocutor de verbalização descritiva.” (LEPECKI, 2002, p. 48). Explica a autora que essa “alucinação” só se torna possível por meio da nomeação, da enumeração (disposição em sucessividade) e da acumulação, recurso que, segundo Lausberg, “consiste na diérese do pensamento em vários pensamentos parciais coordenados, que surgem como enumeração.” (LAUSBERG, 1970, p. 187-188).

À luz desses autores discutirei, a partir de agora, a questão da imagética do texto antuniano, considerando, direta ou indiretamente, a possível interdependência dessa com a questão da risibilidade. O destaque será dado, por enquanto, a alguns marcadores da “descrição pictórica” (ou *écfrase*) presente na trilogia – notadamente as comparações e as referências – no intuito de identificar seu possível envolvimento com a “alucinação” referida por Lepecki.

Recurso básico da linguagem humana, a comparação quase sempre é feita por meio do conectivo “como”, e dela o *símile* se distingue apenas pelo fato de confrontar seres ou coisas de naturezas diferentes, objetivando ressaltar uma delas.<sup>19</sup> Distinções à parte, o que me interessa aqui é chamar a atenção para a importância fundamental da utilização desse artifício na configuração da visualidade de **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno**.

---

<sup>19</sup> “Até certo ponto sinônimo de *símile*, e base explícita ou implícita, próxima ou remota, da *metáfora*”, a comparação, segundo Massaud Moisés, “consiste na aproximação de dois termos que se assemelham no todo ou em parte. (...) Quando o *cotejo* se realiza entre dois elementos da mesma natureza, temos a comparação pura e simples (...). Quando a analogia se efetua entre seres ou objetos distintos, temos o *símile*.” (MOISÉS, 2004, p. 83). Helena Beristáin observa que “la comparación retórica (...) consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (*como* e sus equivalentes), la relación de homología, que entraña – o no – otras relaciones de analogía o desemejanza que guardan sus cualidades respecto a las de otros objetos o fenómenos.” (BERISTÁIN, 1997, p. 96).

A quantidade de analogias presente na prosa antuniana parece inesgotável, a começar pela alusão direta a obras de artistas plásticos como Giacometti, Dalí e Velázquez, por exemplo, passando por cineastas como Fellini, Chaplin e Hitchcock, para citar apenas alguns. A esse respeito, aliás, Seixo escreve que, nos romances de Lobo Antunes, “o peso do património cultural, sobretudo da literatura e da arte, mas também da cultura de massas, se faz constantemente sentir em alusões, referências, glosas, citações e outros diversos jogos de trabalho de intertextualidade.” (SEIXO, 2002, p. 29). Nesse sentido, veremos como essa estratégia, por si só, convida o leitor atento a “visualizar” – seja através da memória ou da pesquisa – uma imensa “galeria” de imagens.

Registre-se, de imediato, que na grande maioria das vezes as alusões aparecem imbricadas nas comparações, como acontece, por exemplo, em “olhos [de cães] desertos e sem nuvens como os dos quadros de Magritte” (CJ, p. 73), ou em “uma velha em camisa, parecida com os auto-retratos finais de Rembrandt (...).” (ME, p. 45).

Conferindo ao texto de Antunes a estrutura de um vasto mosaico – ou de um calidoscópio – a abundância de referências se integra recorrentemente ao fluxo de consciência do narrador-personagem. Bom exemplo disso pode ser encontrado logo no segundo parágrafo de **Memória de elefante**, livro inaugural da trilogia. A certa altura do diálogo do médico com o porteiro do hospital, referido como um “Júpiter de sucessivas faces”, “metamorfoseado em cobrador” (ME, p.9), narra-se que:

O olhar intensamente azul do porteiro-cobrador, que assistia sem entender a uma maré-baixa de revolta que o transcendia, embrulhava-o num halo de anjo medieval apaziguante: um dos projectos secretos do médico consistia em saltar a pés juntos para dentro dos quadros de Cimabue e dissolver-se nos ocre desbotados de

uma época ainda não inquinada pelas mesas de fórmica e pelas pagelas da Sãozinha: lançar mergulhos rasantes de perdiz, mascarado de serafim nédio, pelos joelhos de virgens estranhamente idênticas às mulheres de Delvaux, manequins de espanto nu em gares que ninguém habita. (ME, p. 10).

Note-se como se encontram, nesse pequeno trecho, nada menos que três referências que atuam como um convite àquela “alucinação” referida por Lepecki: Cimabue, Sãozinha e Delvaux. A impressão é a de que o texto “incita” seu receptor a imaginar, ou a “ver”, diversas imagens que, uma vez visualizadas, passam a compor o tecido narrativo: um porteiro de olhos muito azuis, que lembra as representações medievais dos anjos; a obra de Cimabue; a figura da Beata Sãozinha; uns “mergulhos rasantes de perdiz”; o narrador-personagem “mascarado de serafim nédio”; quadros de Paul Delvaux, de preferência aqueles que retratam estações ferroviárias em que as mulheres, “manequins de espanto nu”<sup>20</sup>, são “estranhamente idênticas” às virgens dos “ocres desbotados” do pintor florentino.

É interessante observar que até nesse exemplo de “alusão direta”, isto é, que independe das comparações, estas acabam por ocorrer entre os próprios elementos referenciados, visto que as virgens de Cimabue são comparadas (são “idênticas”) aos “manequins” de Delvaux. Além disso, ao dizer que os olhos azuis do porteiro fazem-no lembrar os anjos do mestre de Giotto, o narrador está

---

<sup>20</sup> O artifício de atribuir a certas palavras o que convém logicamente a outras (no caso, atribuir a nudez ao espanto, e não aos manequins) – hipálage – é largamente utilizado em **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno**, sendo fundamental ao estranhamento que pode provocar a leitura da trilogia. Alguns exemplos: “a nudez experiente dos quadris [das francesas de cabaré]” (ME, P. 19); “Voltar, pensou o psiquiatra repetindo a palavra num vagar de um camponês que enrolasse mortalha pensativa na tarde de um campo de trigo.” (ME, p. 33); “O psiquiatra aparentava-os aos vendedores de automóveis na loquacidade demasiado delicada e bem-vestida.” (ME, p. 35); “(...) Robespierre de canadiana a desafiar as caixas de esmolos e os olhos de barro triste dos santos.” (CJ, p. 35); “(...) mastigando o *chiclets* de uma folha pensativa.” (CJ, p. 35); “Mulheres ensonadas sacodem das varandas panos enérgicos e exaustos.” (CJ, p. 153); “(...) senhoras (...) arrastando sob a camisa de dormir menopausas magoadas.” (CI, p. 81); “[mendigos] latindo no capacho da entrada a sua fome humilde.” (CI, p. 81).

colocando lado a lado figuras distintas, comparando-as. O que também não deixa de ser um curioso artifício, diga-se, pois uma vez que a personagem literária (portanto, “incorpórea”) é comparada a personagens de obras pictóricas (portanto, “palpáveis”), no instantâneo da leitura ela pode ganhar contornos “reais.” A consequência disso é que, por mais absurdas que sejam as figuras geradas pela imaginação proposta por essas analogias, elas acabam por conceder um “corpo” à personagem. É o que parece ocorrer em enunciados como “o soba afagava a sua máquina de costura inútil com olhos de *Pietà* lamentosa” (CJ, p. 129), ou “o perfil dela assemelhava-se ao de Lavoisier no retrato oval do livro de Física do 4º. ano do liceu” (ME, p. 179). Ou ainda naquele outro, do terceiro capítulo de **Conhecimento do inferno**, em que se narra que o médico, “a espiar a janela de soslaio”, nota que “o homem que voava cedera lugar à decrepita enfermaria fronteira, perto da entrada da qual, num banco corrido, se sentava uma *Última Ceia* de pijamas, de gestos suspensos do nada (...).” (CI, p. 58).

Além disso, as alusões também parecem funcionar como uma interessante – e “alucinada” – marcação temporal. Note-se como, no exemplo anterior, o “mergulho” do narrador-personagem seria dado num espaço concreto (um quadro) que faz lembrar épocas distantes: o tempo bíblico e, portanto, mítico, representado na arte sacra de Cimabue, além do próprio tempo da realização da obra, indicado pela menção aos “ocres desbotados.” O narrador parece insinuar, assim, um desejo de fuga tanto do tempo presente (para “uma época ainda não inquinada pelas mesas de fórmica”, isto é, anterior ao tempo da enunciação, em

que ocorre o diálogo no hospital Miguel Bombarda), como também do tempo de sua infância, referido pela alusão às imagens da Sãozinha.”<sup>21</sup>

A complexa composição referencial da imagética antuniana parece obedecer, assim, à contemporânea regra da simultaneidade, a do “tudo ao mesmo tempo, agora.” Ademais, se é verdade que a estratégia de apelo à visualidade através de alusões parece fundamental à composição da trilogia aqui estudada, há que se ressaltar, novamente, que na grande maioria das vezes ela aparece subordinada às comparações, o que leva às mais variadas conseqüências, entre elas a da ironia.

Por exemplo, no enunciado “Um segundo empregado, parecido com Harpo Marx, empurrou para as toalhas de papel as fatias de porco assado e o hamburguer” (ME, p. 75), a referência ao comediante americano parece reforçar uma intenção cômico-irônica do narrador, visto que na página anterior ele já havia comparado uma “rapariga vesga” a um “pardal com cio.” Narra-se que essa personagem conversa com um quadragenário que mastiga demoradamente, “em vagares desdenhosos de camelo”, e que, a certa altura, ela mordisca-lhe “com os dentes estragados um pedaço da orelha à laia de uma girafa estendendo a língua grossa, por cima das grades, para as folhas dos eucaliptos.” (ME, p. 74).

---

<sup>21</sup> Há várias referências à Beata Sãozinha (Alexandrina Maria da Costa, 1904-1955), na trilogia e em toda a obra de Antunes. Como no texto “Os pobrezinhos”, do primeiro livro de crônicas:

“Ao amor dos pobres presidiam duas criaturas do oratório da minha avó, uma em barro e outra em fotografia, que eram o padre Cruz e a Sãozinha, as quais dirigiam a caridade sob um crucifixo de mogno. O padre Cruz era um sujeito chupado, de batina, e a Sãozinha uma jovem cheia de medalhas, com um sorriso alcoviteiro de atriz de cinema das pastilhas elásticas, que me informaram ter oferecido exemplarmente a vida a Deus em troca da saúde dos pais. A atriz bateu a bota, o pai ficou ótimo e, a partir da altura em que me revelaram este milagre, tremia de pânico que a minha mãe, espirrando, me ordenasse

– Ora ofereça lá a vida que estou farta de me assoar  
e eu fosse direitinho para o cemitério a fim de ela não ter de beber chás de limão.  
(ANTUNES, 1995, p. 119).

A intenção caricatural, nesse caso, parece evidente, se considerarmos a estranheza dos símiles utilizados (rapariga/pardal e mordiscar/lambida de girafa), além da comparação do garçom justamente a um comediante. No entanto, para que os efeitos visual e cômico sejam alargados, não devemos esquecer que, tal como acontece no exemplo anterior, o texto exige do receptor algum conhecimento prévio. Pois, se é provável que a maioria dos leitores poderá “visualizar” a moça a mordiscar a orelha de um homem “à laia de uma girafa estendendo a língua grossa, por cima das grades, para as folhas dos eucaliptos”, nem todos conseguirão, de imediato, descodificar as alusões a Cimabue, a Delvaux ou mesmo a Harpo Marx. Chamo atenção principalmente para o fato de que essas comparações, mais que simples imagens, delineiam caricaturas em movimento, efeito que pôde ser alcançado pela utilização dos verbos de ação mastigar, mordiscar e empurrar.

Voltando o foco para a estratégia da alusão às artes plásticas, observa-se que sua incidência diminui bastante de romance para romance, até ser relativamente pequena em **Conhecimento do inferno**. No entanto, apesar de não serem tantas no terceiro livro da trilogia, elas ainda têm importância significativa na “composição pictórica” antuniana, como se pode verificar no trecho abaixo, que se encontra nas páginas finais do romance:

– O melro – avisou o meu pai apontando com a boquilha do cachimbo os pinheiros da escola, onde um assobio solitário e puro, em duas notas, idêntico ao de uma flauta de cana, soava, agudo, no ar de vidro da tarde.

– O melro – repetíamos nós procurando distinguir-lhe o corpo negro, de verniz, nas ramadas das árvores: e talvez que nessas alturas nos parecêssemos realmente com as personagens de Rembrandt, de Van Dick, de Lucas Cranach, O Velho, e impregnadas, como elas, da dignidade e do pudor da morte, talvez que do nosso círculo de cadeiras

de lona, na caruma, nascessem os bigodes, as pêras, os chapéus de aba larga, os sorrisos impalpáveis e sem idade que nos fixam gravemente das paredes dos museus com o sobrolho severo de uma acusação obscura. (CI, p. 309).

É interessante como as referências, nessa passagem, novamente permitem que o narrador “materialize” a imagem que faz de si e dos companheiros, ao recordar-se de uma cena vivida na infância e ao compará-la a quadros reais. Além disso é digno de nota que, nesse trecho, como em vários outros, o narrador evoca a riqueza visual das obras dos mestres citados como um todo, visto que ele não especifica um determinado quadro, mas apenas cita os nomes dos autores e algumas características de sua arte. Essa estratégia, aliás, leva a uma nova e importante consequência: a de estranhamento, ou de “maravilhamento” da escrita antuniana, que é um fruto – entre outras coisas – da multiplicidade “calidoscópica” de imagens e da mistura de tempos e de espaços, muitas vezes promovida pela utilização de alusões e comparações, sejam elas sobrepostas ou não.

Digno de nota também é o fato de o trecho acima transcrito apresentar não só um forte apelo à visualidade, mas também à sonoridade. O primeiro efeito visual (e de movimento) é alcançado pela utilização do verbo “apontar”, no enunciado “avisou o meu pai apontando com a boquilha do cachimbo os pinheiros da escola”, que é seguido pelo pormenor da cor do pássaro, que era “negro, de verniz.” Um segundo efeito visual depreende-se da metáfora “ar de vidro” da tarde, a qual, aliás, resulta de um símile, pois, de maneira implícita, comparam-se duas transparências, a do ar e a do vidro, em busca, provavelmente, de uma gradação entre elas. Por sua vez, é curioso como essa metáfora tem uma nova

consequência, que é a da manipulação de estados físicos (materialização do imaterial, solidificação do gasoso etc.), um dos temas da próxima seção.

Quanto ao referido efeito de sonoridade – importante componente das “imagens-em-ação” antunianas – esse pôde ser alcançado por meio da comparação do assobio do Melro – “solitário e puro” – ao de uma flauta de cana, comparação feita, aliás, a partir do emprego de um enfático e hiperbólico conectivo “idêntico.” Essa estratégia, como veremos a seguir, é fundamental à configuração do grotesco e do “surreal” presentes na trilogia.

### **1.3.2 – A estratégia da comparação**

Segundo Helena Beristáin, “la comparación resulta ser un elemento casi imprescindible para la descripción en sus distintos tipos (etopeya, topografía, etc.).” (BERISTÁIN, 1997, p. 97). Nos textos de Antunes, pelo visto, os efeitos de grotesco e “surreal” são espoletados, na maioria das vezes, pela utilização das comparações e das referências. Deixando essas últimas um pouco de lado, cuidarei agora especialmente da visualidade sugerida a partir da estratégia da equiparação de seres e objetos. Cabe registrar que é tamanha a frequência desse recurso retórico na prosa de Antunes que a tarefa de selecionar alguns trechos torna-se bastante complicada. Optei por agrupar alguns tipos de comparações/símbolos, como, por exemplo, entre seres humanos e animais; seres humanos e objetos inanimados; máquinas e seres humanos; anatomia humana e paisagens, ou entre a aparência de vivos e mortos etc. Vejamos algumas delas.

É interessante como a comparação entre seres humanos e bichos, por exemplo, muito mais que a função inicial de descrever o aspecto de uma

personagem – ou seja, de traçar uma figura “à semelhança de” – também pode ajudar o escritor a forjar a idéia de movimento, atitude, situação, ou mesmo de caráter. Tudo isso parece acontecer, por exemplo, no enunciado “(...) as fêmeas do clã, na igreja, se dirigiam para a comunhão de olhos fechados e língua de fora, camaleões prontos a devorarem os mosquitos das hóstias numa gula mística” (ME, p. 41), em que o narrador descreve a estrutura familiar do tempo de sua infância. Afora todas as possibilidades que a ironia pode propiciar nesse tipo de comparação, a visualização da imagem em movimento proposta por ela me parece de fácil alcance, bastando, para isso, que o leitor imagine – comparando – as duas situações: mulheres católicas comungando, na igreja, e lagartos comendo seus “mosquitos-hóstias”, num jardim, por exemplo. Em ambas as situações, o movimento a que se pode “assistir” será o de uma língua exposta, recebendo a hóstia (ou o mosquito) e voltando rapidamente à boca, que se fecha.

Evidentemente, quanto maior for o número de detalhes misturados e imaginados entre os elementos (tamanhos, cores, posições e até o mimetismo, próprio dos camaleões e das referidas tias) maiores serão os efeitos alcançados na recepção, sejam eles de visualidade, de estranhamento, de ironia, todos relacionados com o riso.

O efeito de movimento por meio da comparação entre homens e bichos também parece ser atingido em enunciados como “receando uma nova descrição de infortúnios de saúde o médico sumiu-se na gruta da sala de espera à laia de caranguejo ameaçado por camaroeiro tenaz” (ME, p. 91), ou nesse outro trecho:

O amigo conseguiu por fim captar o interesse de um empregado que vibrava de impaciência, esporeado por múltiplos chamamentos,

como um cavalo picado por ordens simultâneas e contraditórias, sacudindo as crinas ralas do cabelo de indecisão aflita. (ME, p. 73).

Nesses dois excertos, a idéia de imagem em movimento, pela comparação, parece relativamente clara: no primeiro, a personagem desloca-se, acuada – rapidamente e para o lado (ou para trás?) – como um caranguejo em fuga. No segundo, não é difícil imaginar a aflição de um garçom, que, “como um cavalo picado por ordens simultâneas e contraditórias”, não sabe a que cliente primeiro atender, tal a indecisão provocada pelo fato de ser “esporeado por múltiplos chamamentos.”

É interessante observar, também, que a comparação do movimento do garçom ao do cavalo é reforçada por uma outra comparação, implícita na metáfora “crinas ralas”, que, por sua vez, também contribui para o delineamento de uma imagem: os cabelos do garçom são compridos, ralos e lisos – como as crinas de um cavalo – e por isso se sacodem quando ele é por demais solicitado, ou “esporeado”, como prefere dizer, também metaforicamente, o narrador antuniano.

Passagens como essas são abundantes na trilogia. Ao final de **Conhecimento do inferno**, por exemplo, lê-se que a personagem António Lobo Antunes, em criança, “habituar-se à Praia das Maças e aos seus cortejos de colónias de férias vestidos de órfãos tristes, policiados por freiras em cujos gestos se adivinhavam movimentos angulosos de morcego.” (CI, p. 305). Nesse sentido, ainda no início de **Memória de elefante** lê-se que “algumas velhas (...) chinelavam ao acaso de cadeira em cadeira idênticas a pássaros sonolentos em busca do arbusto onde ancorar” (ME, p. 15) e que uma crise epiléptica se compara a um “lagartixar na calçada” (ME, p. 20).

Sem contar a mistura de elementos díspares, observe-se como, nesses excertos, novamente as semelhanças entre objetos e seres vivos inter-relacionados insinuam e propiciam a visualização de imagens em movimento: um epilético, em convulsões, “lagartixa”; velhas caminham devagar, em passos curtos, encurvadas e hesitantes; e o hábito usado pelas freiras faz com que seus gestos se assemelhem a “movimentos angulosos de morcego.” Nesses casos, penso que qualquer leitor desejoso de ser um “competente interlocutor de verbalização descritiva”, como quer Lepecki (2002, p. 48), conseguirá visualizar (como numa alucinação) o movimento (e os ângulos) das figuras propostas pelo escritor.

Digno de nota também é o fato de as comparações em Lobo Antunes muitas vezes se imbricarem, como no trecho abaixo, retirado de **Os cus de Judas**:

Espere um instante, deixe-me encher o copo. Quer chupar a rodela de laranja e cuspi-la a seguir no cinzeiro, idêntica a uma fatia baça e seca de sol de Outubro, chupar a laranja, de olhos baixos, para se poupar a si mesma o espectáculo derisório da minha comoção, comoção de bêbedo, às duas da manhã, quando os corpos se principiam a deslocar como limpa-pára-brisas, o bar é um Titanic que naufraga e as bocas caladas entoam hinos sem som, abrindo-se e fechando-se à laia dos beijos tumefactos dos peixes? (CJ, p. 84).

Note-se como essa é uma fala de grande poder imagético, principalmente devido ao uso da comparação de elementos os mais variados, a começar pela (fatia seca) do sol de outubro com uma rodela de laranja. A idéia de imagem em movimento, no entanto, é a que parece estar sendo privilegiada, também consequência de estranhas e sucessivas comparações: pois o caminhar ziguezagueante dos bêbados se assemelha ao limpa-pára-brisas dos automóveis,

as bocas caladas abrem-se e fecham-se como os beijos dos peixes e o próprio bar “é” um imenso navio que afunda.

Os exemplos dados até aqui permitem dizer que são muito comuns na trilogia as passagens em que as comparações atuam como auxiliares na pormenorização descritiva em prol do efeito de visualidade, a qual, como se verá adiante, inclui a própria figura do narrador-personagem. Antes de passar a esse aspecto, no entanto, destaco mais um trecho de **Os cus de Judas**, em que o narrador descreve algumas imagens da casa onde morou na infância, que ficava “perto de uma agência de caixões, mãos de cera e bustos do Padre Cruz.” (CJ, p. 11):

As manhãs povoavam-se de tucanos e de hibiscos servidos com as carcaças do pequeno-almoço que abandonavam nos dedos a farinha ou o pó dos móveis por limpar. A mancha do sol da tarde trotava no soalho na cadência furtiva das hienas, revelando e escondendo os desenhos sucessivos do tapete, o relevo lascado do rodapé, o retrato de um tio bombeiro na parede, iluminado de bigodes, de que o capacete areado cintilava reflexos domésticos de maçaneta. No vestíbulo havia um espelho biselado que de noite se esvaziava de imagens e se tornava tão fundo como os olhos de um bebê que dorme, capaz de conter em si todas as árvores do Jardim e os orangotangos dependurados das suas argolas à laia de enormes aranhas congeladas. (CJ, p. 11-12).

É interessante como o narrador separa as imagens das manhãs, tardes e noites, marcando cada período do dia a partir da referência a animais selvagens, cuja presença novamente confere movimento às cenas. Na descrição da tarde, por exemplo, para fazer ver o deslocamento da luz do sol que penetrava na sala, o narrador o compara com a “cadência furtiva das hienas.” Ou seja, era uma luz que avançava (ou “trotava”) aos poucos, no tapete. Lentamente. Note-se que é a partir da enumeração dos objetos e da utilização dos verbos trotar, revelar, esconder, iluminar e cintilar que a narrativa sugere várias imagens em movimento,

a partir de alterações da luminosidade, num autêntico jogo de luz. Pois o que se narra, em outras palavras, é que sob a luz e a sombra do Sol, provocadas pela rotação da Terra em torno de seu próprio eixo, desenhos sucessivos no tapete (e o “relevo lascado” do rodapé) vão sendo alternadamente revelados e escondidos. Muito interessante também é o “fato” de que o mesmo acontecia com o capacete do tio bombeiro, cujo retrato, dependurado na parede, recebia o reflexo da luz solar que iluminava a maçaneta.

É também a partir da comparação de figuras – ou de aparências – que se torna possível, na descrição da noite, a sugestão de um universo mágico, onírico. Observe-se que, além do espectro de orangotangos dependurados em argolas (do zoológico?), que lembravam “enormes aranhas congeladas”, narra-se que o espelho no escuro tornava-se “tão fundo como os olhos de um bebé que dorme”, ou seja, fechado mas repleto das “imagens” proporcionadas pelos sonhos, que são, como sabemos, a matéria-prima do surrealismo. Nesse sentido – e se considerarmos metáfora de “mundo” o enunciado “todas as árvores do jardim” – os trechos até aqui comentados talvez sirvam de síntese da imagética antuniana: numa combinação infinita, todas as coisas – visíveis ou invisíveis, reais ou irreais, passadas, presentes ou futuras – podem ser comparadas e misturadas entre si, como nos sonhos. Sua única “lógica”, portanto, só pode ser a onírica, “surreal”, e é a ela que a própria figura do escritor/narrador/personagem António Lobo Antunes parece se submeter, como veremos adiante. De todo modo, “grotesca” talvez seja a definição mais adequada para os elementos ressaltados pela visualidade na trilogia.

### 1.3.3 – A imagem do grotesco

Wolfgang Kayser, no seu clássico **O grotesco**, explica que o vocábulo foi tomado de empréstimo do italiano. “*La grottesca e grottesco*”, escreve o teórico, foram palavras cunhadas para designar “determinada espécie de ornamentação encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália.” (KAYSER, 1986, p. 17-18). Essas ornamentações, que até então eram desconhecidas, apresentavam um jogo livre, insólito e fantástico de formas que se confundiam e se mesclavam num constante processo de transformação.

Segundo Kayser, a característica mais importante do grotesco é a mistura do animalesco, do humano e do monstruoso, peculiaridade que influenciou profundamente os pintores da Renascença: “Dos mais conhecidos e de maior efeito vieram a ser os ornamentos grotescos com que Rafael, por volta de 1515, enfeitou os planos das pilastras das *loggie* papais.” (KAYSER, 1986, p. 18). Kayser observa que nessas pilastras vêem-se “gavinhas que se enroscam e se desenroscam e de cuja folhagem brotam por toda parte animais”, de modo que pareçam suspensas as diferenças entre as plantas e os bichos.

Na esteira do pensador alemão, Mikhail Bakhtin avança teoricamente ao observar que, no grotesco, as fronteiras que dividem os reinos naturais são “audaciosamente superadas”, de maneira que nele não se percebe aquela “imobilidade habitual típica da pintura da realidade.” Segundo o pensador, isso acontece porque “o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável”, para metamorfosear-se num movimento interno, próprio da vida, que se

exprime na “transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência.” (BAKHTIN, 1987, p. 28). Bakhtin observa ainda que esse jogo ornamental proporciona “uma liberdade excepcional na fantasia artística”, a qual, “concebida como uma alegre ousadia, quase risonha”, teria sido compreendida por Rafael e seus discípulos, que transmitiram com exatidão o tom alegre do grotesco ao pintar as galerias do Vaticano. (BAKHTIN, 1987, p. 28).

Mas o fenômeno é atemporal e se faz presente desde a antigüidade até os nossos dias, como bem observam Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002). Segundo esses autores, o grotesco é uma figura que a Retórica clássica denominava *bathos* – rebaixamento – que é geralmente entendida como uma subversão do “bom gosto” e pode provocar o riso. Esse rebaixamento, que via de regra incomoda os cânones do “politicamente correto”, é operado por uma “combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência freqüente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos.” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 17). Por esse motivo – continuam – é que a figura é tida como um fenômeno de desarmonia do gosto, ou *disgusto*, “que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa.” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 17).

Se o fenômeno destaca-se por sua atemporalidade, a palavra “grotesco”, como vimos acima, teve data marcada de aparecimento. O mesmo se dá com a sua inserção enquanto categoria estética. Essa só ocorreria por meio do prefácio a **Cromwell**, texto de 1827 em que Victor Hugo [198-] – o primeiro a teorizar sobre o grotesco – em tom de manifesto e em nome do idealismo romântico, defende sua utilização nas artes como uma reinterpretação culta da

espontaneidade popular, visando à ruptura com o “bom gosto” da tradição clássica.

Associando arte e religião, Hugo parece sugerir a troca de um programa religioso “antigo” por outro, supostamente novo, em que a feiúra e o “mau gosto” seriam esteticamente aceitos. Para o autor, é o cristianismo que conduz a poesia à verdade e, como ele, a “musa moderna” veria as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo, sentindo que “tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.” (HUGO, [198-], p. 25). Segundo Hugo, somente dessa maneira a poesia daria um grande passo, “um passo decisivo, um passo que, semelhante ao abalo de um terremoto”, mudaria “toda a face do mundo intelectual”, pondo-se “a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia.” (HUGO, [198-], p. 25).

Logo adiante, o escritor concluiria:

Assim, eis um princípio estranho para a Antigüidade, um novo tipo introduzido na poesia. E, como uma condição a mais no ser modifica todo o ser, eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo é o grotesco (...) o traço característico, a diferença fundamental que separa, em nossa opinião, a arte moderna da arte antiga, a forma atual da forma extinta, ou, para nos servirmos de palavras mais vagas, porém mais acreditadas, a literatura romântica da literatura clássica. (HUGO, [198-], p. 25-26).

É interessante como o grotesco “evangelizado” de Hugo desconsidera a origem renascentista da palavra e como somente enquanto oposição ao sublime o fenômeno tem afirmada a sua importância. Nesse sentido, Kayser observa que,

assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco como um mundo desumano do noturno e abismal. A linguagem de Hugo autoriza a conceder esse sentido a seu conceito de grotesco, ainda que não o tenha discutido. (KAYSER, 1986, p. 60).

O teórico alemão observa também que Hugo, como imagem da tensão entre o sublime e o grotesco, “utiliza de bom grado o contraste do puramente anímico (como sendo o sublime) e a *bête humaine* (para o grotesco)”, e que no fundo desejaria aludir, também com isso, “a uma ingerência ou irrupção de poderes desumanos.” (KAYSER, 1986, p. 61). Kayser conclui, finalmente, que os exemplos dados por Victor Hugo no prefácio a **Cromwell** “nos levam em direção do humor satânico” (KAYSER, 1986, p. 61), deixando suspensa a definição propriamente dita do grotesco. E é justamente visando a essa definição que o autor escreve seu trabalho, uma longa análise histórica e de inclinação psicológica de várias obras pictóricas e literárias em que o fenômeno se apresenta.

Desse modo, em sua “tentativa de uma determinação da natureza do grotesco” – conceito que “encerra o instrumento necessário a uma noção estética fundamental”, visto que apresenta o aspecto tríplice que é próprio a toda criação artística – em linhas gerais Kayser aponta para três planos que constituem o fenômeno: 1) “as atitudes criadoras (por exemplo, no sentido onírico)”; 2) os “conteúdos e estruturas”, ou seja, a composição da obra e 3) os efeitos, “como,

por exemplo, a gargalhada, a náusea e a admiração.” (KAYSER, 1986, p. 156-157).

Assim, no que se refere às atitudes criadoras, o grotesco pode resultar de sonhos, devaneios e mesmo do desejo de caricaturar humoristicamente a própria existência. Quanto à composição da obra, para esse autor é sempre a “monstruosidade” que se destaca no grotesco, resultado da hibridização das formas, sejam elas vegetais, minerais, humanas ou animais. Mas não basta ao grotesco ser simplesmente “horrível”, “monstruoso”, “aberrante.” Segundo Kayser, “O grotesco só é experimentado na recepção” (KAYSER, 1986, p. 159), ou seja, é necessário que suas aberrações produzam efeitos de surpresa, medo ou riso, em decorrência de um estranhamento. Nesse sentido, para Kayser “o grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão (...): *grotesco é um mundo alheado* (tornado estranho).” E faz parte dessa estrutura “que as categorias de nossa orientação de mundo falhem” e que se manifestem processos de dissolução, “como a mistura de domínios para nós separados, a abolição da estática, a perda da identidade, a distorção das proporções ‘naturais’ e assim por diante.” (KAYSER, 1986, p. 159).<sup>22</sup>

Essa definição de Kayser – “o grotesco é o mundo que se torna estranho” - seria criticada posteriormente por Bakhtin. Segundo o teórico russo, na realidade o grotesco não torna o “nosso” mundo estranho, e sim oferece “a possibilidade de um mundo totalmente *diferente*, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura de vida.” (BAKHTIN, 1987, p. 42).<sup>23</sup> Para Bakhtin, a teoria de Kayser

---

<sup>22</sup> O parentesco com “O estranho” de Freud parece evidente. Sobre ele, ver seção 1.4.

<sup>23</sup> Segundo Bakhtin, Kayser destaca especialmente o aspecto estranho: “O grotesco é o mundo que se torna estranho.” Explica essa definição, comparando o grotesco ao universo dos contos maravilhosos, o qual, visto de fora, pode também ser definido como estranho e insólito, mas não como um mundo que se tornou estranho. “No mundo grotesco, pelo contrário, o habitual e próximo

considera apenas o “grotesco de câmara” romântico e modernista, além de ignorar que esse, nascido da cultura cômica popular, tem o poder de franquear “os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias (enganosas) do mundo existente.” (BAKHTIN, 1987, p. 42). Ainda segundo o teórico russo, Kayser despreza o que ele considera um dos aspectos mais importantes do grotesco: a dimensão carnavalesca do mundo, que tem como ação positiva fundamental a transformação de tudo o que seria “terrível” ou “espantoso” em coisas “alegres”, “luminosas”, “inofensivas.” Para Bakhtin, na realidade grotesca, ou – “carnavalizada” – “o homem encontra-se consigo mesmo e o mundo é destruído para renascer e renovar-se em seguida. (BAKHTIN, 1987, p. 42).

Em outras palavras, para Bakhtin, o correto entendimento do fenômeno do grotesco só é possível se for considerada sua íntima ligação com a cultura popular, principalmente com o carnaval, histórica subversão do poder estabelecido, das hierarquias, das convenções e das verdades socialmente estabelecidas.<sup>24</sup> Essa concepção do fenômeno, como se vê, já não mais depende da noção de “obra de arte”, como acontece em Kayser e em Hugo. E, enquanto categoria analítica, Bakhtin denominou-a “realismo grotesco”, sempre atrelado ao “corpo grotesco”, uma corporalidade inacabada, em constante metamorfose:

---

torna-se subitamente hostil e exterior. É o nosso mundo que se converte de repente no mundo dos outros.

Essa definição, que se aplica a certos fenômenos do grotesco moderno, não é inteiramente adequada ao grotesco romântico, e menos ainda às fases anteriores.” (BAKHTIN, 1987, p. 42).

<sup>24</sup> O objeto de estudo do teórico é a obra de Rabelais, considerada à luz da cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Nesse sentido, Bakhtin escreve que o carnaval (popular e não oficial) desse período “era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. (BAKHTIN, 1987, p. 8).

(...) o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. Também, a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias interna e externa fundem-se numa única imagem.

(...) o corpo grotesco é cósmico e universal, os elementos aí sublinhados são comuns ao conjunto do cosmos: terra, água, fogo, ar; ele liga-se diretamente ao sol e aos astros, contém os signos do zodíaco, reflete a hierarquia cósmica; esse corpo pode misturar-se a diversos fenômenos da natureza: montanhas, rios, mares, ilhas e continentes, e pode também encher todo o universo. (BAKHTIN, 1987, p. 278).

Em resumo, o “realismo grotesco” proposto por Bakhtin consiste numa espécie de “louca lucidez” que penetra na realidade das coisas, desvelando-as como numa inquietante (e risível) radiografia do mundo. A imagem grotesca, assim, caracteriza-se como um fenômeno em perene estado de transformação, numa metamorfose que jamais se completa, pois situa-se no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução simultâneos. Por isso ela é ambivalente: “os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.” (BAKHTIN, 1987, p. 21-22). E isso acontece por meio da “degradação” e do rebaixamento (*bathos*), considerando que rebaixar e degradar, nesse caso, consiste em

(...) aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá a vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo. (BAKHTIN, 1987, p. 19).

O caráter inovador do chamado “realismo grotesco”, bem como sua ligação com a criatividade da cultura popular, faz com que a teoria de Bakhtin seja considerada um avanço em relação aos trabalhos de Victor Hugo e de Kayser, mas parece também não esgotar a discussão sobre o tema. De todo modo, apesar da grande diversidade entre os pontos-de-vista dos autores sobre o fenômeno, há inegavelmente entre eles um ponto de convergência fundamental, que é “a tensão do limite (ou da reversibilidade) entre o homem e o animal”, como observam Muniz Sodré e Raquel Paiva. Esses autores observam que é dessa maneira que o homem “livre”, grotesco, abandona as limitações culturais e que, numa espécie de fantasia de reversibilidade entre homem e bicho, “torna-se tensa a zona de fronteira entre humanidade e animalidade”, visto que “o corpo investe-se de uma lógica própria [e risível], que não coincide em termos absolutos com os ditames do espírito, elaborados pelas regras culturais.” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 61).

Nesse sentido, e ainda segundo Sodré e Paiva, a equação mais simples do grotesco enquanto categoria estética seria: grotesco = homem # animal + riso. Segundo eles, dessa fórmula é que surgiriam as espécies relativas à escatologia, à teratologia, aos excessos corporais, às atividades ridículas “e, por derivação, a toda manifestação da paródia em que se produza uma tensão risível, por efeito de um rebaixamento de valores (o *bathos* retórico), quanto à identidade de uma forma.” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 62). Finalizando sua abordagem, os autores observam que além das modalidades escatológica (ou coprológica), teratológica ou chocante, o fenômeno do grotesco também pode se apresentar na modalidade crítica, ocasião em que não se definiria apenas como simples objeto de

contemplação estética, mas “como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão.” E essa reflexão – concluem, na esteira de Bakhtin – pode se dar “no desvelamento das estruturas por um olhar plástico que penetra até as dimensões escondidas, secretas, das coisas, inquietando e fazendo pensar. Lúcida, cruel e risível – aqui estão os elementos da chave para o entendimento da crítica exercida pelo grotesco.” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 72).

Observe-se que diversos excertos da trilogia antuniana, citados nesta e na seção anterior, se enquadram na estética do grotesco. São grotescas, por exemplo, as descrições do suicídio do soldado (ME, p. 114, CJ, p. 193 e CI, p. 254), como também é grotesco o já referido primeiro parágrafo de **Os cus de Judas**, no qual professoras de ginástica – as solteiras! – são comparadas a avestruzes, bem como o enrolar das cobras no zoológico a “espirais moles de cagalhão.” Visuais e grotescas também são as comparações da “rapariga vesga” a um “pardal com cio” (ME, p. 74) e da mastigação de um quadragenário à de um camelo. (ME, p. 75). Como vimos, no universo antuniano os cabelos de um garçom em pânico assemelham-se às crinas dos cavalos (ME, 73), os gestos das freiras a “movimentos angulosos de morcego” (CI, p. 305) e o sol de outubro a uma rodela de laranja. (CJ, p. 84). Nesse sentido, a partir de agora tentarei identificar outras ocorrências do fenômeno e delimitar suas consequências na composição da trilogia.

“Era em momentos como esse”, recorda o médico-narrador no início de **Memória de elefante**,

quando a vida se torna obsoleta e frágil como os bibelots que as tias-avós distribuem por saletas impregnadas do odor misto de urina de gato e de xarope reconstituente, e a partir dos quais refazem a minúscula monumentalidade do passado familiar à maneira de Cuvier criando pavorosos dinossauros de lascas insignificantes de falangetas, que a

recordação das filhas lhe tornava à memória na insistência de um estribilho de que se não lograva desembaraçar, agarrado a ele como um adesivo ao dedo, e lhe produzia no ventre o tumulto intestinal de guinadas de tripas em que a saudade encontra o escape esquisito de uma mensagem de gases. (ME, p. 21-22).

A estratégia de mencionar comparativamente os sentidos, principalmente os do paladar, da visão, da audição e do olfato é largamente utilizada na representação da memória da trilogia, às vezes desafiando os padrões do “bom gosto”, como parece acontecer no excerto acima. E se, como vimos, no quesito “visualidade” a alusão a obras pictóricas parece ter caráter fundamental na estrutura narrativa – no caso, a referência aos teratológicos “dinossauros” de Cuvier – no que se refere ao sentido do olfato a referência a (maus) odores de diversas naturezas parece ser da predileção do narrador do primeiro livro de Antunes.

No sexto capítulo, por exemplo, narra-se que o médico-personagem, ao caminhar por determinada região de Lisboa – “incarácterística como uma dieta de hepatite” – depara-se com flores espalhadas pelos passeios que lembravam “primaveras moribundas a difundirem no ar uma atmosfera de velório.” (ME, p. 103). O mesmo narrador, por julgar-se incapaz de “pedir socorro à mulher que amava e o amava”, teria dito anteriormente que “a crueldade dessa impotência subiu-lhe aos olhos num nevoeiro de ácido difícil de reprimir como a turbulência de um arrote.” (ME, p. 34). E numa de suas inúmeras recordações da infância, fala de manhãs de domingo passadas “em museus desertos balizados de retratos a óleo de homens feios e de escarradores fedorentos onde as tosses e as vozes ecoavam como em garagens à noite (...).” (ME, p. 26). Quanto ao próprio destino, o médico-personagem diria que “o futuro surgia-lhe sob a forma de um ralo escuro

e sôfrego pronto a sugar-lhe o corpo pela garganta ferrugenta, trajecto de cambulhada de esgoto em esgoto rumo ao mar intratável da velhice.” (ME, p. 87).

Parece desnecessário atentar para a recorrência das comparações nos trechos citados, mas é importante lembrar que em vários momentos o narrador de **Memória de elefante** parece se comprazer em descrever pormenorizadamente situações um tanto “desagradáveis”, ou grotescas. Como esta, retirada do quinto capítulo do livro:

O médico olhou para baixo e reparou que não tocara no hambúrguer. A vista da carne e do molho coalhados e frios acendeu nele uma espécie de tontura que lhe trepou em torvelinho das tripas para a boca. Desceu do banco de uma sela difícil de repente excessivamente móvel, contendo o vômito a poder dos músculos da barriga, mãos abertas adiante da boca, atarantado. Conseguiu ainda alcançar os lavabos e, dobrado para a frente, principiou a expulsar aos arrancos, no lavatório mais próximo da porta, restos confusos do jantar da véspera e do pequeno-almoço matinal, pedaços esbranquiçados e gelatinosos que escorregavam, repulsivos, para o ralo. Quando se conseguiu dominar o suficiente para lavar a boca e as palmas viu no espelho que o amigo, por detrás dele, lhe olhava a cara escavada de palidez, torcida ainda pela sufocação e pelas cólicas.

– Eh pá, disse ele para a imagem reflectida, anjo tutelar da sua angústia imóvel sobre um fundo de azulejos, eh, pá, cona da prima, cu de velha ranhosa, tomates do padre Inácio, é mesmo muito fodido ser homem. Não é? (ME, p. 79-80).

Observe-se como na primeira parte desse trecho apenas o efeito de repulsa e nojo parece ser pretendido, mas que o comentário feito em seguida pela personagem faz com que ao enunciado caiba perfeitamente a fórmula citada acima: “grotesco = homem # animal + riso.”

Vejamos mais duas passagens em que o fenômeno do grotesco escatológico se apresenta em **Memória de elefante**. Na verdade, trata-se de “acontecimentos” bastante parecidos e narrados em momentos distintos. No nono capítulo, o narrador-personagem relata que por volta dos quinze anos levaram-no pela primeira vez “ao cem da Rua do Mundo”, uma casa de prostituição:

Sentei-me numa sala de espelhos e de cadeiras ao lado de uma mulher em combinação (...) e de repente vi-me multiplicado até à náusea nos espelhos biselados, dezenas de eus aflitos mirando-se uns nos outros em pasmo de pavor: claro que a pila se me reduziu nas cuecas ao tamanho que ficava ao sair do banho de água fria, harmónio de pele engelhada capaz quando muito de mijadela oblíqua, e desapareci corredor fora em trote humilde de cão expulso na direcção da porta onde a patroa, de varizes a sobremesa dos chinelos, discutia com um soldado bêbado que atravessava no umbral a bota coberta de uma geleia de vomitado. (ME, p. 138).

O que se apresenta ao leitor aqui, novamente, é o ser humano reduzido a uma condição animalesca, humilhante como a de um “cão expulso.” E essa, somada ao *bathos* descritivo (seja na referência à genitália ou na da “geléia” de vômito) também se amolda perfeitamente à citada fórmula que define o grotesco como o resultado risível da animalização – ou do “rebaixamento” – da humanidade. Procedimento semelhante acontece no início do sexto capítulo, em que se narra o primeiro encontro do psiquiatra com uma prostituta “que ocupava em grandes passadas proprietárias oito metros de calcário, majestosa de pérolas falsas e de pavorosos anéis de vidro.” (ME, p. 81-82). Narra-se que, devido à demora do psiquiatra, essa mulher a certa altura solta no quarto um grito impaciente,

– “É para hoje ó necas?” –

e o atira sobre a cama “com a veemência sem réplica de um pontapé oportuno”, tirando sua virgindade ao fazê-lo penetrar, “todo ele, num grande túnel peludo, afogando o nariz na almofada semeada de ganchos de cabelo como uma árvore de Natal de flocos de algodão, a que aderiam placas de caspa idênticas a grandes lâminas gordurosas.” (ME, p. 82-83).

Como se vê, e lembrando o comentário de Óscar Lopes, às vezes dá mesmo a impressão de existir na trilogia aquele “certo comprazimento na abjeção, situação miserável ou truculenta” (Lopes *apud* Seixo, 2002, p. 429), referido na seção anterior. A começar pelo título do segundo romance, diga-se, em cujas páginas iniciais já se encontram enunciados grotescos, como: “sentado na retrete, onde um resto de rio agonizava em gargarejos de intestino (...)” (CJ, p. 11); “coitos tristes como as noites de Lisboa” (CJ, p. 9); “terror artrítico” (CJ, p. 11), lábios rodeados “de pregas concêntricas de ânus” (CJ, p. 190) e esta estranha proposta feita pelo narrador à sua companheira no bar: “Observaríamos [no zoológico] oftalmologicamente a conjuntivite anal dos mandris, cujas pálpebras se inflamam de hemorróidas combustíveis.” (CJ, p. 10).

Vale destacar ainda este trecho do capítulo “S”:

Sofia, instalo-me na sanita como uma galinha a ajeitar-se no seu choco, abanando as nádegas murchas das penas na auréola de plástico, solto um ovo de ouro que deixa na loiça um rastro ocre de merda, puxo o autoclismo, cacarejo contentamentos de poedeira, e é como se essa melancólica proeza me justificasse a existência, como se sentar-me aqui, noite após noite, diante do espelho, a observar no vidro os vincos amarelos das olheiras e as rugas que em torno da boca se multiplicam numa fina teia misteriosa (...). (CJ, p. 179).

Talvez devido ao fato de ser o romance da trilogia que mais se detém sobre a temática da guerra, o grotesco escatológico em **Os cus de Judas** sobressai como um dos elementos decisivos na configuração da atmosfera lúgubre da narrativa, expondo uma realidade literalmente visceral que denuncia permanentemente nossa humana animalidade. Por exemplo, no início do capítulo P, o narrador-personagem, ao chegar a seu apartamento, assim se dirige à companheira eventual:

Sinto-me, sabe como é, como os cães que farejam intrigados o odor da própria urina na árvore que acabaram de deixar, e acontece-me permanecer aqui alguns minutos, surpreendido e incrédulo, entre as caixas do correio e o elevador, procurando em vão um sinal meu, uma pegada, um cheiro, uma peça de roupa, um objecto na atmosfera vazia do vestíbulo, cuja nudez silenciosa e neutra me desarma. (CJ, p. 142).

Já no interior da residência – e quase sessenta páginas depois – no capítulo T a analogia é retomada:

No momento em que os seus joelhos se afastarem docemente, os cotovelos me apertarem as costelas, e o seu púbis ruivo descerrar as pétalas carnudas numa húmida entrega de vulvas quentes e macias, penetrarei em si, percebe, como um cachorro humilde e sarnento num vão de escada para tentar dormir (...) (CJ, p. 200-201).

Pouco adiante, no capítulo V, a personagem diz à amante:

Queria falar-lhe de Malanje, agora que me portei mais ou menos, não é verdade?, você gemeu mesmo, uma ou duas vezes, latidos de cadelinha contente, agitou-me numa espécie de espasmo de coreia ou de desmaio, o seu rosto, de olhos fechados e de boca aberta, assemelhou-se por instantes ao das velhas que comungavam nas igrejas da minha infância, velhas de dentadura solta, arfando, de língua de fora, pelo círculo da hóstia. (CJ, p. 219).

É interessante observar que, nos três excertos acima, uma vez mais as comparações avultam, misturando grotescamente atitudes humanas e caninas, a começar pela “desorientação” do narrador-personagem, passando por um presumível orgasmo da amante de ocasião e alcançando o movimento das “velhas da infância.” Pois narra-se que essas, no momento de receber a hóstia, supostamente “arfariam com a língua de fora”, comportamento sugestivamente similar ao de cães à espera de alimento.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Recorrente na trilogia, esse tipo de aproximação do comportamento de homem e cão é comentado na seção 1.4.2.1.

Por outro lado – e a exemplo do que acontece em **Memória de elefante** – em **Os cus de Judas** também é significativa a referência a odores repugnantes das mais diversas naturezas, como acontece nesta recordação do narrador: “(...) em Mangando e Marimbanguengo a tropa estacionada tiritava de paludismo e aflição, soldados seminus cambaleavam no calor insuportável da caserna, que o relento do suor dos corpos por lavar entontecia como os hálitos nauseabundos dos cadáveres.” (CJ, p. 196). Outro exemplo encontra-se no capítulo I, em que o narrador se lembra de que “em miúdo” demorava-se “horas maravilhadas na oficina do sapateiro vizinho (...) freqüentado por cegos de Greco (...) que conversavam (...) arrotando o bafo inseticida do tinto.” (CJ, p. 83). Já no trecho abaixo, retirado do segundo capítulo do livro, observe-se como o narrador abre a possibilidade de um riso grotesco:

A orquestra do navio resfolegava boleros para os oficiais melancólicos como corujas na aurora, e do porão onde os soldados se comprimiam subia um bafo espesso de vomitado, odor para mim esquecido desde os meios-dias remotos da infância, quando na cozinha, à hora das refeições, se agitavam à volta da minha sopa relutante as caretas alternadamente persuasivas e ameaçadoras da família, sublinhando cada colher com uma salva de palmas festiva, até que alguém mais atento gritava:

– Cantem o Papagaio Loiro que o miúdo está a puxar o vómito.  
(CJ, p. 22).

Riso grotesco e crítico também parecem querer provocar enunciados como aquele em que se narra que as senhoras do Movimento Nacional Feminino, “sentadas à mesa do brigadeiro, comiam a sopa com a ponta dos beiços tal como os doentes das hemorróidas se acomodam no vértice do sofá” (CJ, p. 20); e aquele outro, no qual o narrador propõe, ironicamente, que se erga em Portugal

um “monumento ao escarro” (CJ, p. 25), pois, segundo ele, “a perfeita definição do perfeito português” seria a de gabar-se de fornicar e escarrar.<sup>26</sup>

Nem sempre, evidentemente, o elemento escatológico parece objetivar o riso, principalmente naqueles momentos em que o narrador-personagem se refere aos tempos de guerra. Veja-se essa descrição da aldeia de leprosos de Gago Coutinho:

O senhor Jonatão, o enfermeiro negro da delegação de saúde nominal, que sorria constantemente como os chineses do Tim-Tim, distribuía as pastilhas na majestade macabra de um ritual eucarístico para desenterrados vivos, alguns dos quais, já cegos, voltavam para ninguém as órbitas desabitadas, reduzidas a uma névoa azul-húmida de muco repugnante. Miúdos sem dedos, afligidos de moscas, agrupavam-se numa pinha muda de espanto, mulheres de feições de gárgula segredavam-se diálogos que os céus da boca em ruína tornavam numa pasta de gemidos, e eu pensava na ressurreição da carne do catecismo, como pedaços de tripas a erguerem-se dos buracos dos cemitérios num despertar vagaroso de ofídeos. (CJ, p. 44-45).

(...) E havia o cheiro de decomposição de mandioca a secar nas esteiras, a humidade, que se farejava no ar, da chuva que crescia, excrementos secos como os cagalhões de cartão do Entrudo, ratos obesos remexendo o lixo (...). (CJ, p. 46).

Já quase no final do livro, relata-se que

Trazíamos vinte e cinco meses de guerra nas tripas, vinte e cinco meses de comer merda, e beber merda, e lutar por merda, e adoecer por merda, e cair por merda, nas tripas, vinte e cinco intermináveis meses dolorosos e ridículos nas tripas, de tal jeito ridículos que, por vezes, à noite, no jango de Marimba, desatávamos de súbito a rir (...).

Trazíamos vinte e cinco meses de guerra nas tripas, de violência insensata e imbecil nas tripas, de modo que nos divertíamos mordendo-nos como os animais se mordem nos seus jogos (...), nos insultávamos numa raiva invejosa de cães, nos espojávamos, latindo, nos charcos da chuva (...). (CJ, p. 209-210).

Parece bastante explícita a função crítica – e “séria” – do rebaixamento da linguagem nos trechos acima, visto que ele permite que o elemento grotesco

---

<sup>26</sup> Sobre a ironia dessa passagem do romance, ver a seção 3.1.

opere como um grito de alerta ou desabafo, cujo alcance pode ser tanto filosófico-existencial quanto político. Maria Alzira Seixo parece apontar para esse sentido quando observa que grande parte das “obscenidades” que ocorrem em **Os cus de Judas** está estruturalmente ligada ao universo “tendencialmente disfemístico” da literatura antuniana, atitude que, segundo a estudiosa, talvez pudesse constituir “uma forma tipicamente pós-colonial de abrogação.” E isso aconteceria – ainda segundo Seixo – não só devido ao “pendor desvalorizante” dessa linguagem, mas também em decorrência de seu tom “de indignação, revolta, desprendimento e julgamento negativo das circunstâncias.” (SEIXO, 2002, p. 58).

E essa tendência ao disfemismo referida por Seixo também é uma das características retóricas fundamentais de **Conhecimento do inferno**. Por exemplo, quando o narrador “António Lobo Antunes” diz a certa altura que chegando a Lisboa passaria numa farmácia e “meteria um *pepsamar* no bucho”,

uma dessas pastilhas que sabem a cré e a excremento de pássaro, destinadas a forrarem as paredes do estômago de um papel de jornal enjoativo” (CI, p. 203),

ao comparar o sabor do conhecido medicamento com outros bastante improváveis, descreve-o de uma forma disfêmica, no mínimo inusitada, que é, por esse motivo, risível.<sup>27</sup>

Essa estratégia é utilizada também em enunciados como aquele em que o narrador compara o gosto de cerveja morna ao de “baba de caracol” e de “espuma de banho” (CI, p. 97). E também neste outro, encontrado ainda no início do livro, em que o narrador se recorda de “uvas tão pesadas como as dos

---

<sup>27</sup> Ver seções 3.1 e 3.2.

quadros dos pintores espanhóis, cuja carne branca lhe deixava na boca o gosto espesso de sangue.” (CI, p.14).

Além dos sabores, as descrições de odores desagradáveis são abundantes também no terceiro livro da trilogia, e novamente a maior dificuldade que encontro é a de seleccioná-las. É interessante observar como, na qualidade de médico, o narrador-personagem refere desde o hálito “doce e morno de um contra-regra diabético” (CI, p. 12) a lençóis que “exalavam um odor acre de jazigo” (CI, p. 81), além de um “perfume podre da carne sem vida” de ventres retalhados nas aulas de anatomia: narra-se que, nessas ocasiões, a personagem tinha que reter a respiração “para que o odor gordo e repugnante das tripas lhe não assaltasse as narinas.” (CI, p. 35). Em outro momento, referindo-se ao hospital Miguel Bombarda, relata que “um odor indefinível de podre e de sujo, o odor dos defuntos e dos cachorros escorraçados, flutuava como uma nuvem sobre o mar lamacento dos rostos.” (CI, p. 209).

Transcrevo abaixo um dos momentos de **Conhecimento do inferno** em que a descrição escatológica é feita de forma particularmente esmerada:

De pé no meio das mesas [do refeitório do asilo] aspirava o relento do urinol vizinho, em que se mijava contra placas de pedra ao longo das quais escorria, por intermédio de um sistema ferrugento de tubos, uma baba musgosa de água que arrastava molemente os cagalhões por um veio de cimento, na direcção de um ralo improvável: e pareceu-me, fitando as fezes que boiavam devagar, que elas giravam interminavelmente em círculo no asilo, através dos quatro ou cinco andares do asilo, da horta, da farmácia, da cozinha, do salão nobre, da capela, giravam em círculo empestando tudo do seu odor podre, exalando um grosso aroma de cárie envenenada, idêntico ao dos mortos em África, nos caixões de chumbo, a decomporem-se na arrecadação como alimentos estragados.

– Podemos comer os mortos? – perguntei uma vez ao cabo que tentava vedar a maçarico as fendas de uma urna. Se comermos os mortos livramo-nos do cheiro: podemos finalmente dormir sem que o

cheiro nos acorde, a meio da noite, a sacudir-nos os ombros com as mãos pegajosas e nojentas. (CI, p. 175-176).

Seria repetitivo apontar os elementos de retórica literária presentes nesse trecho: voltaríamos a falar sobre a importância das comparações, da sinestesia, enfim, da acumulação retórica fundamental aos três primeiros livros de Antunes. Cabe ressaltar, no entanto, a natureza crítica da descrição grotesca em foco – que evidentemente nada tem a ver com aquele aspecto positivo apontado por Bakhtin – e lembrar que mais importante que seu “pendor desvalorizante” é aquele tom “de indignação, revolta, desprendimento e julgamento negativo das circunstâncias” referido por Seixo e acima comentado. Ressalte-se ainda que a estranha proposta de “comer os mortos” remete inevitavelmente à citada observação de Kayser de que desde os primeiros estudos o que se ressalta, no grotesco, é “a mistura do animalesco, do humano e do monstruoso.” (KAYSER, 1986, p. 24).

Nesse sentido, e voltando à segunda parte do trecho em questão, as coisas se tornam ainda mais interessantes quando o leitor se depara, páginas adiante, com a resposta do cabo: “– É pecado comer os mortos, senhor doutor.” Ao que esse retruca: “– Os pretos juram que a gente ganha dessa maneira as qualidades deles (...).” (CI, p. 179). Assim, aquilo que seria um absurdo grotesco – por se tratar de um dos maiores tabus da humanidade – aparece transposto para o plano da realidade, visto que o canibalismo de algumas tribos faz (ou fazia) parte do mundo das coisas que efetivamente existem. Humor negro? Talvez. De todo modo, ao final do mesmo capítulo – o sétimo – a narrativa reafirma seu caráter de alucinada zombaria grotesca ao fazer com que o próprio narrador-personagem fosse devorado pelos colegas:

O chefe de equipa abriu-me o casaco, desabotoou-me os botões da camisa, descobriu-me a pele branca das costelas.

– Não fui à praia este ano – pensei eu, envergonhado.

e principiou a retalhar-me o ventre com o serrote em golpes fundos e precisos. (...)

– Como é que morri? – espantou-se ele a procurar dentro da cabeça uma agonia de que não se lembrava. Os garfos, as facas, os palitos de plástico iam-lhe despiando os ossos de cartilagens e de músculos. Alguém lhe raspava os tendões das pernas com um trinchante, a assistente social de biscuit mordia-lhe os dedos com os incisivos de boneca – como é que fui morrer? – perguntou ele ao enfermeiro no refeitório dos doentes. (CI, p. 195).

Apesar de o escatológico/coprológico muitas vezes se confundir com o teratológico, de certa maneira até aqui me ative mais, intencionalmente, à presença da primeira instância na trilogia de Antunes. Isso porque a teratologia está intrinsecamente ligada ao carácter às vezes “surrealista” dos textos, no qual me deterei adiante. Nesse sentido, encerro esta seção voltando o foco rapidamente para algumas passagens em que a mistura de figuras humanas e de animais parece conferir efeitos surreais à visualidade narrativa de **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno**.

“E de repente, caralho, voltou-se-me a vida do avesso, eis-me barata de costas a espernear, sem apoios” (ME, p. 76), queixa-se o médico personagem no quinto capítulo de **Memória de elefante**. Essa evidente referência ao **Metamorfose** de Kafka é apenas uma das diversas “aberrações” propostas no interior das narrativas da trilogia. A mesma analogia, aliás, parece se repetir em **Os cus de Judas**:

Tenho a certeza de que se fechasse a porta à chave e permanecesse, por exemplo, aqui um mês à secretária, sem falar com ninguém, sem responder às solicitações da mulher-a-dias, do porteiro, ou do funcionário da companhia do gás (...), me transformaria, de metamorfose em metamorfose, no insecto perfeito de um coronel na reserva ou de um aposentado da Caixa Geral de Depósitos (...). (CJ, p. 148).

Se a figuração dessas “monstruosidades” às vezes parece buscar apenas um efeito de crítica, de abjeção ou de repulsa, noutros revela uma clara intenção cômica. É o que parece acontecer já quase no final do romance, na cena do cassino, em que se narra que

(...) a mulher gorda pousou-lhe no braço as unhas compridíssimas vermelhas escuras: o punho dela, idêntico ao de um lagarto ressequido, ornava-se de uma pulseira símile-filigrana, com uma enorme medalha de Nossa senhora de Fátima tilintando contra uma figa de marfim, e o psiquiatra sentiu-se prestes a ser devorado por um réptil terciário em cujas mandíbulas o sangue do baton revelava claramente monstruosas intenções assassinas. Os olhos do dinossauro fixavam-no na intensidade postiça do rímel, sob as sobrancelhas depiladas até à espessura de uma curva de tira-linhas, e o peito subia e descia numa cadência de guelra, conferindo aos seus múltiplos colares o balançar de rins dos botes ancorados. Os dedos treparam aracnideamente a manga do médico beliscando-lhe de leve o polegar, enquanto a coxa absorvia completamente a sua e um salto aguçado lhe premia o pé, a arrancar-lhe o calcanhar numa carícia malévola. (ME, p. 184).

Algumas páginas adiante, o narrador insiste na mesma figuração: “Estendeu a mão e afagou a nuca do dinossauro numa ternura sincera: salve, minha velha, achessemos juntos estas trevas (...).” (ME, p. 194).

Observe-se também como o narrador-personagem de **Os cus de Judas**, que no capítulo E refere-se à companheira como um “pássaro de pálpebras pintadas pousado no ramo do banco a tilintar as pulseiras indianas na música precisa dos seus gestos” (CJ, p. 50), no capítulo final do livro assim se dirige à mulher:

Você vai chegar a casa, tomar um banho rápido (...) e, antes de sair para o emprego, disfarçar as olheiras com os óculos escuros enormes que a aparentam, sabe como é, a um insecto altivo. O que existe por detrás dos óculos escuros das mulheres com quem me cruzo nas ruas de Lisboa intriga-me e fascina-me: a opacidade dos rostos sem expressão acorda em mim o desejo de as despir, num movimento delicado, dos seus pedaços de vidro castanho ou verde, a fim de me confrontar com o pânico, a ternura, a indiferença, o sarcasmo, algo, em

suma, que me garanta uma humanidade semelhante à minha, em lugar da condição marciana que se me afigura a sua. (CJ, p. 236).

Ora pássaro, ora “cafelinha”, ora inseto, ora marciana: estranha figura. Sua “monstruosidade” não se compara, no entanto, à daquela “mulher gigantesca, gordíssima, assustadora” referida pelo narrador-personagem de **Conhecimento do inferno** no início do nono capítulo. Narra-se que essa aberração, responsável pelas radiografias dos acidentados, chamava o médico à câmara escura do hospital, “protegida por um grosso reposteiro cinzento”, a fim de lhe mostrar “o turvo resultado do seu trabalho:

Eu inclinava-me para observar o perfil de um crânio, uma tibia, os ossos em leque da mão semelhantes à crista de arame de um grou, e ela agarrava-me por detrás com o braço enorme (as costelas estalavam, custava-me a respirar, os sapatos deixavam de tocar no chão), e colocava-me na nuca um beijo de desentupidor de retrete capaz de me sumir por inteiro no seu esófago sem fim. Devia ter engolido dezenas de médicos em sucções de ventosa naquela cabina povoada de cintilações escarlates, que trepavam pelas paredes, pelo tecto, pelas armações metálicas, como súbitos vermes, como insectos, como ratos, idênticos aos estranhos animais que povoam os delírios de horríveis e irrisórias ameaças. A mulher gigantesca avançava ao meu encontro sorrindo sobre a varanda do peito (faltavam-lhe vários dentes à frente), o soalho tremia, as prateleiras vibravam, e eu fugia em vão aos beijos que me cravavam no pescoço a rodela de cuspo de uma aspiração tempestuosa. (CI, p. 228-229).

Hiperbólica ao rubro, observe-se como essa descrição, surreal-teratológica, traz dentro de si também elementos grotesco-escatológicos. Pois a monstruosidade desdentada, capaz de engolir “dezenas de médicos em sucções de ventosa”, além de cravar no pescoço do médico uma “rodela de cuspo de uma aspiração tempestuosa”, tem o beijo comparado a um nauseabundo, repulsivo, repugnante “desentupidor de retrete.”

Como em tantas outras, novamente nessa passagem o abjeto e o grotesco têm origem numa acumulação retórica – característica fundamental dos três

romances – que também é responsável por muito do que possa haver de mais estranho na literatura inaugural de Lobo Antunes. Além disso, nesses textos a morbidez, o abjeccionismo, a “visibilidade” e a própria “autobiografia” imbricam-se e confundem-se, provocando no leitor uma permanente sensação de estranhamento, que pode muitas vezes levar ao riso. Por esse motivo, antes de investigar a questão dos cães e do grotesco teratológico, abro um parêntese para refletir sobre esse importante efeito, que parece ser um fruto, entre outras coisas, da instabilidade/ambigüidade do jogo autobiográfico e do registro surreal na trilogia.

## 1.4 – O efeito de estranhamento

A tarefa atual da arte é introduzir o caos na ordem.

(T. Adorno. *Minima moralia*, III)

Na seção introdutória, vimos que Armando Plebe e Pietro Emanuele, no capítulo destinado à “arte de inventar” de seu **Manual de retórica**, escrevem que, ao “lançarem a moda do estranhamento” no século XX, o Formalismo russo, o Expressionismo alemão e o Surrealismo francês estariam apenas repondo o velho preceito retórico do “maravilhoso”, do anônimo **Do sublime**. (PLEBE e EMANUELE, 1992, p. 46).

De fato, nesse tratado de retórica antiga, cuja data e autoria são ignoradas, mas que alguns atribuem a Longino ou Dionísio, lê-se que

Não é a persuasão, mas a arrebatamento, que os lances geniais conduzem os ouvintes; invariavelmente, o admirável, com seu impacto, supera sempre o que visa a persuadir e agradar; o persuasivo, ordinariamente, depende de nós, ao passo que aqueles lances carregam um poder, uma força irresistível e subjagam inteiramente o ouvinte. (LONGINO, 2005, p. 72).

Plebe e Emanuele lembram também que a mitologia grega possui o deus Maravilha (Taumas) e que Hesíodo imagina que Íris é sua filha, ela que é “a mensageira entre os deuses e os homens, aquela que transmite aos homens a centelha divina da criação.” (PLEBE e EMANUELE, 1992, p. 45). Assim, para esses autores o maravilhamento é uma atitude retórica, uma reação contra o hábito que pode, sobretudo, gerar a *inventio*, o que, no final das contas, parece em muito aproximá-lo do grotesco, mas está longe do que pregam os ícones do Surrealismo, entre eles André Breton, Louis Aragon e Raymond Queneau.

Segundo esses artistas, o “maravilhoso” – palavra-chave do movimento – resulta do encontro entre vida consciente e inconsciente, entre o sonho e a vigília, distinguindo-se do “mistério” simbolista por não desprezar a matéria em prol do espírito. No Surrealismo – como observa Álvaro Cardoso Gomes – “o material, os objetos do mundo sensível, são evocados, para que, com sua presença, às vezes num espaço insólito, ou num novo arranjo, possam causar o estranhamento, a surpresa no leitor/espectador.” (GOMES, 1995, p. 27). À luz de André Breton e citando Juan-Eduardo Cirlot e seu **Introducción al surrealismo**, Gomes ressalta que para alcançar esse objetivo os surrealistas propõem modificar radicalmente a teoria da percepção, por meio da “irracionalização da coisa” que se dá através do esquecimento voluntário e da desestruturação, atitudes que, no seu entender, permitem que “cada objeto, mesmo o mais comum, [possa] ser realmente visto como algo insólito” e que esse se concentre em si mesmo, “cortando a idéia de sua função, sua utilidade.” (GOMES, 1995, p. 27)

Nesse sentido, o maravilhamento, enquanto efeito da manipulação retórica, seria rechaçado pelos surrealistas, como se pode depreender já no primeiro manifesto escrito por Breton, no qual o programa estético do movimento aparece em forma de dicionário:

SURREALISMO: subst. Masc. Automatismo psíquico puro através do qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

ENCICL. Filos. O surrealismo repousa na crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas, até então, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da vida. (BRETON, 1995, p. 55-56).

Para Kayser, essa “teoria oficial do surrealismo” acaba por rejeitar inteiramente o grotesco, em que pese a evidente aproximação entre os conceitos. Segundo esse autor, apesar da proposta de dissolução da lógica, da união de elementos díspares, da abolição da ordem temporal e espacial, da exigência do absurdo, do retorno ao inconsciente – “e aí, em primeiro lugar, ao sonho como fonte criadora” – os programas do surrealismo “nos conduzem para outros domínios que não os do grotesco.” (KAYSER, 1987, p. 140). Mas isso não impede – ainda de acordo com Kayser – que o grotesco esteja sempre presente nas obras de surrealistas como De Chirico, Max Ernst, Salvador Dalí e outros, cuja pintura provoca o estranhamento, exibindo, pela união do heterogêneo, “um novo modo de ver o universo, mais exatamente: as coisas.” (KAYSER, 1986, p. 140).

Apesar de não citá-lo explicitamente, Kayser parece se referir a “O estranho” (*Das Unheimlich*), texto em que Freud reflete sobre aquela “inquietante estranheza” que às vezes sentimos e que permeia determinado tipo de literatura. Para Freud, “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” (FREUD, 1976, p. 277). Por esse motivo, não produz medo ou pânico e sim um outro sentimento de difícil definição: diferentemente do medo, que é o sentimento de algo estranho e não familiar, de súbito algo que nos é familiar torna-se desigual, alheio, desconhecido. Segundo Freud, são dois os fatores que contribuem para esse estranhamento: 1) a ansiedade por um impulso emocional reprimido; e 2) o ressurgimento inesperado do elemento reprimido, então “recalcado”:

Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, reprimindo, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o

elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas assustadoras constituiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum outro afeto. Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso lingüístico estendeu das Heimliche ['homely' ('doméstico, familiar')] para o seu oposto, das Unheimliche. (FREUD, 1976, p. 300-301).

Todavia, o autor alerta que se deve diferenciar a estranheza sentida por experiências de fato vivenciadas, daquelas outras que sentimos no ato da leitura. Nesse caso, Freud explica que o estranhamento é provocado pelo escritor, que “consegue guiar a corrente das nossas emoções, represá-la numa direção e fazê-la fluir em outra”, obtendo com freqüência “uma grande variedade de efeitos diante do mesmo material.” (FREUD, 1976, p. 312-313). Nesse sentido, o autor distingue três tipos de narrativa.

No primeiro tipo – o dos contos de fada – já que o mundo da realidade é deixado de lado desde o início, não pode haver “estranhamento.” O segundo tipo de narrativa apontado por Freud é aquele em que o “mundo real” admite “seres espirituais superiores”, como, por exemplo, o “Inferno” de Dante e “Macbeth”, de Shakespeare. Nesse caso, novamente não pode haver estranhamento, já que o leitor deve aceitar de antemão as regras do jogo.

Finalmente, no terceiro tipo de narrativa apontado em *Das Umheimlich*, o escritor finge “mover-se no mundo da realidade comum” mas faz “emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato.” (FREUD, 1976, p. 311). E é isso que, segundo Freud, provocaria o efeito de estranhamento no leitor, quando não um sentimento de insatisfação – “uma espécie de rancor contra o engodo assim obtido” – visto que o autor o havia iludido:

Reagimos às suas invenções como teríamos reagido diante de experiências reais; quando percebemos o truque, é tarde demais, e o autor já conseguiu o seu objetivo. (FREUD, 1976, p. 312).

Diante da similitude conceitual e de seu parentesco com a teoria de Freud, parece possível afirmar, portanto, que Surrealismo, grotesco e estranhamento sejam conceitos interligados, talvez interdependentes. De todo modo, ao me referir à presença do elemento “surreal” na trilogia antuniana estarei sempre pensando no efeito e nunca no movimento estético, pelo exposto acima e a partir já da premissa básica dos surrealistas de refutar o caráter racional da linguagem. Além disso, se parece desnecessário alertar para o evidente abismo entre a prosa de Antunes e o “automatismo psíquico” proposto pelos idealizadores do Surrealismo, a peremptória recusa desses em utilizar os termos de comparação, principalmente a palavra “como” – numa permanente busca pela subversão do reino das palavras, através da figura da “imagem”<sup>28</sup> – distancia definitivamente a trilogia antuniana daquele movimento. Nesse sentido, vale registrar como Breton, no primeiro manifesto e recorrendo a Pierre Reverdy, aborda essa figura:

---

<sup>28</sup> O conceito é polêmico. Massaud Moisés escreve que a imagem, “vocábulo de ampla instabilidade semântica”, no âmbito literário “exibe conotações variáveis, discutíveis e infensas a todo esforço de precisão e rigor.” Segundo o autor, a imagem “relaciona-se ou confunde-se com o símbolo, a metáfora, as figuras de pensamento, tropos, etc., a ponto de induzir alguns críticos de poesia a cunhar expressões como “imagem figurativa” e “imagem simbólica.” (MOISÉS, 2004, p. 233-234).

Carlos Ceia acrescenta que “uma imagem, a rigor, é ao mesmo tempo sempre uma metáfora (aproximação entre duas coisas diferentes) e uma descrição (uma relação linguística entre palavras para revelar uma visão do mundo, real ou não real, representável ou irrepresentável pela racionalidade).” Segundo o estudioso, no entanto, são válidas expressões como “imagem metafórica” ou “imagem simbólica”: Ceia prossegue: “Distinguir entre uma imagem e uma metáfora pode ser difícil, quando aceitamos que entre ambas apenas existe uma diferença de intensidade estética (uma imagem simples como “o João é um homem forte” não transporta a mesma intensidade de uma metáfora como “o João é um touro”). Se a imagem for “consciência de alguma coisa”, como propõe Jean-Paul Sartre num dos mais completos estudos sobre a imagem (*Imagination*, 1936), então torna-se ainda mais difícil decidir qual a diferença entre uma imagem e aquelas figuras que se servem dela. Se o processo psicológico é idêntico na construção de uma metáfora, de um símbolo e de uma imagem, por exemplo, então o texto que abriga estas representações deve ser capaz de as diferenciar pela capacidade que o escritor tem de registrar por escrito, de uma forma original, uma visão do mundo. É esta visão que o leitor vai partilhar e reconhecer.” (CEIA, E-Dicionário de termos literários).

A imagem é uma criação pura do espírito.

Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distanciadas.

Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais forte será a imagem – mais força emotiva e realidade poética ela terá. (REVERDY apud BRETON, 1995, p. 47).

Ora, a comparação, como temos visto, é um elemento essencial da composição pictórica, grotesca e “autobiográfica” dos três primeiros livros de Lobo Antunes. Muitas vezes por meio dela é que os narradores manipulam “delírios”, sonhos e alucinações e, de maneira “supra-real”, estranham e fazem estranhar o mundo, a começar pelo interessante “jogo autobiográfico.” Nesse sentido, antes de partir para o estudo do grotesco teratológico e do “surrealismo” presentes na trilogia em foco, farei a partir de agora apenas algumas anotações sobre esse jogo, as quais serão retomadas no próximo capítulo.

#### **1.4.1 – O jogo autobiográfico**

Em nota introdutória a **O som e a fúria**, de William Faulkner, António Lobo Antunes escreve que esse romance, tal como a grande poesia, se relê “no grande maravilhamento da descoberta: a todo passo damos com pormenores que nos haviam passado despercebidos, em cada página nos emocionamos. Já visitei este livro mais de trinta vezes, e continuarei, decerto, a fazê-lo com o mesmo entusiasmo.” (ANTUNES, 1998, p. 9).

É bem provável que um comentário dessa natureza seja, no fundo, o desejo de todo artista. Pois, se se pode falar de “efeitos” da arte, talvez o principal deles seja o desencadeamento dessa “emoção” de que fala Antunes, entendida

como reflexo do que pode haver de encantatório num quadro, na música, ou num texto, por exemplo.

No caso da literatura – uma “forma captante-criadora”, segundo Silvina Rodrigues Lopes (2003) – isso talvez ocorra quando, nela, o infinito se anuncie “pela irrupção de forças que deformam, retiram estabilidade às formas.” Para essa autora, “a figura da origem do literário só pode ser a de uma caixa negra, de onde irrompem as forças do caos e as que lhe dão ordenações infinitamente transitórias.” (LOPES, 2003, p. 24-25).

No excerto acima, penso que Lobo Antunes esteja se referindo justamente a essa “infinita (e encantatória) transição” vislumbrada na obra de Faulkner. Nesse sentido – e posto que fruto de um objeto intangível, porque em constante movimento – o “maravilhamento da descoberta” de que fala o escritor só pode ser da ordem do inefável. Pois, muito além do fato de “pormenores passarem despercebidos” durante a leitura, o texto literário simultaneamente exhibe e oculta “os vazios de significação, o silêncio ou o inexprimível”, o qual, segundo Lopes, “existe no facto de este ser forma e fundo compostos segundo certas operações que vão dando limites e desfazendo, deslocando, limites.” (LOPES, 2003, p. 19).

São exatamente essas operações que limitam, desfazem e deslocam os próprios limites em **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno** que me interessam aqui, e a que primeiro se destaca talvez seja aquele “ser ou não ser” do jogo autobiográfico: por si só essa operação pode provocar o efeito de estranhamento – no sentido de colaborar para a permanente instabilidade entre ficção e “fato histórico” – já a partir da indecisão no uso da primeira e da terceira pessoa, bem como da inscrição do nome do escritor em

textos cujo “pacto de leitura” é unicamente o romanesco. Diante dessa instabilidade é natural que o leitor “se maravilhe”, entre confuso e interrogativo.

Nesse aspecto, contudo, talvez o mais interessante na trilogia de Antunes seja o fato de um grande sentimento de estranheza ser experimentado pelo próprio narrador-personagem. É o que se pode perceber no trecho abaixo:

– Quantos anos tenho?, interrogou-se ele procedendo à periódica verificação de si próprio que lhe permitia um entendimento precário com a realidade exterior, substância viscosa em que os seus passos se afundavam, perplexos, sem destino. As filhas, o bilhete de identidade e o lugar no hospital ancoravam-no ainda ao quotidiano mas por tão finos fios que prosseguia pairando, sementinha peluda de sopro em sopro. (ME, p 94-95).

Esse “entendimento precário com a realidade exterior”, também se verifica em **Os cus de Judas**:

Acredita nos sobressaltos, nos grandes lances, nos terremotos interiores, nos voos planados de êxtase? Desengane-se, minha cara, tudo não passa de uma mistificação óptica, de um engenhoso jogos de espelhos, de uma mera maquinação de teatro sem mais realidade que a cartolina e o celofane do cenário que a enformam e a força da nossa ilusão a conferir-lhe uma aparência de movimento. (CJ, p. 32).

Em **Conhecimento do inferno**, o estranhamento do próprio narrador-personagem pontua toda a narrativa, como se depreende já no *incipit* do livro, em que se lê que “O mar do Algarve é feito de cartão como nos cenários de teatro e os ingleses não percebem”, protegendo-se “com óculos escuros do sol de papel.” (CI, p. 11).

Esse sentimento de exclusão do mundo muitas vezes tem origem nos diversos elementos autobiográficos, principalmente na participação da guerra em Angola e do fim do casamento: “Voltar como voltara anos atrás da guerra de África, às seis da manhã (...) a certificar-se rua a rua, no táxi, de que nada

mudara na sua ausência”, queixa-se o narrador de **Memória de elefante** (p. 33-34), para, na sequência, revelar o estranhamento consigo mesmo:

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: algo que desconhecia e lhe entortava os gestos impedia-o de marcar o número que se seguia ao seu nome na lista telefónica e pedir socorro à mulher que amava e o amava. (ME, p. 34).

Metáforas de um lar desfeito e talvez da própria identidade perdida, no excerto acima a chave e o número do telefone parecem reforçar a (auto) caracterização do narrador-personagem como sujeito “fora da realidade”, estratégia que avulta no terceiro livro da trilogia, no qual se encontram “relatos” dessa natureza: “(...) e eu imaginava-me a viajar no interior de um cenário de madeira e de cartão (...)” (CI, p. 173).

Observe-se, neste outro exemplo, como o narrador novamente estranha “o mundo”, no sexto capítulo do livro, que é marcado pelo refrão “Nunca saí do hospital” que abre os parágrafos das primeiras quatro páginas:

Nunca saí do hospital, pensou ele no covil de cimento da garagem, em que o mais insignificante dos ruídos adquiria a desmedida amplidão de um berro informe de naufrago. Ao crepúsculo, o avesso das coisas sobressalta-nos de medo como se do nosso rosto aflito e sério nascesse de súbito a corola imprevista de um sorriso. A aparência dos objectos modifica-se, os relógios aceleram-se angustiadamente no escuro, o corpo que se move debaixo dos lençóis ao nosso lado ameaça-nos com a sua raiva pastosa. Entrei no hospital, pensou ele, para uma viagem tão sem fim como esta viagem, como o mar das oliveiras aproximando-se e afastando-se, cintilante, nas trevas, agitado por ciciados cortejos de fantasmas. Nunca saí do hospital, pensei, e apesar disso nunca entendi os internados (...)

Nunca saí do hospital, pensou ele no labirinto de ruelas de Aljustrel, onde as casas se aparentam a guardanapos dobrados, rígidos de goma, para jantares de cerimónia (...). (CI, p. 142-143).

Maria Alzira Seixo escreve que essa “reiteração anafórica” faz parte de um “libelo contra as condições miseráveis de internamento dos doentes” (SEIXO, 2002, p. 80) e indica não só o aprisionamento de médico e doente à engrenagem de uma psiquiatria “defeituosamente concebida”, mas também a “inclusividade do médico na comunidade dos doentes”, mesmo que essa se dê apenas por meio do “pensamento obsessivo.” (SEIXO, 2002, p. 82). Afora esse possível “engajamento”, chamo novamente a atenção para uma plausível aproximação de todas as passagens até aqui citadas às obras surrealistas, visto que nelas parece que o material e os objetos do mundo sensível são evocados “para que, com sua presença, às vezes num espaço insólito, ou num novo arranjo, possam causar o estranhamento, a surpresa no leitor/espectador.”(GOMES, 1995, p. 27). A diferença é que o “surreal” em Lobo Antunes não pode ser enquadrado naquele espoletar (“automático”, segundo Breton) do inconsciente, mas parece advir da própria experiência da realidade – e do “avesso das coisas” – por meio de uma retórica minuciosamente trabalhada sobre a memória, o que, evidentemente, só é possível em estado de vigília, em que pese a constante aparência de onirismo dos textos. Diante desse caráter de plena consciência do “estranhamento” vivido pelos narradores, portanto, parece mais adequado, consoante com o que vimos na seção anterior, pensarmos em linguagem grotesca – risível – com espaço para o escatológico e para o teratológico (de efeito surreal), sobre o qual me deterei a partir de agora.

#### 1.4.2 – Animização, zoografia e teratologia

“Nunca estamos onde estamos, não acha, nem sequer agora, comprimidos no espaço exíguo do elevador” – propõe a certa altura o narrador de **Os cus de Judas** à sua interlocutora: “A minha amiga está, por exemplo, no último Agosto, nua na praia em frente ao mar xaroposo e domesticado do Algarve (...) e eu continuo em Angola como há oito anos atrás.” (CJ, p. 144).

Observe-se o parentesco desse comentário<sup>29</sup> com a passagem abaixo transcrita, extraída do livro anterior:

(...) Eu sou um homem de uma certa idade, citou ele em voz alta como sempre lhe acontecia quando Lisboa, num gesto meditativo de lagosta de viveiro, lhe apertava as pinças em torno dos tendões do pescoço, e casas, árvores, praças e ruas penetravam tumultuosamente na sua cabeça à moda de um quadro de Soutine dançando um charleston carnívoro e frenético.

Girando o volante, para um e outro lado, como uma roda de leme, furtou-se aos hipopótamos adormecidos das stations a erguerem do rio do asfalto os olhos preguiçosos dos faróis, mamíferos tripulados por caixeiros-viajantes loquazes que percorriam a província em safaris em que as aldeias indígenas cediam o lugar a coretos afligidos por psoríases de ferrugem, em torno dos quais velhos de bengala escarravam com autoridade entre as botas de carneira, e ingressou no carreiro de formigas soluçado do trânsito, comandado do fundo pelas piscadelas de olhos sem semáforo. (ME, p. 84-85).

Nesse trecho, é como se o narrador de **Memória de elefante** adiantasse o “nunca estamos onde estamos” repetido pelo narrador de **Os cus de Judas**. Partindo da referência a um não determinado quadro do expressionista Chaim Soutine – e dotando-o do movimento do Charleston, a dança “carnívora e frenética” criada pelos negros do sul dos Estados Unidos no início do século vinte – o narrador parece levar essa implícita afirmação ao extremo, ao descrever

---

<sup>29</sup> Essa passagem, que me parece metalingüística, será retomada na abordagem que faço sobre a “ironia poética”, na próxima seção.

teratologicamente uma Lisboa animizada, misturando/sobrepondo tempos, espaços, paisagens, seres e objetos, como se as imagens de África se embaralhassem e se metamorfoseassem com as de Portugal. Assim, o volante do carro da personagem é comparado a uma roda de leme, as stations são hipopótamos e seus olhos, faróis. E o trânsito é um soluçante “carreiro de formigas.” Vale retomar Bakhtin:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 1997, p. 21-22).<sup>30</sup>

No caso, o “nascimento” proposto seria o da angústia da personagem, sobrevinda da “morte” de um passado dividido principalmente entre a vida em família e a experiência na guerra colonial, acrescida de um presente, rejeitado, como um solitário médico psiquiatra. Nesse sentido, a personificação e a animização – nascidas dos supostos processos alucinatórios sofridos pelos narradores – parecem decisivas na configuração das metamorfoses que caracterizam a mundividência grotesca e teratológica presente em **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno**. É assim que, nos três romances, “o elemento mecânico se faz estranho ao ganhar vida; o elemento humano, ao perder a vida.” (KAYSER, 1988, p. 158).

Logo no início do primeiro livro da trilogia, por exemplo, lemos que o médico-personagem morava sozinho num apartamento “decorado de um colchão

---

<sup>30</sup> Os grifos em itálico são do autor.

e de um despertador mudo 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.” (ME, p. 21). Páginas adiante o narrador recorda-se de “campos em declive marcados pelas linhas dos caminhos-de-ferro idênticas a veias salientes em costas de mão” (ME, p. 28), comparação de forte apelo visual que parece sugerir alguma supra-realidade. Observe-se como o mesmo efeito parece ser atingido no início do **sétimo** capítulo: “Esta cidade que era a sua oferecia-lhe sempre, através das suas avenidas e das suas praças, o rosto infinitamente variável de uma amante caprichosa que as árvores escureciam do cone de sombra dos remorsos melancólicos (...).” (ME, p. 101).

Trechos desse tipo em **Memória de elefante** não faltam, e novamente a maior dificuldade que encontro é a da seleção. Ainda no início do capítulo sete, por exemplo, compara-se visual e sonoramente o largo de um restaurante suspenso sobre o rio com um “zeppelin de casas baixas, torcidas de cólicas como nos quadros de Cézanne”, o qual se povoava de árvores, “concentrando em si uma imensa quantidade de trevas, sombras que o vento restolhava como trocos na algibeira, moedas de ramos e de folhas grávidas de pássaros que dormiam.” (ME, p. 104). Observe-se ainda como nesta outra passagem o forte apelo visual parece insinuar um movimentado quadro surrealista:

As nuvens que formavam como que um boné de dormir sobre a silhueta de cartão recortado da Penitenciária estendiam a sombra escura até o meio do Parque (...). Um grupo de ciganos acorados no passeio discutia aos gritos a posse de um relógio de parede decrépito, cujo pêndulo agónico oscilava como um braço caído de uma maca, soltando de quando em quando um tique-taque exausto de último suspiro.” (ME, p. 81).

Nesse trecho, além de pormenores descritivos e de comparações – o grupo de ciganos está acorrido no passeio; as nuvens, que projetam uma sombra escura no parque, se assemelham a um boné de dormir – a visualidade também é propiciada através do recurso da animização, visto que o pêndulo “agônico” do “relógio decrépito” leva o narrador a compará-lo a um “braço caído de uma maca”, imagem comum em hospitais.

Nesse sentido, volto a assinalar a recorrência (autobiográfica?) das “observações médicas” na trilogia. Abundantes, essas colaboram em muito para a escatologia comentada na seção anterior, contribuindo ainda para o grotesco teratológico dos três livros aqui focalizados. No segundo caso, todavia, a estratégia básica talvez consista mesmo numa constante animização de todo tipo de coisas. No início do capítulo L de **Os cus de Judas**, por exemplo, o narrador faz referência a

(...) edifícios de cem andares que as maçãs de Adão dos elevadores percorrem de contínuo para baixo e para cima em deglutições incessantes, vomitando funcionários escuros, de bigodes, cujos sorrisos se abrem como cortinas sobre dentes de ouro de uma amabilidade carnívora. (CJ, p. 99).

É interessante como a “monstruosidade” dos edifícios descritos nesse trecho reside justamente em seu aspecto antropomorfo, fato que se repete em vários momentos do romance: “Não sente uma espécie de choque interior diante das montras apagadas, idênticas ao olho ausente dos estrábicos?”, pergunta a certa altura o narrador. (CJ, p. 133). Páginas antes, esse mesmo narrador mencionara o dia em que a máquina de costura do soba, em Angola, engasgada “na deglutição da camisa de um alferes, tossia linhas, botões e pedaços de tecido por diversos orifícios ferrugentos”, fazendo com que o homem pulasse “à volta

daquela geringonça venerável como Buster Keaton em torno de suas invenções catastróficas.” (CJ, p. 84). Ainda em **Os cus de Judas**, destaco esta descrição:

Mas o mais importante, em *Malanje*, eram os minutos que precedem a aurora, os minutos irreais, pungentes, absurdos que precedem a aurora, incolores e distorcidos como os rostos da insônia ou do medo, a perspectiva deserta das ruas, o silêncio transido das árvores e os seus braços que parecem retrair-se, hesitantes, magoados por um pânico sem razão. Antes da madrugada, sabe como é, todas as cidades se inquietam, se enrugam de desconforto como as pálpebras de um homem que não dormiu, espiam a claridade, o nascer indeciso da luz, se arrepiam como pombos doentes num telhado, a estremecerem as penas nocturnas no receio frágil e oco dos ossos. O primeiro sol, pálido, cor-de-laranja, como que pintado a lápis no céu de prata desbotada, encontra, ao surgir devagar da confusão geométrica das casas, praças pregueadas, avenidas encolhidas, travessas sem espaço, sombras desprovidas de mistério refugiadas no interior das salas, entre o brilho dos copos e os sorrisos dos mortos nas molduras, de bigodes encurvados como as sobrancelhas sarcásticas dos professores de Matemática, depois do enunciado de um problema de torneiras difícil. (CJ, p. 220-221).

Também em **Conhecimento do inferno**, é grande a utilização do recurso de seres e objetos os mais diversos adquirirem feições e características antropomorfas. No primeiro parágrafo do capítulo quatro, por exemplo, o narrador refere-se a “plantas mágicas e trágicas” que “erguiam para as bochechas gordas, convexas, quase violáceas das nuvens, múltiplos pulsos frenéticos de maestro imobilizados a meio do rodopio de uma valsa” (CI, p. 79), enunciado em que a mistura de elementos de natureza distinta novamente proporciona grande efeito de visualidade.

Assim, e a exemplo dos dois romances anteriores, no terceiro livro da trilogia as máquinas também são animizadas, de maneira que uma ambulância velha possa vir a tossir “soluços de electrodoméstico constipado eternamente à beira de um coma irrevogável, fumegando pelas narinas do *capot* o vapor de água mole dos últimos suspiros.” (CI, p. 86). É nesse mesmo sentido que, ainda no

primeiro capítulo, o narrador relata que durante a guerra em Angola “máquinas enormes da Cetec derrubavam árvores com os ombros de ferro, vociferando e fumegando de fúria tripuladas por mulatos de camisolas coloridas.” (CI, p. 26).

Do mesmo modo, a antromorfização grotesca da natureza também é recorrente em **Conhecimento do inferno**. Já quase no final do livro, por exemplo, o narrador observa que “a praia das Maças, a seguir ao Banzão, é um aglomerado de vivendas leprosas empoleiradas sobre o mar furibundo, raivoso de dor de dentes e de azia.” (CI, p. 303). De maneira similar, no terceiro capítulo o narrador compara estranhamente a estação do verão com um homem gordo e roncador:

As primeiras casas de Messines apareceram ao longe, cercadas do guache ocre dos campos sobre os quais o Verão pesava os membros abertos como um corpo que dorme, de enorme boca quente a respirar devagar ao rés da terra: o Verão é um homem gordo, pensei, o Verão é um homem muito gordo que ressona, um cavalheiro tão gordo como o que costumamos encontrar no restaurante onde vou comer com as minhas filhas (...) e nós os três fitamos, estupefactos, os colchões das suas nádegas, a transbordarem da cadeira em pregas fofas de palha, a barriga, os ombros, a ausência de pescoço, fitamos-lhe as órbitas salientes de sapo, os gestos curvos, os sucessivos, sobrepostos duplos queixos de que é feito, e se lhe espetarmos um alfinete numa perna o tipo desata a esvaziar-se aos ziguezagues pelas mesas, como um balão de gás, até restar apenas um trapinho inútil dependurado do gargalo de uma garrafa de Bucelas, com as feições desenhadas em pequenino no pedaço de borracha que sobeja. (CI, p. 62-63).

É interessante observar, nesse trecho, a dupla inserção do grotesco teratológico. Em primeiro lugar, a absurda, “ilógica” comparação do abstrato com o concreto, de uma estação do ano com um homem. Em seguida, a descrição hiperbólica da figura monstruosamente obesa, inclusive por meio da comparação de seu tipo com um sapo e com um balão. Isso faz lembrar uma asserção de Henri Bergson que, em seu ensaio sobre a “comicidade das formas”, observa que rimos sempre que uma pessoa dá a impressão de ser uma coisa. (BERGSON, 1986, p. 36).

Devo citar ainda outra passagem de **Conhecimento do inferno** cuja antropomorfização acontece de forma particularmente interessante. Trata-se do início do último capítulo do livro, no qual o narrador mais uma vez recorda os verões da infância passados na Praia das Mações:

O sol, oblongo, descia para o mar envolto num ligeiro celofane de bruma, as casas, iluminadas de viés, pareciam incendiar-se de labaredas vermelhas que a pouco e pouco desmaiavam, e nas janelas nas quais morava já uma fina película de sombra anunciando a noite, as ondas tingiam-se de um roxo pálido de olheiras como se a pele da água, cansada, desistisse de ver, de nos perseguir com o seu rosto atento e triste apertado pelos punhos dos rochedos (...). (CI, p 301-302).

Observe-se como, nesse trecho, novamente descrições pictóricas adquirem contornos “surreais”, efeito da combinação extremada de coisas heterogêneas, na qual elementos da natureza dotam-se de características animais, talvez humanas: os rochedos têm punhos e a água – que além de pele tem um rosto “atento e triste” – é capaz de se cansar, de enxergar, de perseguir. Pictórica, surreal, grotesca e poeticamente.

Como já vimos anteriormente, uma das funções dos bichos na trilogia é a de emprestar, de forma lúdica e grotesca, movimento, som e imagem aos mais diversos tipos de coisa. Assim, em **Memória de Elefante**, automóveis têm patas e narizes.<sup>31</sup> O carro do narrador-personagem chega a ser referido, no início do oitavo capítulo, como “fiel cavalo preto.” (ME, p. 111). Aliás, observe-se como esse capítulo se inicia: “Oculto pela arca frigorífica de gelados a ronronar sonolências de urso polar contra a montra de uma pastelaria (...).” (ME, p. 111).

---

<sup>31</sup> “O médico arrumou o carro numa das ruazitas que saem do Jardim das Amoreiras à laia de patas de um insecto cuja carapaça fosse de relva e árvores, e encaminhou-se para o bar.” (ME, p.124);

“Os automóveis dos inquilinos, quase todos luxuosos e grandes, encostavam os narizes à parede à maneira de crianças amuadas.” (ME, p. 171).

Logo adiante lemos que a máquina de café do estabelecimento “relinchava vapor pelas narinas impacientes de puro-sangue de alumínio.” (ME, p. 113).

Ainda no mesmo livro, narra-se que o trânsito noturno tem um “oblíquo deslizar de gato pela cidade iluminada” (ME, p. 152), que o motor de um Toyota tem “vísceras orientais” (ME, p. 16), que os “cadeirões pretos e brancos” da sala do psicanalista assemelhavam-se a “pingüins obesos” e que a cadeira do dentista seria um cavalo embalsamado sobre o qual a personagem ouvia o zumbido da broca, que “pairava invisível na penumbra em insistências de varejeira, buscando o torrão de açúcar de um molar desprevenido.” (ME, p. 89).

Já em **Os cus de Judas**, narra-se que

A seguir ao jantar os jeeps dos oficiais giravam de palhota em palhota hesitações de pirilampos: o amor barato e rápido em compartimentos abafados, aclarados por pavios indecisos de petróleo que coloriam as paredes de barro de uma ilusão de capelas. (CJ, p. 48).

Observe-se como nessa pequena descrição efeitos interessantes são alcançados – visuais, sobretudo – a começar pela comparação do movimento dos carros ao de “pirilampos hesitantes” e em seguida à das casas das prostitutas a capelas. Em poucas e irônicas palavras misturam-se, assim, elementos inanimados com animados, o profano com o sagrado. De todo modo, seria exagero enxergar aqui o grotesco teratológico. Esse estaria presente, por exemplo, naquele trecho do capítulo L em que o narrador ironicamente descreve o porteiro do bar como “simultaneamente intransigente e obsequioso”, pois estaria a exigir sua gorjeta “numa subserviência peremptória de assalto à mão armada”, curvando-lhe “os galões da manga à maneira do elefante do Jardim Zoológico a estender a tromba mole para o molhe de cenouras do tratador.” Segundo o

narrador, ávido pelo dinheiro, o homem já estaria franzindo-lhe as sobrancelhas “na hostilidade sem *nuances* dos grandes animais irados”, pronto a espezinhá-lo “com as patas enormes dos sapatos numa fúria elementar de paquiderme”, transformando, assim, seus braços “em arabescos torcidos Arte Nova idênticos às hastes sabiamente oxidadas dos candeeiros, capazes de arrancarem das calvícies cintilações lunares.” (CJ, p. 104). Vale lembrar, a esta altura, a fórmula proposta por Sodré e Paiva (2002) comentada na seção anterior: Grotesco = Homem # Animal + Riso.

Vale registrar ainda que às vezes algumas das numerosas “comparações imagéticas” se repetem. O narrador de **Os cus de Judas**, por exemplo, a certa altura assim se dirige à amante: “O seu corpo escapa-se-me como os membros se nos escapam com o sexto drunfo, independentes de nós, flutuando gestos de polvo a que falta o arame dos ossos (...)” (CJ, p. 97). No livro seguinte o narrador agiria de modo similar: “(...) eu deixava lentamente de te ver” – recorda –

dissolvida no escuro que entrava pela janela do quarto em ímpetos irresistíveis de bafo de alho, obrigando-me a buscar-te às apalpadelas à laia de quem procura o interruptor da luz, na esperança de que o teu sorriso abrisse uma frincha clara nas trevas da almofada, e os teus gestos trêmulos de polvo se aproximassem dos meus numa tímida reptação de ternura. (CI, p. 14).

Observe-se como a imagem e o movimento do molusco retorna hiperbólica e grotescamente no início do quarto capítulo :

Tudo no Algarve, pensou, me recorda perspectivas lunares, as algas prisioneiras, a quietude das sestas no Verão onde só as maçãs do aparador permanecem acordadas e vivas nas taças de loiça, animadas pela sombra vermelha da luz, e não é impossível que um cardume de peixes atravessasse de repente o alcatrão, agitando em pequenos espasmos as pestanas lilases de cauda, ou os mil braços de um polvo passem a vogar entre os arbustos, desenrolados num adeus lânguido de mulher. (CI, p. 80).

Esse tipo de descrição “supra-real” se encontra também neste trecho, extraído do oitavo capítulo também de **Conhecimento do inferno**, em que se narra que a aurora, em Alcácer, “sobe do rio como um grande bicho molhado, um grande, verde, informe bicho molhado, e a vila assemelha-se a um recife submerso de silêncio, enrolando em si próprio os tentáculos das ruas à maneira de um polvo que agoniza.” (CI, p. 207). Observe-se ainda este excerto do mesmo livro:

(...) ria-me no crepúsculo do Alentejo que descia em grandes lâminas azuis sobre as copas das árvores, fazendo ondular os ramos em estremecimentos de vazante, um mar com pássaros, Joana, cantando como devem cantar os polvos as coloridas vozes do seu silêncio (...). (CI, p. 135).

Mas a animização/antropomorfização – e os exemplos acima já o confirmam – é apenas uma das nuances da complexa composição do grotesco antuniano. Pois, além de humanizar animais e coisas (e vice-versa), os textos de Antunes também misturam coisas com outras coisas, além de deslocarem um grande número de objetos, os quais, então postos em lugares “indevidos”, provocam o efeito de estranhamento. Em **Memória de elefante**, por exemplo, na já citada cena em que o médico vai ao dentista – que seria referido como uma espécie de “Mefistófeles sarcástico” (ME, p. 98), narra-se que o sofá de couro da sala de espera tornara-se “a sua jangada de naufrago à deriva pela cidade deserta.” (ME, p. 92). É interessante como, páginas adiante, a mesma metáfora serve para um bar: “(...) achávamo-nos sem passageiros na jangada, condenados à companhia uns dos outros como, pensou o psiquiatra, no arame farpado em África.” (ME, p. 134). Mais interessante é este comentário que faz o narrador no final do sexto capítulo:

Quantos anos tenho?, interrogou-se ele procedendo à periódica verificação de si próprio que lhe permitia um entendimento precário com a realidade exterior, substância viscosa em que os seus passos se afundavam, perplexos, sem destino. (ME, p. 95).

Estranha “realidade exterior” essa, assim substantificada, coisificada: areia movediça, talvez, quase podemos vê-la, tateá-la através da descrição antuniana. Desse modo, e tal como acontece na descrição do verão, a própria realidade torna-se palpável. Relembremos então aquela assertiva acima comentada, na qual Freud observa que estranhamos a literatura quando nos sentimos ludibriados, quando reagimos às invenções do escritor da mesma forma que teríamos reagido diante de experiências reais. (FREUD, 1976, p. 312). No caso, estranhamos a viscosidade da realidade, sua característica grotesca, teratológica, surreal.

Esse tipo de estratégia descritiva é recorrente na literatura inaugural de Lobo Antunes: “a energia musciosa do dia” – diz o narrador de **Os cus de Judas** no capítulo U – “empurra-nos, como às corujas, para as derradeiras pregas de sombra (...)” (CJ, p. 210). Observe-se também essas estranhas, sinestésicas comparações feitas pelo narrador de **Conhecimento do inferno**:

Um odor diferente, liso, igual, mole, distraído, um odor de útero, um ilimitado vazio em que as oliveiras se agitavam brandamente numa inquietação aflita, alastrava ao rés da terra à laia de uma toalha de nevoeiro, afogando os gritos dos ralos e o invisível assobio das estrelas nos novelos confusos das árvores. Não sentia o tremor, o medo, o indefinível receio que as noites da Beira invariavelmente me provocam, erguidas como paredes verticais, impossíveis de abater, diante das minhas mãos suadas. Não sentia a torturada angústia dos castanheiros a acenarem nos caixilhos das janelas os braços verdes e negros (...). (CI, p. 172).

Note-se como nesse trecho também é abundante a mistura de elementos heterogêneos. Pois, além da animização das oliveiras e das castanheiras e do

escuro da noite ser comparado a “paredes verticais”, estrelas emitem assobios invisíveis, os ralos gritam e, mais extraordinário ainda, um odor, que é “diferente”, é também “distraído”, “liso”, “mole” e, paradoxalmente, “igual.” A descrição torna-se ainda mais interessante se voltamos ao primeiro parágrafo do terceiro capítulo, no qual o narrador estranha quando pela primeira vez descobre-se “olhado por um cheiro”, visto que “odores normalmente são desatentos.” (CI, p. 52). Narra-se que “esse odor de pássaro febril e reбуçado o perseguia, olhando-o com órbitas teimosas dos bichos.” (CI, p. 51)<sup>32</sup>.

Ainda em **Conhecimento do inferno** encontramos essa interessante passagem em que se descreve de maneira também paradoxal as cores do som e dos cheiros:

(...) o Alentejo começa por ser esta cor diferente do silêncio, esta textura branca do silêncio que os cães distantes rasgam, de quando em quando, de latidos vermelhos como o clarinete dos palhaços. (...) Lembrou-se (...) da cor do cheiro do Alentejo que é como o cheiro sem cheiro do metal ou da luz (...). (CI, p. 111-112).

Excêntricos exemplos de hibridização entre elementos díspares podem ser encontrados também em **Os cus de Judas**. Por exemplo, no capítulo P o narrador faz referência ao “mirabolante automóvel americano” de seu senhorio, “cuja espantosa profusão de faróis, arrebiques e cromados” faziam-no “invariavelmente pensar numa igreja manuelina de pneus radiais.” (CJ, p. 146). Em Lobo Antunes as hélices dos barcos aram (CJ, p. 27), botequins se

---

<sup>32</sup> “Mesmo em Tavira, mesmo em Faro, mesmo em Lagos, no aeroporto, nas estações de caminho de ferro, nos cafezitos suburbanos em que o vinho contém em si, no interior das garrafas, uma pura claridade matinal, esse odor de pássaro febril e reбуçado o perseguia, olhando-o com as órbitas teimosas dos bichos. Desde sempre o assaltara a impressão de que as coisas o espiavam, as cadeiras, os móveis, os cálices irônicos no aparador, o seu próprio rosto nas fotografias antigas a acusá-lo de uma falta qualquer de que não lograva aperceber-se, que as coisas o espiavam com a severidade de sobancelhas das suas volutas, a tosse reprovadora dos estalos da madeira, as correntes de relógio de colete das pegadas das gavetas, mas era a primeira vez que se sabia olhado por um cheiro.” (CI, p. 51-52).

assemelham a “modernas catacumbas” (CJ, p. 34), boinas militares são pires (CJ, p. 36) e braguilhas abertas, “vulvas de pano” (CJ, p. 48).

#### 1.4.2.1 – O Lobo e os cães

No seu já citado estudo sobre os quinze primeiros livros do autor português, Maria Alzira Seixo escreve que “os pássaros, e nomeadamente as gaivotas, de manifestações casuais e dispersas”, são fundamentais em **Memória de elefante** (SEIXO, 2002, p. 29) e que flores, insetos, pássaros e peixes são uma “problemática geral de forte incidência na obra de António Lobo Antunes.” (SEIXO, 2002, p. 59). Destacarei aqui também a importância dos cães na composição do que pode haver de mais lúgubre, soturno, abismal, grotesco e “surrealista” na trilogia antuniana.

Em primeiro lugar apontarei a grande ocorrência de comparações da expressão humana com a canina.<sup>33</sup> Em **Memória de elefante**, por exemplo, na já comentada cena do restaurante do quinto capítulo, narra-se, grotescamente, que “a senhora do sorvete guinou para ele soslaio de cão vadio prestes à refrega por rezear ameaça a sua vasculhação de lixo comestível.” (ME, p. 74). É também curioso como, no final do nono capítulo do mesmo livro, o narrador recorda-se de uma “mulher robusta” que “tiranizava o marido baixinho.” Nessa passagem, narra-se que numa tarde em que a avó da personagem servia o chá a um círculo de visitas, “ao chegar ao senhor Fonseca perguntou – Senhor Fonseca, verde ou

---

<sup>33</sup> Na seção anterior, ao comentar sobre o grotesco escatológico, citei passagens em que o narrador de **Os cus de Judas** compara a si mesmo a cães “que farejam intrigados a própria urina” e os gemidos da amante a “latidos de cadelinha contente.”

preto?” – e essa mulher, “atenta como cão de guarda doente da vesícula, regougou – O Fonseca não bebe chá.” (ME, p. 134-135).

No início do capítulo H de **Os cus de Judas**, o narrador, ao relembrar o primeiro colega morto em Angola, faz menção à presença de cães, cujos olhos seriam “tão suplicantes” como os das pessoas do bar, “húmidos de resignação e de estúpida meiguice, olhos flutuando à deriva acima dos *cognacs*, olhos acusando os próprios rostos defuntos, desertos e sem nuvens como os quadros de Magritte.” (CJ, p. 73).

Também em **Conhecimento do inferno** a presença da expressão canina é bastante acentuada. No início do segundo capítulo, por exemplo, o narrador alude a “baços olhos [os dos painéis de Nuno Gonçalves] que não voam tal os dos presos e dos cegos, tristes olhos cheios de orgulho como os dos cães à noite, fosforescentes de inquietação, de zanga, de suspeita (...)” (CI, p. 30). No terceiro livro da trilogia é recorrente, inclusive, a comparação do olhar dos cães ao dos loucos:

Um débil mental de beiços enormes, sentado num banco de pau, seguia-nos da penumbra dos bidés na estupidez tensa, alarmada dos cães, a estupidez um pouco triste, lamurienta, pegajosa, dos cães. (CI, p. 138).

Páginas adiante, o narrador observa que asilados do Miguel Bombarda comiam em pratos de folha, olhando-o, “enquanto mastigavam de queixo rente à pedra da mesa, com a expressão implorativa e medrosa dos cães debruçados para as tigelas de arroz junto ao tanque de lavar roupa do quintal.” (CI, p. 174).

Vale registrar também as comparações de atitudes e mesmo da “personalidade” de seres humanos com a dos cães: “No amor e nos negócios sou um cão de fila, não largo, tenho a dentuça afiada” (ME, p. 192), declara de forma grotesca a prostituta Dóri já no final de **Memória de elefante**. É interessante

observar, nesse sentido, como o narrador, três capítulos antes, comparara o *frisson* das prostitutas de um bordel ao movimento de determinado tipo de cães, atingindo um forte efeito de visualidade:

Dois estrangeiros desceram as escadas e instalaram-se junto das raparigas do cabaret, que começaram imediatamente a agitar-se à laia de perdigueiros na vizinhança da caça. (ME, p. 163).

Esse mesmo narrador a certa altura também comenta que um enfermeiro “investiga” os bolsos da bata à procura de fósforos, “à maneira de um cão na cata do local em que enterrara um osso precioso.” (ME, p. 52).

Deve-se observar ainda que é traço comum aos narradores antunianos incluírem-se a si mesmos nesse tipo de comparação. Por exemplo, na já comentada cena em que o narrador-personagem de **Memória de elefante** tem sua primeira experiência sexual no “cem da Rua do Mundo”, narra-se que ele, tendo fracassado, desaparece “corredor fora em trote humilde de cão expulso.” (ME, p. 138). No mesmo livro, na cena do dentista, há uma referência similar: “(...) não aguentamos muitos desafios” – reflete o psiquiatra – “e acabamos quase sempre por fugir aterrados à primeira dificuldade que aparece, vencidos sem combate, cães magros que rondam traseiras de hotel no trote miúdo das fomes por saciar.” (ME, p. 98).

Parece ser nesse mesmo sentido que o narrador de **Os cus de Judas**, no início do capítulo D, se dirige à companheira eventual:

(...) deixe-me confidenciar-lho, sou terno, sou terno mesmo antes do sexto JB sem água ou do oitavo drambuie, sou estupidamente terno como um cão doente, um desses cães implorativos de órbitas demasiado humanas que de quando em quando, na rua, sem motivo, nos colam o focinho aos calcanhares gemendo torturadas paixões de escravo, que acabamos por sacudir a pontapé e se afastam a soluçar,

decerto, interiormente sonetos de almanaque, chorando lágrimas de violetas murchas. (CJ, p. 35-36).

Já em **Conhecimento do inferno**, o narrador, ao se queixar do ambiente do hospital em que trabalha, alude a um grotesco, surreal desejo de estender-se no chão como um cachorro – “até que varressem os querubins mortos” – mas contenta-se em arrastar os braços “ao longo da secretária” e assentar o queixo “no rectângulo do mata-borrão à maneira de um velho *terrier* num capacho, um *terrier* doente, de tristes olhos vermelhos e tímidos (...)” (CI, p. 89).<sup>34</sup> Observe-se como, páginas adiante, durante uma abominada reunião com os colegas psiquiatras, o “delírio” da personagem ganha contornos caninos particularmente críticos, grotescos, risíveis:

(...) apetecia-me levantar-me latindo para morder aquele naco redondo de canela, a canela do Poder que oscilava como um pêndulo o sapato de verniz numa serenidade paciente. (...) Se eu abocalhar a canela que preside, ladrando a quatro patas a minha indignação raivosa, o cônego limitar-se-á a tocar-me no ombro uma palmada amável e a sugerir Você não está bem: porque é que não faz análise? (CI, p. 95-96).

Diante da estranheza provocada por essas passagens, abro um parêntese para recorrer ao **Dicionário de símbolos** de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Os autores nos informam que todas as mitologias associaram o cão “ – Anúbis, T’ian-K’uan, Cérbero, Xolotl, Garm etc. – à morte, aos infernos, ao mundo subterrâneo, aos impérios invisíveis regidos pelas divindade ctonianas ou selênicas.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2002, p. 176). Segundo os estudiosos, a primeira função mítica do cão é a de psicopompo: após ter sido

---

<sup>34</sup> Assim se inicia a referência aos cães na página citada: “A noite encostava aos vidros da janela um ramo de árvores que se abanava com um hissope, e o sono dos internados zumbia tal o vazio das casas desertas zumbia se o escutamos, confundindo-se com o latir das nossas têmporas, o latir das veias das nossas mãos, do nosso ventre, das nossas têmporas quando, deitados, sentimos o corpo apequenar-se nos lençóis, até se reduzir ao mínimo tamanho de uma poeira inútil e aflita. Apetecia-me estender-me no chão como um cachorro (...)” (CI, p. 89).

companheiro do homem no “dia da vida”, torna-se ele seu guia na “noite da morte.”

Considerando que o animal “emprestou seu rosto a todos os grandes guias de almas, em todos os escalões de nossa cultura universal” e que as muitas variantes de uma cultura para outra em muito enriquecem esse simbolismo, Chevalier e Gheerbrant realizam um extenso e interessante inventário sobre o assunto, a começar pelos cinocéfalos da iconologia egípcia. Segundo eles, esses macacos de cabeça semelhante à do cão teriam por missão “aprisionar ou destruir os inimigos da luz e guardar as portas dos locais sagrados.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2002, p. 176). É nesse mesmo sentido – escrevem – que um cão terrível, chamado Garm, guarda a entrada do reino dos mortos entre os germanos e que os antigos mexicanos criavam cães destinados especialmente a acompanhar e guiar os mortos no Além: “costumava-se enterrar junto com o cadáver um cão cor-de-leão – i. e., do Sol – que acompanhava o defunto assim como Xolotl, o deus-cão, havia acompanhado o Sol durante sua viagem por debaixo da terra.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2002, p. 176).

Os autores também apontam, todavia, para o aspecto antagônico do simbolismo do cão, tendo em vista a existência de culturas, notadamente as sociedades muçulmanas, que fazem do cão a imagem daquilo que a criação comporta de mais vil:

Segundo Shabertari, apegar-se ao mundo é identificar-se ao cão, devorador de cadáveres; o cão é o símbolo da avidez, da gula; a coexistência do cão e do anjo é impossível. Segundo as tradições do Islã, no entanto, o cão possui cinquenta e duas características, metade das quais santas, e a outra metade, satânicas. Por isso ele vigia, é paciente e não morde seu amo. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2002, p. 180).

Abri o parêntese acima devido à obstinada presença do cão na trilogia inaugural de Lobo Antunes e por sua importância na configuração do que nela há de mais lúgubre, mórbido, “negativo.” Observe-se como a polivalência do símbolo aparece tanto nos excertos acima destacados quanto nos abaixo transcritos, retirados do capítulo onze de **Conhecimento do inferno**, no qual se narra o suicídio do soldado em Mangando:

Vamos regressar a Marimba com o soldado morto nas traseiras do jipe, aos solavancos na picada (...). Os cães estendidos no pátio aguardavam humildemente os restos de comida, os pedaços de arroz e de carne que os soldados lhes davam, raspando os pratos com os dentes de alumínio dos garfos. A presença do morto, no entanto, inquietava-os: batiam as caudas na areia, espichavam as orelhas na direcção do jipe, e, de quando em quando, erguiam os narizes para uivar: eram lamentos roucos e tristes, breves como o apelo podre, alarmado, dos mochos.

– Ah, os cães – suspirava o alferes a limpar o suor da testa com o braço.

O odor adocicado, o odor misterioso do sangue assustava-os e atraía-os: sempre que chegavam feridos ao quartel os cães aproximavam-se a medo, em círculos, e as rodela de gelatina dos olhos velavam-se de interesse e de terror: farejavam os homens nas macas, lambiam-lhes os braços, o pescoço, a cara, e a seguir afastavam-se, apoiavam o tronco nas patas traseiras, levantavam o focinho e principiavam a latir no estrepitoso silêncio terrível da guerra.

– Ah, os cães – suspirávamos nós a limpar o suor da testa com o braço. (CI, p. 273-274).

Na sequência, narra-se que um “pide” atira para o alto, assustando um bando de pássaros, que então descreve “uma hipérbole desordenada no ar.” Apesar do estampido e de seu eco que se fragmentara “numa infinidade de sons”, os cães permanecem imóveis, “batendo as caudas na areia e espiando de viés, melancólicos e intrigados, a silhueta branca do morto.” Ironicamente, narra-se então que, diante disso, o “pide”, “despeitado”, guarda a arma, senta-se e recomeça a comer. Observemos agora o muito estranho diálogo que se dá em seguida:

– Tudo tem medo da PIDE – disse eu. – Os homens, as mulheres, as sanzalas, os pássaros. Até os pássaros têm medo, medo das vossas prisões, das vossas torturas, das vossas pistolas, dos vossos tribunais, dos vossos esbirros. Todos têm medo de vocês excepto os cães. Quando nos tornarmos um povo de cães deixaremos de ser escravos.  
– Os cães têm medo dos espectros – revelou o alferes em voz baixa. – Quando formos cães a PIDE arregimentará decerto um exército de espectros. Andarão pelos cemitérios, à noite, a aliciar os espectros que se evaporam dos túmulos e vagueiam à sorte, na cidade, em busca da casa que habitaram.  
– Os espectros são fáceis de comprar – disse o pide. – Tão fáceis de comprar como as pessoas.  
– Os espectros são tristes e fúnebres como os cães da morte – contrariei eu. Não têm sequer receio de si próprios. Não se pode comprar quem não tem receio de si próprio.  
– Veremos quem ganhará a batalha – disse o pide depositando delicadamente um osso no rebordo do prato. – Se nós ou os espectros. (CI, p. 274-275).

Note-se que, se no primeiro comentário são bem claras e diretas as críticas que o narrador desfere contra a truculência da PIDE, é com ironia que ele se refere aos portugueses, visto que esses, diferentemente dos cães, seriam covardes e, por esse motivo, “escravos.” É interessante observar também que o enunciado “quando nos tornarmos um povo de cães deixaremos de ser escravos”, de certa forma propõe uma “solução” um tanto grotesca, surreal, para o alegado servilismo.

O registro surreal também se apresenta na fala seguinte, na qual o alferes desfere nova crítica direta à PIDE, instituição que teria o poder até mesmo de arregimentar “um exército de espectros”, os únicos capazes de atemorizar os cães, segundo a personagem.

Também é estranha a maneira com que a polícia de Salazar é novamente criticada nas três últimas falas do excerto. Note-se como dessa vez é feita uma “denúncia” na própria voz de um “pide”, que dá a entender que, acostumado a comprar pessoas, tampouco encontraria dificuldades em comprar espectros, ainda que esses, segundo o narrador, se equivalessem aos “cães da morte”,

seres que não “receariam a si próprios” e, conseqüentemente, não estariam à venda como estamos nós, os humanos.

No sentido desse “efeito de surreal”, antes de encerrar esta seção citarei ainda algumas passagens da trilogia em que a aparição dos cães se dá de maneira particularmente admirável: “Deitada na cama do manicômio” – revela o narrador de **Conhecimento do inferno** sobre a interna Margarida – “via, à noite, grandes cães negros pularem na parede, de boca aberta, entredevorando-se em silêncio, e chamava aos gritos a enfermeira, que surgia do seu cubículo iluminado armada de uma seringa de calmantes.” (CI, p. 293). No mesmo livro, ainda no segundo capítulo narra-se de maneira um tanto grotesca que, no pátio do hospital, “uma chusma imperiosa, implorativa, de pijamas” rodeia o médico “a chinelar, a gemer, a latir, a farejar-lhe o casaco, a tocar-lhe no corpo, a palpar-lhe a gravata, a entornar-lhe no nariz uma mistura azeda de sujidade e de suor (...)” (CI, p. 41).

Observe-se também este trecho de **Os cus de Judas**, retirado do início do capítulo R:

(...) achamo-nos condenados, você e eu, a uma noite sem fim, espessa, densa desesperante, desprovida de refúgios e saídas (...), segurando os copos vazios na mão como os peregrinos de Fátima as suas velas apagadas, sentados lado a lado no sofá, ocos de frases, de sentimento, de vida, a sorrir um para o outro caretas de cães de faiança numa prateleira de sala, de olhos exaustos por semanas e semanas de apavoradas vigílias. (CJ, P. 164).

Procedimento similar encontramos no quarto capítulo de **Memória de elefante**, quando um casal leva o filho adolescente ao Miguel Bombarda na esperança de que o psiquiatra o internasse: “O pai e a Mãe, de pé, ladeavam a cadeira do filho na hostilidade imóvel de cães de pedra de portão dispostos a enormes latidos de queixas zangadas.” (ME, p. 54).

Do primeiro livro da trilogia retiro ainda um último exemplo. Já quase no final do romance, o médico-narrador-personagem, por sentir-se “ao mesmo tempo a fugir e à procura em sucessivos círculos sem finalidade e sem fim”, compara-se, de maneira inteiramente surreal, a um “cão sem cabeça mas com duas caudas que se perseguem e se repelem, gemendo tristemente latidos melancólicos de solitário.” (ME, p. 177).

Como se vê, apesar de muitas vezes ligados à idéia da morte, os exemplos apontam para uma grande heterogeneidade da representação dos cães na trilogia antuniana, o que evidentemente impossibilita uma conclusão única a propósito de suas possíveis funções e significações. Observe-se, todavia, que Lobo Antunes, ao compor seus três primeiros livros, parece valer-se justamente daquele antagônico simbolismo do cão apontado por Chevalier e Gheerbrant (2002). Pois, se em certos momentos a coragem do animal é enaltecida (CI, p. 274-275), em muitos outros o que se depreende é exatamente o oposto: os cães teriam “olhos suplicantes” (CJ, p. 73), uma expressão “estúpida e medrosa” (CI, p. 174) e sofreriam “paixões de escravo” (p. 35-36) por serem humildes (ME, p. 138), “estúpidos” e “alarmados” (CI, p. 138).

Com tantas “qualidades”, não é sem motivo que os narradores de **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno** freqüente e ironicamente comparam os homens – os atores da guerra e dos manicômios – com os cães. Digno de nota também é o fato de às vezes esses narradores relacionarem-se a si mesmos com o animal. É o que acontece naquele exemplo citado acima, em que o narrador-personagem de **Conhecimento do inferno** – nomeado António Lobo Antunes – deseja levantar-se “latindo para morder aquele naco redondo de canela [de um psiquiatra]” e ladrar, “a quatro patas”, sua

“indignação raivosa” (CI, p. 95-96). E naquele outro, em que se narra que a personagem arrasta os braços sobre a mesa e assenta o queixo “à maneira de um velho *terrier* num capacho, um *terrier* doente, de tristes olhos vermelhos e tímidos (...)” (CI, p. 89).

Estranhas e grotescas, as aproximações do homem com os cães na trilogia – assim como no jogo autobiográfico, no qual a autobiografia é esvaziada através da própria opção pela ficcionalidade – parecem apontar para uma escrita que elege simultaneamente o “indecidível” e o indecifrável como ponto de partida e de chegada, espaço literário em que a força da criação, na maioria das vezes, nasce das lembranças da dor e da morte.

Assim, apesar de muitas vezes as narrativas resvalarem em toda sorte de críticas e denúncias ao “mundo real” – visando o absurdo da guerra colonial, a crueldade do tratamento psiquiátrico, a tirania da PIDE e do Salazarismo etc. – a arte de Antunes parece não apontar para qualquer possibilidade de saída ou pretender enviar mensagens “exemplares.” Pelo contrário, ao traçar os movimentos da memória semeando não supostas “verdades”, e sim múltiplas ambigüidades, joga com a linguagem e parece conseguir transformar a mais hedionda “realidade”, e supostos dados biográficos, em visual, estranha, singular – e muitas vezes risível – criação literária.

## II – A RETÓRICA DO RISO

### 2 – O cômico e o irônico

O senso de ironia  
é uma forte garantia de liberdade.

(Maurice Barrès, *Sous l'oeil des Barbares*).

A primeira definição de ironia que se encontra na maioria dos dicionários é a de que ela é a figura de retórica por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender. Como tropo de pensamento, Lausberg (1970, p. 253-254) a distingue entre simulação e dissimulação, o que, por si só, talvez já sinalizasse para o caráter irônico da ficção “autobiográfica” em questão: porque esvaziada – ou desconstruída – podemos também considerá-la uma ficção autobiográfica “dissimulada”, na medida em que joga com o ser e o não-ser de autor e personagem.<sup>35</sup> Uma conclusão nesse sentido, no entanto, não aponta para um progresso significativo da pesquisa, a começar pelo fato de que, por se tratar de ficção, os livros de Antunes teriam de ser, necessariamente, “dissimulados.” De todo modo, voltar a atenção para esse eu que simultaneamente se apresenta e se oculta na trilogia – conjugando-a com um estudo das prováveis “causas” de efeitos cômicos que podem ser vislumbrados nos textos – talvez possa levar à percepção do humor no tecido literário antuniano, a partir da identificação dos processos discursivos que nele podem ser deflagrados. Portanto, nesta seção

---

<sup>35</sup> Explica Lausberg que “o contrário da dissimulação e da simulação é a sinceridade, usada como tática do discurso (*confessum, sinceritas*) e cujo meio de expressão de palavra e de pensamento é a *perspicuitas*”, (LAUSBERG 1970, p. 254). Observe-se que, segundo a fórmula básica de Lejeune (1984, p.15), ocorre o “pacto autobiográfico” quando autor = narrador = personagem principal. Ironicamente, apesar disso acontecer na trilogia antuniana, o pacto é romanesco. A esse respeito, ver a seção 3.1.

estará em causa o risível, elemento que pode ser fruto das incongruências da ironia e do humor.

## 2.1 – O eu risível

São muitos os pensadores que estudaram o riso no decorrer da história. Verena Alberti (1999) escreve que, da Antigüidade, por exemplo, ficaram estudos de Platão, Aristóteles, Quintiliano e Cícero. Dos séculos XVII e XVIII a autora cita, entre outros, filósofos como Hobbes, Shaftesbury, Hutcheson e também Vitor Hugo que, como vimos na seção anterior, estuda, no prefácio a **Cromwell**, o grotesco risível que se encontra elaborado na obra de Rabelais e Cervantes. Entre outros estudiosos que se preocuparam com o tema no século XIX e até hoje, incluem-se Nietzsche, Bataille, Foucault e Clément Rosset, além de Schopenhauer, Freud, Lacan e Jacques Alain-Miller, sendo que esses três últimos analisam o riso na perspectiva da psicanálise.

Para escopo de minha análise, destaco, abaixo, a teoria de Schopenhauer, dada a sua abrangência e por acreditar que há uma certa ligação entre ela e o pensamento de Celestino Vega e de Comte-Sponville, cujas reflexões foram eleitas como “farol” desta investigação, por parecerem adequadas a iluminar o texto de Antunes. Comento, em seguida, algumas observações que Bergson faz em seu **O riso** e que podem ser úteis à percepção do cômico em diversas passagens da trilogia de Lobo Antunes.

Para Schopenhauer, o mundo cognoscível é puro fenômeno, ou seja, o mundo de nosso conhecimento nada mais é que a nossa “representação” do mundo. Segundo ele, as infinitas representações do real aparecem ordenadas no

espaço e no tempo, unidas entre si pelo princípio da causalidade. Para se atingir a essência das coisas é necessária, porém, uma interpretação intuitiva que, superando a infinita série causal, apreenda o que está além das representações subjetivas formuladas pelo ser humano. Essa intuição é a vontade, a “coisa em si”, a raiz, o princípio metafísico do Universo (SCHOPENHAUER, 2001, p. 9-11). Na base desse raciocínio é que se enquadra sua definição do riso. Para Schopenhauer, o homem ri da incongruência, do contraste entre duas formas de representação com as quais apreende o mundo, ou entre a contradição entre um conceito e os objetos reais que ele indica:

O riso não é nunca outra coisa senão a falta de concordância – subitamente constatada – entre um conceito e os objetos reais que ele sugeriu, seja de que modo for; e o riso consiste precisamente na expressão desse contraste. Produz-se muitas vezes quando dois ou vários objetos reais são pensados através de um mesmo conceito e absorvidos na sua identidade e, após isto, uma diferença completa em todo o resto mostra que o conceito só lhes convinha sob um único ponto de vista. Rimo-nos também, muitas vezes, quando descobrimos de repente uma discordância notável entre um objeto real único e o conceito no qual ele foi subsumido com razão, mas num único ponto de vista. Quanto mais forte é a subsunção de tais realidades no conceito em questão, tanto mais, além disso, o seu contraste com ele será considerável e claramente distinto, e, por outro lado, mais poderoso será o efeito ridículo que brotará desta oposição. O riso produz-se, pois, sempre na seqüência de uma subsunção paradoxal, e, por consequência, inesperada, quer se exprima por palavras ou por ação. Eis, em resumo, a verdadeira teoria do riso. (Schopenhauer, 2001, p. 68).

Para Schopenhauer, existem dois níveis de pensamento, o concreto e o abstrato. O primeiro, intuitivo, não exige esforço algum, é da forma de conhecimento primeira, do fenômeno. Já o pensamento abstrato, racional, é o segundo poder de conhecimento humano. Esse necessita dos esforços da razão e dos conceitos. Daí conclui-se que, ao notar que a razão é incapaz de perceber a diversidade e as mutações da realidade concreta, mergulhada que está em

conceitos abstratos, o homem ri. Portanto, e em resumo, para esse filósofo o riso resulta da percepção do fracasso da razão em apreender a realidade, o que faz lembrar uma das definições de humor dada por Comte-Sponville: “buscamos um sentido; constatamos que ele falta ou se destrói; rimos do nosso próprio fracasso.” (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 287). Nesse sentido, ao afirmar que rimos devido ao conflito entre o “ideal” e o “real”, Bergson parece seguir um raciocínio bastante parecido com o de Schopenhauer. Ao contrário desse pensador, no entanto, o filósofo francês exemplifica fartamente seu pensamento.<sup>36</sup>

No seu clássico estudo sobre o riso, Bergson propõe basicamente que “rimos sempre que uma pessoa dá a impressão de ser uma coisa” (BERGSON, 1983, p 36), ou seja, sempre que o mecânico é “calcado no vivo” (ou que a alma é sobreposta pelo corpo); quando o homem se assemelha a animais ou máquinas; quando, enfim, se comporta como um autômato. Criticado por alguns, mas considerado por muitos como uma boa ferramenta de apoio aos estudos literários, o estudo de Bergson pode ser útil à análise dos traços cômicos que se encontram na trilogia antuniana. Várias observações do filósofo podem vir à memória quando relemos atentamente esses romances. Por exemplo: “É cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral” (BERGSON, 1983, p. 33) e “obteremos uma expressão cômica ao inserir uma idéia absurda num modelo consagrado de frases.” (BERGSON, 1983, p. 61). Como exemplo dessas proposições do pensador, vale o trecho em que se fala da calvície “coroadá” por “um chapéu tirolês de pena”, acima citado. (CJ, p. 36). Ou o desejo do narrador de **Os cus de Judas** de atender os seus doentes “vestido de

---

<sup>36</sup> No §13 do Livro Primeiro de **O mundo como representação**, logo após apresentar sua teoria do riso, Schopenhauer escreve: “Não vou ficar contando anedotas em apoio à minha teoria, visto que ela é tão simples e tão fácil de entender que não precisa disso, e as recordações do leitor, como provas ou comentários, terão exatamente o mesmo valor.” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 68).

palhaço pobre.” (CJ, p. 36). Ou ainda a promessa do narrador de **Memória de elefante**, também citada acima: “pentearéi o cabelo para tranquilizar os pacientes” (ME, p. 198), idéia absurda que produz uma inversão cômica, por meio de uma imagem em que o despenteado é o médico, a assustar os loucos de que cuida, logo esses, normalmente figurados com os cabelos em desalinho.

Vale destacar aqui outras proposições de **O riso** que podem iluminar uma análise da trilogia antuniana. Bergson diz, por exemplo, que “o poeta trágico tem o cuidado de evitar tudo o que possa chamar nossa atenção para a materialidade de seus heróis”, pois, “desde que ocorra uma preocupação com o corpo, é de temer uma infiltração cômica.” (BERGSON, 1983, p. 33). Segundo o pensador, é por isso que os heróis de tragédia não bebem, não comem, não se agasalham. Ora, em Lobo Antunes, grotesca e alucinadamente até os mortos comem, bebem, envelhecem, emagrecem: “O soldado morto sorria-me. Empunhava um copo de cerveja e sorria-me” etc. (CI, p. 264). Observe-se, ainda, o trecho abaixo:

Gago Coutinho era também o café do Mete Lenha, branco sopinha de massa cujo esforço para falar o torcia de caretas de defecação, casado com uma espécie de botija de gascidla enfeitada de colares estridentes, sempre a queixar-se aos oficiais dos beliscões com que os soldados lhe homenageavam as nádegas atlânticas, difíceis, aliás, de discernir numa mulher aparentada a um imenso glúteo rolante em que mesmo as bochechas possuíam qualquer coisa de anal e o nariz se aparentava a inchaço incômodo de hemorróida (...). (CJ, p. 46).

Por meio da hipérbole (que ocorre, por exemplo, em “nádegas atlânticas” e dos símiles (“branco sopinha de massa”, “caretas de defecação” etc.), o efeito aqui, novamente é imagético, grotesco, risível. Nesse sentido, aliás, Bergson também observa que “o exagero é cômico quando é prolongado e sobretudo quando é sistemático (...). Faz rir tanto que alguns autores chegaram a definir o

cômico pelo exagero, assim como outros o definiram pela degradação.”  
(BERGSON, 1983, p. 67).

Muito do exagero na trilogia – vale repetir – provém das comparações: “Unir-nos-emos, percebe, como dois monstros terciários, eriçados de cartilagens e de ossos, balindo ganidos onomatopaicos de lagartixas imensas”, prevê a certa altura o narrador de **Os cus de Judas** (p. 169). O talvez discreto, mas possível efeito cômico desse exagero grotesco é potencializado pelo enunciado imediatamente anterior, em que a personagem propõe “sedutoramente” à mulher que ambos já se achavam em condições “de fazer na cama lá do fundo um amor tão insonso como a pescada congelada do restaurante, de que a única órbita nos fita agonias vítreas de octogenário entre os verdes desbotados das alfaces.” (CJ, p. 169).

Já na passagem abaixo, transcrita do sexto capítulo de **Memória de elefante**, observe-se como o exagero no uso dos diminutivos pode tornar cômica a fala de uma personagem:

– Está melhorzinho senhor doutor?  
Pertencia à classe de portugueses que transformam os acontecimentos da vida numa arrepiante sucessão de diminutivos (...)  
– Teve um sofrimentozinho na barriguinha, pus-lhe o termômetro no bracinho, os olhinhos do menino, coitadinho, andavam-me tão inflamadinhos que nem calcula, levou uma semana a caldinhos de franguinho, ainda pensei em telefonar ao paizinho do senhor doutor, nunca se sabe naquelas idades se o cerebrozinho fica afectado, agora graças a Deus recuperou, prometi uma velinha a Santa Filomena, deixei-o sentadinho na caminha, sossegadinho, a brincar aos recepcionistas (...)(ME, p. 89-90).

Segue-se então um comentário do narrador-personagem – feito novamente por meio de comparações – que parece não deixar dúvidas quanto ao

caráter zombeteiro da inclusão de tantos “arrepiantes” diminutivos na fala da mulher:

Este tipo de conversa de caravela de Filigrana, pensou o psiquiatra, provoca em mim a exaltação admirativa que me despertam os naperons de crochet e as pinturas de carrossel, amuletos de povo que agoniza numa paisagem conformada de gatos em peitoris de rés-do-chão e de urinóis subterrâneos. (ME, p. 90).

O exagero põe em conflito um discurso ideal (“culto”? “equilibrado”?) e aquele baseado no real (o discurso minudente, artificioso, de “conversa de caravela de filigrana”), diria Bergson. Por isso, rimos. Nesse sentido, e observando o fenômeno do riso sob uma ótica negativa, o pensador assinala que tudo o que há de sério na vida advém da liberdade do ser humano: “os sentimentos por nós nutridos, as paixões incubadas, as ações deliberadas, contidas, executadas, enfim, o que vem de nós e é bem nosso, isto é que dá à vida o seu aspecto às vezes dramático e em geral grave.” (BERGSON, 1983, p. 46). Observação que o leva a perguntar: “Como transformar tudo isso em comédia? Para isso seria preciso imaginar a liberdade aparente como um brinquedo a cordões e que sejam neste mundo, como diz o poeta... pobres marionetes, cujos cordões estão nas mãos da Necessidade.” (BERGSON, 1983, p. 46).

Ora, o que é uma obra ficcional senão a manipulação de personagens como títeres? E, no caso da trilogia de Lobo Antunes, as estruturas narrativas permitem que o próprio eu autoral freqüentemente se manifeste como um “brinquedo a cordões.” É o que parece ocorrer, por exemplo, no quinto capítulo de **Conhecimento do inferno**, quando se narra a surreal aventura aérea do médico psiquiatra junto aos loucos:

A senhora coxa deu uma breve corridinha torta nos azulejos, uma corridinha de grou, a agitar para baixo e para cima as mãos enluvadas, e nisto as madrinhas, o fotógrafo, o dono do hotel, os amigos do bilhar, os casacos de peles, as plumas, os alfinetes de gravata, principiaram a girar, sem peso, na atmosfera, soltando de quando em quando pios roucos de corvos. Os meus próprios ossos adquiriam uma textura de espuma, a carne tornava-se fibrosa e leve como a madeira dos barcos. Qualquer coisa de quitinoso, de cartilagíneo, de vibrátil, me formigava nas costas. Uma bolha de gás escapou-se-me do ânus. Deixei de sentir o chão nos sapatos. O corpo inclinou-se a pouco e pouco até se tornar horizonte, e desatei a remar na luz, piando desesperadamente na direcção dos outros.

Acho que nunca tinha voado, pensou ele no silêncio do Alentejo a caminho de Aljustrel. (CI, p. 130).

Essa grande simpatia<sup>37</sup> entre o médico e os loucos – que, aliás, é outra característica fundamental da trilogia antuniana – além de proporcionar o efeito cômico através do absurdo grotesco, é decisiva naquilo que mais pode haver de estranho, grotesco e “surreal” nos três romances, como vimos na seção anterior. Fiquemos com uma última asserção de Bergson: “Todo desvio é cômico. E quanto mais acentuado, mais sutil será a comédia. Um desvio sistemático como o de D. Quixote é a maior comicidade imaginável no mundo: é a própria comicidade, apanhada o mais próximo possível da fonte.” (BERGSON, 1983, p. 78).

Um bom exemplo de “desvio” talvez seja o vôo do médico acima referido, pela sua própria impossibilidade, ou na cena, também de **Conhecimento do inferno**, em que o psiquiatra – aqui, António – é preso e tratado como louco:

– Sou médico – informei num murmúrio. – Sou médico aqui. Trabalhamos juntos, participamos juntos em reuniões comunitárias, herdei doentes teus.

– Actividade delirante actividade delirante actividade delirante – grasnou o cachimbo num júbilo insuportável. (CI, p. 156).

---

<sup>37</sup> Utilizo a palavra simpatia, aqui, no sentido etimológico atribuído por Houaiss: do grego *Sumpátheia*, o verbete significa “participação no sofrimento de outrem, compaixão”; “comunhão de sentimentos ou de impressões”; ou, ainda, “o que se experimenta (aplicado às paixões da alma ou às doenças).” (HOUAISS, 2003).

A propósito das citações do *corpus* da investigação feitas até aqui, insisto em ressaltar a grande utilização estilística de figuras de repetição e de acumulação, como as já mencionadas enumeração e hipérbole. Sem esquecer a hipálage, que acontece no enunciado “grasnou o cachimbo”, em que se atribui ao cachimbo o ato de “grasnar”, o que conviria logicamente à pessoa que o fuma, no caso, um médico, colega de profissão do narrador. Observe-se que nesse caso o procedimento retórico – grotesco e, portanto, risível – está a serviço da ironia, visto que o fato de o cachimbo grasnar, e num “júbilo insuportável”, parece substituir uma crítica direta à arrogância (de corvo?) do psiquiatra (válida, no caso, e num processo metonímico, para toda a psiquiatria) em repetir o diagnóstico considerado absurdo pelo narrador: “atividade delirante atividade delirante atividade delirante.”

Finalmente, e voltando à proposição de Bergson, talvez por ser um “desvio sistemático” é que a loucura presente na trilogia muitas vezes é (simpaticamente) risível:

– Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo – repetiu o Nobre, indignado. – Parlez-vous français? Speak english? Habla español? Fala alemão? Turco? Russo? Armênio? Só converso com médicos políglotas. Abençoado seja Nosso Senhor Jesus Cristo e Sua Mãe Maria Santíssima. Viva o Sporting. (CI, p. 72).

Observe-se que, mais que a caracterização de um divertido “desvio” – a exigência do doente, e em quatro línguas diferentes, em ser atendido por um médico poliglota – nesse enunciado o elemento de maior responsabilidade pelo desencadeamento do riso talvez esteja na (louca) incompatibilidade entre um discurso “eclesiástico” e outro inesperado, o futebolístico.<sup>38</sup> Incongruências como essa são caras a diversos tipos de ironia, como veremos a seguir.

---

<sup>38</sup> Tradicional clube de Lisboa, o Sporting é o eterno rival do Benfica, o preferido de Lobo Antunes.

## 2.2 – A arte da ironia

Em **Seis propostas para o próximo milênio**, Ítalo Calvino (1993) escreve que a literatura tem uma função existencial: a busca da leveza como reação ao peso de viver. E essa “função existencial”, tão aparentada ao humor na concepção de Vega<sup>39</sup>, remete a algumas reflexões sobre a criação literária, vista como:

- 1) artimanha do homem para disfarçar sua profunda solidão no mundo;
- 2) forma de jogar com o desejo humano de procurar sentidos para todas as coisas;
- 3) espaço privilegiado da representação, do artifício, do fingimento e do disfarce, o que conduz necessariamente ao estudo da ironia com que se elabora.

Essas reflexões direcionaram este trabalho, necessariamente, ao estudo das estratégias ficcionais que lançam mão da ironia (em suas várias modalidades), pois ela parece estar intimamente ligada aos efeitos cômicos, ao humor e à “ilusão autobiográfica” que encontramos na trilogia de Antunes: se no humor rimos de nós mesmos, ou dos outros como de nós mesmos, na ironia

---

<sup>39</sup> Para Vega, a verdadeira tragédia e a verdadeira comédia são casos limite, casos sem possível resposta com sentido. O humor encontra a resposta onde é difícil achá-la. Sempre que o humorista nos apresenta algo terrível, está convidando, ao mesmo tempo, para que olhemos por outro lado: “Para no sucumbir al dolor no hay nada mejor que reírse de él, que buscarle un sesgo risible”, diz o pensador. (Ver a seção 3.2).

comunicamos a um receptor uma mensagem que pode provocar o riso.

Nesse sentido, em seu livro **A ironia romântica**, Maria de Lourdes Ferraz (1987) lembra que a intersubjevidade é própria da natureza da literatura, apesar de o autor clássico geralmente não revelar sua preocupação com o leitor/receptor. De fato, todo escritor escreve necessariamente para ser lido, ainda que seja apenas por ele mesmo. Ferraz observa que somente a partir do Romantismo o autor assume uma voz na narrativa, representando-se através de um narrador e privilegiando rebeldemente o subjetivismo contra a objetividade que reinava até então, fator que propicia de maneira decisiva a utilização da ironia na literatura. Segundo Ferraz, dado o caráter comunicativo da ironia (só há ironia se houver um ironista e um receptor que a entenda como tal), ela se revela intimamente ligada ao fazer literário. A estudiosa lembra ainda que “Northrop Frye chega a afirmar ser o tom irônico ‘central na literatura moderna.’” (FERRAZ, 1987, p.16).

Com efeito, havendo um “eu” enunciador, haverá logicamente um “tu” receptor, o que evidencia o caráter comunicativo do texto literário:

Falar de comunicação a propósito da estrutura irônica implica, naturalmente, nomear como elementos fundamentais dessa estrutura um emissor, um receptor e uma mensagem. Assim, muito linearmente, podemos dizer que, na manifestação mais simples do fenômeno ironia, um agente (emissor) E envia uma mensagem M para um R (receptor) que R interpreta como irônica. O interpretar a mensagem M como irônica equivale a perceber em M uma contradição que, ainda que não explícita, R sabe ter de estar em M por ser essa a intenção de E. Certamente, para que R entenda uma contradição em M, mesmo que ela não esteja explícita, é necessário que haja entre E e R uma convenção preestabelecida, ou seja, que ambos participem do conhecimento e um mesmo código que permita essa mesma interpretação. (FERRAZ, 1987, p. 21).

Em outras palavras, no texto fictício há um diálogo constante entre narrador e narratário. Assim, se o leitor quiser perceber como ocorre a ironia

nessa estrutura dialógica, em que o principal fator é o sujeito da enunciação, terá que considerar o modo como esse sujeito manifesta sua intenção. É preciso levar em conta, pois, que não se pode ignorar que sempre que se fala de ironia ou de significado irônico, está implícita a idéia de uma intenção irônica – a qual muitas vezes pode deflagrar o riso do leitor. Todavia, e evidentemente, mesmo que pareça possível falar da intenção irônica de um texto literário, sua descodificação dependerá fundamentalmente do receptor. Devemos lembrar ainda que desde a tradição retórica considera-se a ironia não somente no que se diz, mas também no modo como se diz. Nesse sentido, para Muecke “o ironista não pode afirmar ter falado ou escrito ironicamente a não ser que tenha ‘marcado’ sua ironia como se a destinasse a um leitor.” (MUECKE, 1993, p. 43).<sup>40</sup>

Esse autor escreve que ser irônico “é dizer alguma coisa sem parecer ter dito, e, mais do que isso, é usar as palavras para dizer e, ao mesmo tempo, desdizer o que está sendo dito.” (MUECKE, 1996, p. 45). Assim, mais do que uma charada ou uma mensagem codificada, a ironia, ainda segundo Muecke, é “alguma coisa para ser saboreada, e não meramente resolvida. E o que é saboreado é a habilidade com que tanto o significado aparente como o real são elaborados para co-existirem. (MUECKE, 1996, p. 45). Tomemos como exemplo o *incipit* de **Conhecimento do inferno**:

---

<sup>40</sup> Segundo Muecke, as marcas textuais da ironia podem ser cinéticas, gráficas, fônicas ou lexicais. O autor assim as classifica: “1) baixas dissimulações, em que a expressão é insuficiente para o que o ironista realmente quer dizer [Um ponto de exclamação que traia a indignação ou o divertimento do ironista, por exemplo]; 2) altas dissimulações, em que o significado fingido pelo ironista é expresso hiberbolicamente [o mesmo sinal pode ser usado para exagerar uma falsa admiração]; marcas arbitrárias, assim chamadas porque não são relacionadas semanticamente com o significado falso ou real [piscadelas ou a utilização do itálico ou de maiúsculas]; hesitações zombeteiras [como as reticências] e 5) paródias.” [Gestos ou outras linguagens corporais reconhecivelmente copiadas de um indivíduo “inferior” podem indicar como a afirmação que eles acompanham deve ser entendida]. (MUECKE, 1996, p. 45-46).

O mar do Algarve é feito de cartão como nos cenários de teatro e os ingleses não percebem: estendem conscienciosamente as toalhas na serradura da areia, protegem-se com óculos escuros do sol de papel, passeiam encantados no palco de Albufeira em que funcionários públicos, disfarçados de hippies de carnaval, lhes impingem, acorados no chão, colares marroquinos fabricados em segredo pela junta de turismo, e acabam por ancorar ao fim da tarde em esplanadas postiças, onde servem bebidas inventadas em copos que não existem, as quais deixam na boca o sabor sem gosto dos uísques fornecidos aos figurantes durante os dramas de televisão. (CI, p. 11).

Nessa descrição, o narrador comunica o estranhamento que lhe provoca a paisagem do Algarve, cujo mar (de papelão “como nos cenários de teatro”) e tudo o mais parece falso: as esplanadas são postiças e as bebidas, inventadas e sem gosto, são servidas em copos que não existem. É como se a paisagem estivesse “fora da realidade”, forjada como num palco ou na televisão. Ou como se ele, o narrador personagem, é que se sentisse excluído, “ao avesso”, um “estranho no ninho” incapaz de nele se inserir. Assim, por meio de uma linguagem que provoca um intenso jogo de significações e pontua o que Seixo define como sendo um “percurso itinerante múltiplo”, coincidente “com o próprio percurso discursivo que concretiza a experiência do conhecimento e do seu caráter infernal” (SEIXO, 2002, p. 88), o leitor entra inicialmente em contato com dois “foras” no universo diegético: o do eu, que é simultaneamente um ele e vice-versa, e o do próprio mundo não compartilhado.

Voltando à proposição de Muecke, penso que a partir dela se pode avançar e afirmar que um enunciado irônico nem sempre diz uma coisa para significar outra e pode comunicar muito mais do que concretamente se expressa através das palavras, tornando a leitura obscura, ambígua, enigmática. Ao dizer que os turistas ingleses “passeiam encantados no palco da Albufeira”, por exemplo, a que espécie de “encantamento” o narrador se refere? Àquela em que o “encantado” se deslumbra ou àquela outra, em que ele se deixa enfeitiçar? Fluido

e nebuloso – como diz Muecke – o fenômeno da ironia resiste a conceituações definitivas, razão pela qual os teóricos o subdividem em vários tipos. No caso em questão, talvez se possa falar na ironia *humoresque*, postulada por Jankélévitch (1964), na qual o escritor objetiva justamente manter a ambigüidade, sinalizando para a impossibilidade de se estabelecerem sentidos claros e definitivos para o que quer que seja. Ou ainda naquela ironia que Guido Almansi (1978) chamou de *tongue-in-cheek*, na qual o escritor, ao invés de simplesmente colocar lado a lado elementos que se contrapõem, dirige múltiplos e sutis sinais ao leitor,<sup>41</sup> concebendo a literatura como aquele “código evanescente e lugar de passagem” (DUARTE, 2006, p. 31-32) mencionado na introdução deste trabalho.

Sob essa ótica, o tom de ironia parece transcender em muito as contradições do enunciado em questão, de tal maneira que o(s) objeto(s) ironizado(s) se confunde(m) e talvez se acumule(m): ironiza-se apenas a tolice do turista inglês, que compra produtos falsificados, incluindo a própria praia? Ou todo o povo português, aqui simbolizado pelo serviço público e cujas atitudes denunciariam sua pequenez diante dos ingleses? Ou ambas as coisas simultaneamente e talvez mais, ironiza-se a própria Indústria do Turismo e tudo a ela relacionado? Como se vê, por ser ambíguo, complexo, fluido e nebuloso, o fenômeno da ironia, desafiando, valoriza a perspicácia, a malícia, a “cultura” e o próprio senso de humor do leitor.

---

<sup>41</sup> Na verdade os termos divergem, mas a definição dos conceitos os aproxima, como demonstra Lélia Duarte em seu **Ironia e humor na literatura** (2006, p. 17-50). O que Almansi (1978) refere como uma “abominável *tongue-in-cheek*” – ou seja, a ambigüidade intencional – muito se aproxima da ironia *humoresque* de Jankélévitch (1964), a qual, por sua vez, se confunde com a concepção de humor de Celestino Vega (1967): jogando com a incerteza e a indecisão e ficando entre a tragédia e a comédia, a ironia *humoresque* indica que nada pode ser tão grave quanto pensamos, nem tão insignificante quanto julgamos. (V. seção 2.3). A esse tipo de ironia Wayne Booth (1974) denomina “instável” (a “estável” seria a ironia retórica) e Muecke nomeia “ironia geral.” Já André Comte-Sponville refuta a aproximação entre os conceitos: “A ironia procura fazer-se valer, como diz Kierkegaard; o humor, abolir-se.” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 232).

Por outro lado, e ainda com referência ao *incipit* de **Conhecimento do inferno** acima transcrito, a ironia parece evidente quando se narra que funcionários públicos se disfarçam de “*hippies* de carnaval” para vender artesanato aos ingleses. Pois, nesse caso, ela avulta de uma contradição intrínseca ao enunciado, visto que também se narra que os tais colares, “marroquinos”, são fabricados em segredo pela junta de turismo... portuguesa. Expondo objetivamente o logro, aqui não há apenas *tongue-in-cheek*, nem espaço para ambigüidade. Há incongruências e contradições, e essas, como vimos, podem provocar o riso. Por isso é que a comicidade está intrinsecamente ligada às “ironias”, sobretudo à ironia retórica. Pois, orientando-se por esse viés, o discurso literário pode criar um espaço fictício de inversão de sentidos, no qual se constata o ilusório, visto que o dito adquire caráter enganoso através de uma visão construída e fragmentada do real. O conceito é assim definido por Lausberg:

A ironia, como tropo de palavra, é a utilização do vocabulário que o partido contrário emprega para os fins partidários, com a firme convicção de que o público reconhecerá a incredibilidade desse vocabulário. Deste modo, a credibilidade do partido que o orador defende é a mais reforçada e de tal modo que, como resultado final, as palavras irônicas são compreendidas num sentido que é contrário ao seu sentido próprio.

O sinal geral da ironia é o contexto. Como a ironia está muito especialmente exposta ao perigo da incompreensão, o sinal do contexto é, com certa preferência, posto em maior evidência por meio da *pronuntiatio*. (LAUSBERG, 1970, P. 163-164).

Já para Henri Morier, a ironia tem características de atitude mental, sendo

a expressão de uma alma que, arrebatada pela ordem e pela justiça, se irrita com a inversão de uma relação que estima natural, normal, inteligente, moral, e que, experimentando uma vontade de rir desdenhosamente desta manifestação de erro ou de impotência, a estigmatiza de um modo vingativo, invertendo, por sua vez, o sentido

das palavras (antífrase) ou descrevendo uma situação diametralmente oposta à situação real (anticatástase). Isso é uma maneira de recolocar as coisas nos seus devidos lugares. (MORIER, 1989, p. 583-584).<sup>42</sup>

Trocando em miúdos, essa ironia atua de forma intelectual, provocando o estranhamento, o inesperado, o paradoxal.

Convém ainda lembrar que Lausberg atenta para o fato de que toda ironia corre sempre o risco de incompreensão. Observe-se o trecho abaixo, retirado do primeiro capítulo de **Os cus de Judas**, em que a personagem recorda o passado político de Portugal anterior ao 25 de Abril:

(...) O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredazinhas de Espírito Santo corporativo, salvando-nos da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo. A PIDE prosseguia corajosamente a sua valorosa cruzada contra a noção sinistra de democracia, primeiro passo para o desaparecimento, nos bolsos ávidos de ardinhas e marçanos, do faqueiro de cristofle. (CJ, p. 15).

Diante de passagens como essa, somente um leitor (muito) desatento entenderá que o narrador-autor-personagem se posiciona, de fato, contrariamente à democracia, não percebendo incongruências como a que se manifesta por meio da justaposição do profano e do sagrado. Observe-se como, num primeiro momento, a divinização de Salazar dá origem a uma interessante (e latente) metáfora – “Salazar é o Espírito Santo” – resvalando ironicamente nos portugueses cujas “calvas pias” se deixavam iluminar pelo espectro do ditador. Note-se como esse procedimento é reforçado em seguida, quando a luta travada pela PIDE contra a “noção sinistra de democracia”, é chamada de “valorosa cruzada”, lembrando as “guerras santas” medievais. Pode-se inferir, então, que:

---

<sup>42</sup> No original : L'ironie est l'expression d'une âme qui, éprise d'ordre et de justice, s'irrite de l'inversion d'un rapport qu'elle estime naturel, normal, intelligent, moral, et qui, éprouvant une envie de rire dédaigneusement à cette manifestation d'erreur ou d'impuissance, la stigmatise d'une manière vengeresse en renversant à son tour le sens des mots (antiphrase) ou en décrivant une situation diamétralement opposée à la situation réelle (anticatástase). Ce qui est une manière de remettre les choses à l'endroit." (MORIER, 1989, p. 583-584).

Salazar = Espírito Santo corporativo; portugueses salazaristas = santos iluminados; PIDE = Cruzada; Democracia = Diabo. Considerado o contexto da narrativa, penso ser possível dizer que essas afirmativas são evidente e retoricamente irônicas e podem inclusive provocar o riso “reflexivo” do leitor, mesmo que esse entenda, com Henri Morier, que

O riso da ironia raramente é aberto, ao menos naquele que a pratica. É um riso interior, mais ou menos visível: e quanto mais ele é raivoso, mais os dentes são serrados, mais ele é “fechado”, mais o tom é sibilante. Quanto ao humor mais fleumático, que constitui uma variedade da ironia, ele é igualmente um riso interior: aquele do *pince-sans-rire*. (MORIER, 1989, p. 584).<sup>43</sup>

A ironia retórica também pode manifestar-se por meio de uma incongruência entre a voz enunciativa e outras vozes do texto. Um clássico exemplo de incongruência de vozes entre narrador e autor é o da “Modesta proposta”, de Swift, em que se propõe solenemente a criação de criancinhas para abate e alimentação dos irlandeses do século XVIII. O tom “científico” do texto, aliado à exposição de “vantagens” como as que teriam as mulheres grávidas daquele país – que seriam enfim tão bem tratadas como são as vacas e as leitoas – constitui uma incongruência que deverá ser entendida pelo leitor. Caso contrário, o texto pode ser tomado como um cruel manifesto infanticida e canibalesco.

Esse tipo de incongruência também tem presença marcante na trilogia de Antunes. Aliás, toda a narrativa de **Os cus de Judas** talvez sirva de exemplo disso, tendo em vista que o refinado discurso poético do narrador converge muito mais para a voz enunciativa – ou seja, a de um escritor a elaborar

---

<sup>43</sup> Le rire de l'ironie est rarement ouvert, du moins chez celui qui la pratique. C'est un rire intérieur plus ou moins visible: et plus il est rageur, plus les dents sont serrées, plus il est “fermé”, plus le ton est sifflant. Quant à l'humour le plus flegmatique, qui constitue une variété de l'ironie, il est également un rire intérieur: celui du *pince-sans-rire*. (MORIER, 1989, p. 584).

cuidadosamente sua escrita – do que para uma personagem que se embriaga num bar. Colaborando com o jogo autobiográfico, ao confundir narrador e autor empírico, essa estratégia, no entanto, parece ter mais a ver com a “ironia poética”, que veremos logo adiante.

Como exemplo pontual de incongruência entre voz enunciativa e outras vozes no texto, tomemos o enunciado: “(...) a dona da pensão fechou o quarto à chave para o palerma do preto não desatar por aí a embebedar-se e a fazer asneiras, o senhor sabe como esses macacos são” (CI, p. 25), em que ao jogar com diferentes vozes narrativas o escritor parece indicar sua reprovação ao discurso racista da personagem.

Outro exemplo de desarmonia entre vozes pode ser encontrado no final do oitavo capítulo de **Conhecimento do inferno**. Ao perceber que estavam mortos os três negros que haviam sido espancados por combatentes portugueses – aí se incluindo o narrador-personagem – um “Pide” comenta “amigavelmente”: “– Vocês deviam ter tido mais cuidado (...). Há maneiras de se fazer as coisas sem se deixar marcas.” Ao que o narrador comenta:

Sorria de nossa ingenuidade, da nossa inexperiência: há maneiras de se fazer as coisas sem se deixar marcas. Um electrochoque, por exemplo, não deixa marcas. Um coma de insulina não deixa marcas. Dez anos de psicanálise não deixam marcas: são formas educadas de matar as pessoas, formas decentes, aceitáveis. Nem uma cicatriz e os cadáveres continuam a falar, a trabalhar, a produzir filhos, definitivamente assassinados mas completamente bons. (CI, p. 221-22).

Observe-se que, ao tomar para si o discurso “amigável” do “Pide”, através da repetição da idéia de se matar “sem deixar marcas”, o narrador, ao invés de reforçar sua suposta ingenuidade e inexperiência, termina por declarar-se

também assassino por meio das técnicas da medicina psiquiátrica. Nesse caso, penso que, além das marcas pontuais, o contexto da narrativa como um todo seja suficiente para indicar a discordância entre as vozes das personagens e do autor empírico.

É assim que a ironia mais serve à literatura, buscando nunca uma leitura complacente, mas atenta e participante, capaz de perceber a instabilidade dos significados e participar dos jogos de enganos e das armadilhas oferecidas pelo escritor. Quanto à questão do riso irônico, mesmo que concordemos com a proposição de Morier acima transcrita é muito importante que se reafirme uma vez mais a instabilidade e a multiplicidade dos conceitos ligados ao riso, visto que eles muitas vezes se cruzam e se confundem.<sup>44</sup> Parece certo, no entanto, que o dito irônico não se encerra na ironia e que pode conduzir à comicidade. No caso da literatura inaugural de Lobo Antunes, ao lançar mão desse recurso é que o escritor provoca efeitos cômicos e grotescos em diversas passagens dos livros em questão, como, por exemplo, na cena em que se narra o encontro do médico com uma prostituta, em **Memória de elefante**:

Dividido entre a timidez e o desejo, o médico assistira em peúgas, abraçado à roupa que não sabia onde pousar, à metamorfose daquela Mata-Hari de pacotilha num ser semelhante ao monstro de teta hercúlea a rasgar listas telefônicas no circo que passeava na praia (...) Dois dias depois, pingando nas cuecas uma estearina que ardia, obteve, através das injeções do farmacêutico, a certeza de que o amor é uma doença perigosa que se cura com uma caixa de ampolas e lavagens de permanganato morno no bidê da criada, para furtar a veemência das paixões à curiosidade questionante da mãe. (ME, p. 82).

---

<sup>44</sup> A grande dificuldade em estabelecer um conceito do riso, explica Lélia Duarte, é que a ele se misturam vários outros conceitos, “entre os quais os de humor, ironia, comédia, piada, brincadeira, sátira, grotesco, farsa ou jogo de palavras. Por isso mesmo o riso oferece resistência a qualquer definição satisfatória, tanto nos planos filosófico e psicológico quanto estético.” (DUARTE, 2002, p. 14).

Enquadrando-se na “ironia de situação”, ou “ironia de eventos” referida por Muecke (1995, p. 107-108), a primeira parte do trecho acima exhibe também a oposição entre elementos contrastantes e hiperbólicos que podem provocar o riso: timidez *versus* nudez *versus* desejo *versus* abraçar as roupas; mulher comparada a Mata-Hari *versus* mulher comparada a um teratológico monstro circense. Na segunda parte do trecho, uma das ironias que se pode observar está no fato de a narrativa reduzir o amor à sua concepção carnal, comparando-o a uma “doença perigosa que se cura com uma caixa de ampolas.”

Semelhante processo ocorre neste trecho de **Conhecimento do inferno**: “Um médico de barba *Colóquio Letras & Artes*, que possuía a compostura dos estúpidos, essa espécie de comedimento imbecil que faz as vezes de bom senso (...)” (CI, p. 98). Como se vê, elementos contrastantes são postos lado a lado nesse enunciado, criando uma tensão que parece marcar retoricamente a ironia: estupidez e compostura, imbecilidade e comedimento, sem contar com a comparação da barba do médico com a barba (estereotípica, presunçosa) dos freqüentadores de colóquios de letras e artes, em alusão direta às revistas portuguesas **Colóquio/Letras** e **Colóquio/Artes**. Nesse caso, a barba adquire mesmo o nome “Colóquio Letras e Artes”, constituindo uma antonomásia, figura de significação largamente utilizada pelo autor e presente em vários momentos do romance. Uma psicóloga, por exemplo, grotescamente passa a ser referida pelo narrador como “a perna”; um psiquiatra transforma-se no próprio Freud e sua colega numa “égua normanda”:

Como não há mais informações a dar – decretou a perna –  
passamos à ordem do dia. A colega quer fazer o favor?

Uma psiquiatra tipo égua normanda, de grande tronco, grandes membros (...)

A égua normanda atacava um prolixo relatório, garantindo que se inundassem o asilo, a cidade, o país, o universo inteiro de centenas de milhares de milhões de espelhos (...)

Às obras públicas – adiantou timidamente o La Fontaine [uma terapeuta ocupacional], no tom convidativo com que a raposa se deve ter dirigido ao corvo do queijo (...)

Stanford e colaboradores – recordou a revista Colóquio a quem o êxito da égua normanda vexava (...)

Os franceses – contrapôs o mendigo lúcido, abanando-se com a Revolução Sexual de Reich (...). (CI, p. 103-105).

Observe-se como nesses excertos se encontram recursos de ironia que podem gerar um efeito cômico, a exemplo da citada antonomásia (os nomes dos profissionais do hospital: mulher = perna = La Fontaine; Homem = Revista Colóquio; médico = mendigo lúcido), da hipérbole (“centenas de milhares de milhões de espelhos inundariam o universo”) da comparação – além de comentários maldosos como “a quem o êxito da égua normanda vexava”, enunciado que substitui algo como “inveioso de sua colega de profissão.”

O contraste entre a voz do narrador e a fala da personagem Dóri, no penúltimo capítulo de **Memória de elefante** também é um bom exemplo de ironia:

– Porque é que você não põe uma gravata de seda natural, um casaco piêdepule, fixador brilcrime na cabeça? Nunca vi um médico tão mal amanhado, tão à mecânico, os doutores devem de ter representação, não é, quem é que se quer tratar com um psiquiatra pope esgadelhudo? (ME, p. 189).

O mais curioso nessa passagem, a meu ver, nem é tanto a caracterização da personagem (novamente uma prostituta), que acontece por meio de uma fala repleta de gírias – inclusive com erros gramaticais, como no enunciado “os doutores devem de ter” – mas a própria caracterização que faz de si o narrador. Por meio da fala do outro, de forma indireta ele se caracteriza maltrapilho,

descabelado, arrasado. De todo modo, esse narrador “se vinga” da feia mulher, ao descrevê-la de maneira hiperbólica e grotesca:

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-lhes as confidências prolixas, enxuguei-lhe o choro confuso que me tatuou o cotovelo de um arbusto de rímel, puxei-lhe o cobertor até o pescoço à laia de um sudário piedoso sobre um corpo desfeito, e vim para a varanda arrancar os dejectos endurecidos dos pássaros. (ME, p. 197).

Nesse caso, lançando mão de símiles (o cobertor referido como um “sudário piedoso”, “arbusto de rímel”, “ruído húmido de ventosa” – em que acontece, inclusive, uma sobreposição de uma sinestesia por um símile), referências bíblicas (“sudário”, braços “crucificados no lençol”), circunlóquios hiperbólicos (metáfora de “lembranças”, o “gás de guerra”, responsável pela insônia do narrador, carboniza “até as folhas estampadas das fronhas”), o escritor parece almejar o efeito de pessimismo tão caro à trilogia.

Finalmente, para dar um exemplo de enunciado que pode ser interpretado como auto-ironia em **Os cus de Judas**, vale lembrar o trecho do capítulo D em que o narrador graceja com sua própria calvície, contradizendo-se seguidamente, num processo de dubitação e de gradação descendente: “Porém, na época de que falo eu tinha cabelo, bastante cabelo, algum cabelo se bem que aparado regularmente curto (...)” (CJ, p. 36). Esse enunciado reforça, aliás, uma imagem do parágrafo anterior: “O que eu gostava, por exemplo, de conseguir, sem ostentação nem vergonha, coroar a minha calvície nascente de um chapéu tirolês de pena.” (CJ, p. 36). Note-se que mesmo aqui é possível que se vislumbre uma auto-referência irônica desde que o leitor tenha, evidentemente, conhecimento da

calvície do escritor. Veremos que esse tom de galhofa resultante da auto-ironia e da autocrítica perpassa toda a trilogia e pode ser interpretado ora como autoderrisão, ora como humor.

### 2.3 – A ironia poética

Até aqui me ative basicamente a alguns tipos de ironia identificados nos textos de Antunes, focando sua relação com a possível presença da comicidade na trilogia. Como vimos, dizendo às vezes o contrário e outras vezes muito mais do que quer dizer, a ironia pode conferir graça, malícia e ambigüidade à narrativa. No entanto, como vimos anteriormente com Maria de Lourdes Ferraz (1987) e como também observa Ronaldo de Melo e Souza (2000), a determinação verbal da ironia como figura do discurso não é suficiente para que se atinja o que ele denomina de “dimensão essencial no princípio artístico da composição irônica.” Em artigo intitulado “Introdução à poética da ironia”, o estudioso lembra que “a contribuição decisiva para a elaboração da poética da ironia é de Friedrich Schlegel”, filósofo que propõe a tese da ironia como parábase permanente.<sup>45</sup> (SOUZA, 2000, p. 28). Souza escreve que essa figura, que na antiga comédia grega servia para a intromissão crítica do autor no universo criativo da obra, ocorre

(...) quando o coro momentaneamente se desliga do contexto das ações e, sozinho em cena, transmite ao público o apelo do dramaturgo. Disponível, na estrutura da comédia ática, para as múltiplas reflexões e polêmicas que são inseridas no próprio texto das peças, a parábase é o

---

<sup>45</sup> Arte que se exhibe como arte, na ironia romântica o autor ironiza a construção narrativa, desvelando os artifícios de seu texto ao leitor, que é então valorizado como um outro capaz de se posicionar de maneira crítica e reflexiva diante de determinada “realidade” proposta. Assim nomeada por ter sido sistematizada na época do romantismo, é evidente que a chamada “Ironia Romântica” sempre esteve presente em textos literários de todas as épocas. Desse modo, nomeá-la Ironia Poética, como o faz Souza, parece evitar equívocos.

contraponto crítico das questões relativas à representação teatral. (...) Os constantes apelos à opinião pública e aos juízes acentuam o processo competitivo do evento e se traduzem nos auto-elogios, nos pedidos de aplauso do comediógrafo que promete benesses ou castigo para quem lhe conceder ou negar o prêmio. O interlúdio coral da parábase (...) veicula a metalinguagem crítica que o comediógrafo insere na trama das ações. (SOUZA, 2000, p. 29).

Souza lembra também que Schlegel propõe a parábase como o grande procedimento artístico da modernidade literária:

A revolução crítica de F. Schlegel consiste em elevar a parábase ao estatuto privilegiado de princípio supremo da composição artística. Axiomaticamente se considera que a grandeza da poesia do verso e da prosa é pendente da intensidade constante do movimento parabático. A obra literária é considerada superior se apresentar um movimento parabático contínuo. Postula-se que a literatura, além de representar acontecimentos, tem de ser uma forma de conhecimento. O primado artístico da parábase intensifica a força cognitiva do discurso literário. Uma parábase permanente, eis o ideal da obra de arte. Ironia, eironeia, quer dizer questionamento. A ironia é uma parábase permanente, principalmente porque subordina o acontecimento representado ao processo crítico da reflexão. (SOUZA, 2000, p. 30).

Concebida assim como parábase permanente, para esse autor a ironia é a única expressão adequada à “interação dialética da experiência emocional e da consciência racional”, sendo, portanto, “um tropo vital e não simplesmente retórico.” (SOUZA, 2000, p. 31). Dessa forma, segundo Souza, uma narrativa tanto mais se credencia como obra de arte superior quanto mais refletir sobre o ato de narrar.

A propósito da trilogia antuniana, pergunto-me se o jogo reflexivo do texto com o próprio nome e a biografia do autor já não constituiria um movimento parabático, visto que parece ser uma busca de interação com o receptor do texto. Quando o narrador de **Memória de elefante** informa, por exemplo, que “para o psiquiatra o manuseio das palavras constituía uma espécie de vergonha secreta, obsessão eternamente adiada” (ME, p. 70), torna-se impossível que o leitor

minimamente informado não relacione a personagem com o autor empírico.<sup>46</sup>

Agindo assim, Lobo Antunes procede como se escrevesse a si mesmo, ou como se assistisse ao próprio ato da escritura, criando um mundo a partir do seu próprio, mundo que paradoxalmente se perde enquanto nasce um novo, literariamente elaborado. Esse movimento torna-se ainda mais interessante se consideramos que as “informações” transitam de um livro para outro. Basta lembrar que a certa altura do terceiro capítulo de **Conhecimento do inferno** narra-se que o psiquiatra se lembra de uma casa onde

(...) passara três semanas com a Isabel para acabar Memória de Elefante, que arrastava atrás de si havia meses num desprazer de maçada, construindo capítulo a capítulo na lentidão penosa do costume, à espera da chegada das palavras como um mártir de Revelações improváveis.” (CI, p. 61).

Essa constante reflexão sobre o ato de narrar referida por Souza também parece se encontrar em jogos narrativos mais sutis que o autobiográfico, ainda que esse quase sempre esteja presente na trilogia. Quando, por exemplo, o (embriagado?) narrador-personagem de **Os cus de Judas** sugere que “o *vodka* confunde os tempos e abole as distâncias” (CJ, p. 53), parece indicar ao leitor – ironicamente – como está sendo processada a própria organização espaço-temporal do romance. É curioso como essa idéia de certa maneira se repete dois

---

<sup>46</sup> Em seu **Conversas com António Lobo Antunes**, Maria Luisa Blanco, ao perguntar se **Memória de elefante** é a história da separação do escritor de sua primeira esposa, obteve a seguinte resposta:

– Comecei a escrevê-lo enquanto vivíamos juntos, mas sim, depois separei-me. Estava a sofrer muito, mas, apesar de tudo, não queria voltar, não sei porquê. As minhas filhas eram muito pequeninas, ela pedia-me para voltar e eu, continuo sem entender porquê, recusei-me a voltar. Ela tinha uma coleção enorme de romances meus que eu abandonava sem terminar, descobri-o agora quando as minhas filhas passavam uma revista aos seus papéis (...).

Fui um estúpido porque me separei, gostando dela, para viver só e deprimido e afectou-me mesmo na escrita, nesse momento não era capaz de escrever. Sim, **Memória de elefante** é a história dessa separação e é um livro em que se adivinha um grande sofrimento.

A minha tradutora sueca ironiza dizendo que me separei porque necessitava de material para trabalhar. (BLANCO, 2002, p. 57-58).

capítulos adiante:

(...) quando os meus joelhos apertam os seus, quando a minha boca vai tocar na sua e os olhos se fecham devagar como corolas noturnas, todos os meus ontens se encontram presentes neste beijo (...), todos os meus ontens, percebe? (CJ, p. 76)

“Desnivelamentos narrativos em anacronia e heterotopia”, segundo Seixo (2002, p. 18.), esses “ontens” confundidos e cujas distâncias foram abolidas, “autobiográficos” ou não se insinuam como o *leitmotiv* de toda a trilogia:

Nunca estamos onde estamos, não acha, nem sequer agora, comprimidos no espaço exíguo do elevador (...) A minha amiga está, por exemplo, no último Agosto, nua na praia em frente ao mar xaroposo e domesticado do Algarve (...) e eu continuo em Angola como há oito anos atrás. (...). (CJ, p. 144).

Note-se, nos excertos acima, a aproximação dos enunciados “nunca estamos onde estamos” e “todos os meus ontens se encontram neste beijo” e como esses parecem explicitar o próprio “fazer da obra”, sobretudo porque foram precedidos pela afirmação do narrador de que “o *vodka* [a narrativa?] confunde os tempos e abole as distâncias.”

Outro exemplo dessa espécie de transição de “comentários metalingüísticos” parece ocorrer em enunciados como este, retirado de **Memória de elefante**, que parece “explicar”, ironicamente, o estranhamento do narrador diante do mundo:

Substituíra a minha existência estrita pelas pobres girândolas ocas de um escriturário delirante rodopiando alegrias fictícias de cartolina; transformara a vida num cenário de plástico, imitação esquemática de uma realidade por demais complexa e exigente para a minha reduzida panóplia de sentimentos disponíveis. (ME, p. 177).

Observe-se como a figuração do mundo como “palco” remete o leitor atento ao já citado *incipit* de **Conhecimento do inferno** (“O mar do Algarve é feito

de cartão como nos cenários de teatro e os ingleses não percebem”), estratégia que é retomada em vários momentos do livro, como no sétimo capítulo, em que o narrador se imagina “a viajar no interior de um cenário de madeira e de cartão, do outro lado do qual se escondiam decerto instrumentos de carpinteiro, latas de tinta, as cabeleiras postiças dos actores, humildes como pêlos públicos sem uso.” (CI, p. 173).

É interessante como a esse estranhamento do próprio meio ambiente segue-se outro, logo na página seguinte, em que se narra que a personagem António Lobo Antunes, encontrando-se sentada no restaurante do Canal-Caveira,

(...) 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 se não podem consentir porque os amputámos do passado e do futuro (...). CI, p. 175).

Nesse enunciado, novamente o escritor parece indicar como está sendo processada a própria organização imagética e espaço-temporal do romance, a qual, presentificando o passado, ao sobrepor suas imagens abole os tempos e as distâncias. Além disso, mais que a caracterização de um narrador “estrangeiro de si mesmo”, é como se Lobo Antunes, manipulando sua personagem homônima indicasse, freqüente, poética e ironicamente, o caráter fictício de sua arte narrativa. É interessante também como o escritor parece exibir a própria percepção de ficcionalidade dos “acontecimentos” memorados. Assim, mais do que agir como se assistisse a si mesmo no ato da escritura, sua própria figura vai sendo traçada na qualidade ora de ator, ora de espectador de uma peça para a

qual não fora convidado – a realidade – sendo que, paradoxalmente, é dela o próprio autor.

## 2.4 – Limites e transposições

Como se viu até aqui, dada a complexidade da literatura antuniana, avaliar as implicações, as fronteiras e os limites entre os diversos tipos de ironia e sua relação com o riso é tarefa das mais problemáticas. E boa parte da dificuldade dessa empresa talvez resida nas divergências conceituais entre um e outro teórico. Por exemplo, no artigo “Isto é irônico?”, Wayne C. Booth (1974) aponta algumas pistas para se identificar a ironia retórica, chamada por ele de “ironia estável.” São elas: 1) as advertências diretas na própria voz do autor; 2) os erros evidentes, proclamados nas expressões populares, em fatos históricos e em julgamentos convencionais; 3) os conflitos de fatos dentro da obra; 4) os conflitos de estilo e 5) os conflitos de crença e de visão de mundo.

Por seu lado, e por defender que “a literatura prospera graças à malignidade e ao mal-entendido”, Guido Almansi (1978), refuta esse tipo de análise. Segundo esse estudioso,

(...) apesar do título prometedora do livro de Booth (*The rhetoric of irony*), uma tal retórica não existe e não saberia existir. Ninguém ainda inventou um endoscópio que penetrasse entre os dentes do escritor para nos informar sobre as acrobacias de sua língua (...) sendo impossível provar que certas afirmações irônicas são irônicas.<sup>47</sup> (ALMANZI, 1978, p. 421).

---

<sup>47</sup> Malgré le titre prometteur du livre de Wayne Booth, *The Rhetoric of Irony*, une telle rhétorique n'existe pas, et ne saurait exister. Personne n'a encore inventé un endoscope qui pénétrerait entre les dents de l'écrivain pour nous informer sur les acrobaties de sa langue. (...) Il est simplement impossible de prouver que certaines affirmations ironiques sont ironiques. (ALMANZI, 1978, p. 421). (O autor se refere à já comentada *tongue-in-cheek*).

Para Almansi, é impossível saber quando é que um escritor escreve com a já citada “abominável *tongue-in-cheek*”, ou seja, com aquela suprema ironia que ultrapassa a simples antífrase e semeia a ambigüidade no texto. Esse autor observa que a *tongue-in-cheek* permite que o escritor mantenha eficazmente uma eterna confusão e dissimule as motivações secretas que determinam a natureza do texto, tendo em vista que “a ironia perfeita não se manifesta quando é reconhecida, mas quando permanece em estado latente.” (ALMANZI, 1978, p. 422).

Por vislumbrar a existência de um complexo, permanente e irônico deslizamento de uma situação para outra nos três primeiros romances de Lobo Antunes, minha leitura aponta para uma acumulação, ou justaposição, desses tipos de ironia, tornando possível que pontos de vista aparentemente contraditórios entre autores iluminem, passo a passo, a análise. Além disso, parece claro que a ironia tem ligação direta com o riso, variando de caso a caso apenas em maneira e grau. Tomemos como exemplo esta cena de **Memória de elefante**:

(...) A doente (quem entre aqui para dar pastilhas, tomar pastilhas ou visitar nazarenamente as vítimas das pastilhas é doente, sentenciou o psiquiatra no interior de si mesmo) apontou-lhe ao nariz as órbitas enevoadas de comprimidos e articulou numa determinação tenaz:

– Seu cabrão.

A D. Maria II encolheu os ombros a fim de bolear as arestas do insulto:

Está nisto desde que veio. Se assistisse à cena que ela armou para aí com a família o senhor doutor até se benzia. De curtas e compridas tem-nos chamado de tudo.

O médico escreveu no bloco: cabrão, curtas, compridas, riscou um traço por baixo como se preparasse uma soma e acrescentou em maiúsculas Caralho. A enfermeira, que lhe espreitava sobre o ombro, recuou um passo: educação católica à prova de bala, supôs ele medindo-a. Educação católica à prova de bala e virgem por tradição familiar; a mãe devia estar rezando a Santa Maria Goretti enquanto a fazia.

A Charlotte Brontë a cambalear à beira do KO químico voltou para a janela uma unha onde o verniz estalava:

– Alguma vez viu o sol lá fora, seu cabrão?

O psiquiatra gatafunhou Caralho + Cabrão = Grande Foda, rasgou a página e entregou-a à enfermeira:

– Percebe?, perguntou ele. Apreendi isto com a minha primeira mestra de labores, diga-se à pureza e de passagem que o melhor clitoris de Lisboa.

A mulher empertigou-se de indignação respeitosa:

– O senhor doutor anda muito bem disposto mas eu tenho outros médicos para atender.

O homem lançou-lhe, num gesto largo, a bênção *urbi et orbi* que seguira uma vez pela televisão:

– Ide em paz, soletrou ele com sotaque italiano. E não percais a minha mensagem papal sem a dar a ler aos bispos meus dilectos irmãos. *Sursum corda* e *Deo gratias* ou vice-versa.

Fechou cuidadosamente a porta atrás dela e voltou a sentar-se à secretária. A Charlotte Brontë mediu-o de pálpebra crítica:

– Ainda não decidi se você é um cabrão simpático ou antipático mas pelo sim pelo não cona da mãe. (ME, p. 17-18).

Por que rimos, ou melhor, por que podemos rir durante a leitura de trechos como esse? Talvez porque o “dia de fúria” do psiquiatra transforme a personagem num “autômato” – para usar o conceito de Bergson, em que “o mecânico se instala no vivo” – e também pela incongruência entre a postura rígida da enfermeira e a irreverência do médico. No desespero em que diz encontrar-se (e isso vale para todo o **Memória de elefante**), as atitudes da personagem se apresentam como impensadas, incompatíveis com o que se espera de um médico no exercício de sua profissão. Pensando ainda com Bergson, talvez o riso deflagrado pela narrativa de situações desse tipo se deva àquele desejo inconsciente de “corrigir” o equívoco das atitudes da personagem. Como vimos, segundo o filósofo, rimos devido ao conflito entre o ideal e o real. No caso, rimos do conflito entre o equilíbrio e o desequilíbrio emocional da personagem. Ou, como propõe Schopenhauer, porque descobrimos de repente uma discordância entre o real (o médico furibundo) e o conceito no qual ele foi subsumido com a razão (um profissional sereno, ou “sério”). Nesse sentido, o uso dos palavrões pelo médico parece reforçar o efeito cômico, dada a suposta incompatibilidade entre eles – ou desvio – e sua posição social e hierárquica. Deve-se considerar

ainda o fato de narrar-se que a personagem escreve os referidos palavrões no bloco “como se preparasse uma soma” e que eles são entregues à enfermeira em forma de receita médica, acentuando incongruências que podem provocar o riso do leitor: médico “louco”; receita “aritmética”; aritmética de palavras; soma de palavrões.

Quanto aos ditos irônicos, nos diálogos travados entre médico, enfermeira e doente, bem como nos comentários do narrador, podemos vislumbrar a utilização da ironia retórica nas mútuas (e risíveis) “alfinetadas” que as personagens trocam entre si. Assim, quando a enfermeira, empertigada de uma “indignação respeitosa”, se dirige ao psiquiatra e diz

– O Senhor Doutor anda muito bem disposto mas eu tenho outros médicos para atender

rimos porque a narrativa já nos informou que o “senhor doutor” não anda nada bem disposto, ou seja, porque detectamos “conflitos de fatos dentro da obra”, de acordo com o terceiro item de Booth para indicar a “ironia estável.”

Como tantos outros até aqui referidos, além de evidenciar a conexão entre riso e ironia, o exemplo acima parece confirmar as proposições de Bergson e de Schopenhauer. De todo modo, e no sentido apontado por Guido Almansi, é indiscutível que esse tipo de literatura será também sempre permeado pela ambigüidade, o que a torna muito complexa e não raro misteriosa, equilibrando-se entre a *tongue-in-cheek*, as críticas “sérias” – partidárias – e mesmo a mais absoluta zombaria.

O tom zombeteiro parece estar presente, por exemplo, no fluxo de consciência/comentário “educação católica à prova de bala e virgem por tradição

familiar; a mãe devia estar rezando a Santa Maria Goretti enquanto a fazia”, no qual o narrador ironiza os (falsos) pudores da enfermeira, que estaria suposta e hipocritamente incomodada com os palavrões. É importante observar, no entanto, que o alcance de uma ironia desse tipo é muito difícil de ser avaliado, visto que, num processo metonímico, a crítica do narrador pode resvalar entre a educação católica como um todo e a educação católica portuguesa, em particular.

A propósito, ironias sobre questões de fé estão presentes em outros momentos do excerto (e da trilogia), a começar pela afirmação de que são doentes também as pessoas que “nazarenamente” visitam os internos do Hospital Miguel Bombarda (ironiza-se a “bondade” daqueles que internam seus parentes, deles se livrando?) culminando na representação papal em que a personagem lança a bênção “*urbi et orbi* que seguira uma vez pela televisão: (...) Sursum corda e Deo gratias ou vice-versa.” O efeito cômico nesse caso parece evidente e reporta ao que já se disse acima a respeito de incongruências e incompatibilidades – médico *versus* Papa; ambiente hospitalar *versus* Vaticano; discurso médico *versus* discurso litúrgico – mas novamente aqui percebemos que não há como estabelecer precisamente o alcance e os limites das ironias do narrador antuniano. O narrador zomba da Igreja e de sua educação religiosa ou apenas dos pudores da enfermeira? Apenas brinca com a figura papal ou insinua coisas mais sérias ou profundas, evocando, quem sabe, a história da instituição e a influência de sua moral em Portugal e em todo o Ocidente?

Por outro lado, a graça do enunciado também poderá nascer de uma certa identificação da zombaria com a própria moral (o leitor ri de si mesmo), ainda mais se consideramos que a zombaria é sobreposta ao uso da “alcunha” de Maria II, recurso que, de certa maneira, confere um rosto (pele clara? Olhos azuis?) à

personagem. Porém, a utilização dessa antonomásia levanta uma nova questão: por que D. Maria II? Apenas para provocar um efeito de visualidade através de uma comparação? Há ironia, aqui? Positiva a resposta, será ela dirigida à História do país como um todo, ou se restringe à biografia da rainha, talvez aos cognomes “A Educadora” e “A Boa Mãe”? Nomeando a enfermeira de Maria II, o narrador zomba ou elogia seu rosto e físico? Ou nada disso, e simplesmente atribui à personagem uma feição conhecida (ou não) dos leitores, “retratando-a”?

Essas questões também dizem respeito a outra personagem feminina, a “Charlotte Brontë” que dá início aos insultos: a referência à escritora inglesa terá a função descritiva de todo um complexo universo psicológico (da obra? Da própria autora?) ou apenas a de mais uma vez conferir visualidade ao texto, através da comparação, emprestando o rosto de uma escritora a determinada personagem? Ainda assim, no trecho em questão podemos inferir se houve simpatia ou antipatia (zombeteira) na escolha das celebridades eleitas? As teias da ironia antuniana – *tongue-in-cheek* – não permitem uma resposta única, e qualquer uma delas corre o risco de ser arbitrária. No entanto, creio que já se possa afirmar que quase sempre elas são risíveis. Assim, mesmo sem poder identificar com precisão as conseqüências do uso de uma antonomásia, por exemplo, quase sempre rimos ao deparar com sua (farta) presença nos textos. Por quê? Talvez porque não se narra que a enfermeira “lembra” D. Maria II, ou que a doente se parece com Charlotte Brontë: elas são uma e outra, um “erro” que trai a expectativa do leitor, que ri como que para “corrigi-lo”, como diria Bergson.

\*\*\*

O complexo arcabouço conceitual acerca do cômico e do irônico dá bem a idéia da dificuldade de se estabelecer com segurança sua presença num texto literário e muito mais ainda de relacioná-la com outros conceitos, o humor inclusive. Ao afirmar que nenhuma ironia é o humor, por exemplo, visto que ela é uma arma que provoca o riso mau, sarcástico e zombeteiro, André Comte-Sponville (1995, p. 231) certamente não está se referindo à ironia romântica – ou poética – estudada por Souza e muito menos à ironia *humoresque* proposta por Jankélévitch. Comte-Sponville se refere ao riso irônico como “o riso do ódio”, “o riso do combate”:

Útil? Como não, quando necessário! Que arma não o é? (...) A linguagem pode enganar. Nossos humoristas, como se diz, ou como eles se dizem, muitas vezes não passam de ironistas, de satiristas – e, por certo, são necessários. Mas os melhores misturam os dois gêneros: é o caso de Bedos, mais ironista quando fala da direita, mais humorista quando fala da esquerda, puro humorista quando fala de si mesmo e de nós todos. Que tristeza, se só pudéssemos rir contra! E que seriedade, se só soubéssemos rir dos outros! A ironia é isso mesmo: é um riso que se leva a sério, é um riso que zomba, mas não de si, é um riso, e a expressão é bem reveladora, que goza da cara dos outros. Se se volta contra o eu (é o que se chama autoderrisão), permanece exterior e nefasta. A ironia despreza, acusa, condena... Leva-se a sério e só desconfia da seriedade do outro – ainda que, como bem viu Kierkegaard, venha a “falar de si como de um terceiro.” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 231-232).

O filósofo parece falar de ironias como aquelas citadas acima, em que as personagens se criticam, zombam, se “alfinetam.” Ou da que o narrador de **Os cus de Judas** dirige à Igreja e a seus “bondosos” fiéis, quando se recorda dos “(...) pobrezinhos das minhas tias, a quem no Natal se ofereciam através do prior, demiurgo da caridade anual, fatias de bolo-rei, palavras evangélicas e medicamentos fora do prazo de validade (...).” (CJ, p. 102). De todo modo, percebendo que os bons autores costumam misturar ironia e humor, Comte-Sponville sinaliza para a dificuldade que o leitor pode encontrar em estabelecer

onde este começa e onde a outra termina. Ao colocar na boca de seu narrador, por exemplo, que

(...) vamos [os portugueses] assinalando a nossa presença aventureira através de padrões manuelinos e de latas de conserva vazias, numa subtil combinação de escorbuto heróico e de folha-de-flandres ferrugenta (CJ, p. 25),

ao ironizar o histórico colonizador de seu país, Lobo Antunes está se incluindo – o que seria um sinal de humor – ou apenas zomba, excluindo-se, do que define, na seqüência do enunciado, como sendo a marca fundamental do caráter de seus compatriotas? Ei-la:

Sempre apoiei que se erguesse em qualquer praça adequada do País um monumento ao escarro, escarro-busto, escarro-marechal, escarro-poeta, escarro-homem de Estado, escarro-equestre, algo que contribua, no futuro, para a perfeita definição do perfeito português: gabava-se de fornicar e escarrava. (CJ, p. 25).

Se parece não haver dúvida de que o narrador se refere ironicamente ao excesso e à diversidade de monumentos existentes em seu país “imperial” – além, é claro, de zombar, grotescamente, do suposto hábito que teriam os portugueses de se gabarem de fornicar e escarrar – identificar a oscilação entre ironia e humor, no sentido de Comte-Sponville, nesse caso sempre me parecerá arbitrário, visto que dependerá, evidentemente, da interpretação do receptor. Caberá a ele, sempre, decidir (ou mesmo inferir) se o narrador (ou o autor) ri dos compatriotas (ironia) ou com eles (humor; ou autoderrisão?). Isso não impede, todavia, que se possam localizar marcas textuais ou processos discursivos irônicos que podem desencadear o riso. O principal deles talvez seja a incompatibilidade mesma entre a abjeção sugerida pela palavra “escarro” e “monumento”, que dá idéia de algo belo ou grandioso.

Ironia retórica, poética, *humoresque*, *tongue-in-cheek*, humor. Se é

possível reconhecer esses conceitos na literatura antuniana, identificar fronteiras entre eles é tarefa das mais complicadas. Aliás, o próprio Comte-Sponville já aponta para essa permanente instabilidade. Segundo o pensador, o que é essencial ao humor é ser reflexivo, e menos por uma questão de conteúdo do que de estado de espírito. De tal modo que “a mesma fórmula, ou a mesma brincadeira, pode mudar de natureza, segundo a disposição de quem a enuncia: o que será ironia em um, que se exclui dela, poderá ser humor em outro, que nela se inclui.” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 233). Assim, investigar o jogo autobiográfico presente na trilogia antuniana talvez permita que melhor se vislumbre essa contínua oscilação entre o riso de natureza irônica – o “riso-arma” – e aquele outro, que Comte-Sponville chama de “desilusão alegre”, originado pelo humor. É o que veremos a seguir.

### 3 – Memória, autobiografia, humor

¡Oh memoria, enemiga mortal de mi descanso!

(M. de Cervantes, *Dom Quixote*)

Na clássica definição que Philippe Lejeune apresenta em **Le pacte autobiographique**, uma autobiografia é aquela "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua própria existência, focalizando principalmente sua vida individual, em particular a história de sua personalidade." (LEJEUNE, 1975, p.13). Isso significa que pensar em autobiografia remete forçosamente a uma reflexão sobre a questão da identidade (entre autor e personagem), o que é um tanto problemático, visto que desde Heráclito sabe-se que nada, no tempo, pode permanecer idêntico a si: é impossível que nos banhemos duas vezes no mesmo rio, pois seremos sempre outros e as águas também o serão. É nesse sentido que André Comte-Sponville observa, em seu **Dicionário Filosófico**, que a identidade – o fato de ser o mesmo – só é absoluta no presente, pois "só no presente se pode ser 'o mesmo que o mesmo'." (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 291-292).

Assim sendo, e voltando à definição de Lejeune, ao ler um romance "autobiográfico" – como parece ser o caso de **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno** – o leitor tem diante de si uma narrativa retrospectiva em prosa em que o escritor – então aquele "mesmo que o mesmo, no presente" – fez de sua própria existência, ficcionalizando-a. Em outras palavras, o autor de uma ficção autobiográfica seria aquele que lida com seu passado, ou com o que lembra dele, num trabalho com a memória em busca do

que foi e do que ainda é, no presente. Vejamos o já citado trecho de **Os cus de Judas**:

(...) vem-me à ideia o soldado de Mangando que se instalou de costas no beliche, encostou a arma ao pescoço, disse Boa noite, e a metade inferior da cara desapareceu num estrondo horrível, o queixo, a boca, o nariz, a orelha esquerda, pedaços de cartilagens e de ossos e de sangue cravaram-se no zinco do tecto tal as pedras se incrustam nos anéis, e agonizou quatro horas no posto de socorros, estrebuchando apesar das sucessivas injeções de morfina, a borbulhar um líquido pegajoso pelo buraco esbeçado da garganta. (CJ, p. 193).

Destaquei novamente esse trecho porque seu objeto se repete, com algumas alterações, nos três livros em foco,<sup>48</sup> numa repetição que reforça o efeito de narrativa factual, pois dá a impressão de que a cena descrita teria sido realmente presenciada pelo narrador, um psiquiatra atormentado pelas lembranças de guerra. Essas lembranças, no entanto, nem sempre se apresentam de forma realista. Observe-se o grotesco almoço narrado em **Conhecimento do inferno**:

(...) Os doutores, os enfermeiros, as assistentes sociais, os psicólogos, as terapeutas ocupacionais ergueram-se de prato em riste para a urna, falando ao mesmo tempo, agitando-se ao mesmo tempo, rindo ao mesmo tempo, o chefe de equipa informou em torno  
– Chega para todos, chega para todos  
o cabo estendeu-lhe o serrote de carpinteiro com que amputávamos os feridos das minas para que ele trinchasse o defunto, o cadáver desfeito, horrorosamente queimado, do Pereira, no acidente de unimogue vinte e quatro meses depois do nosso desembarque em Angola, perto do Belo, a caminho da estrada de Malanje, no princípio de Janeiro de 1973, daqui a um mês ou dois no máximo estou aí saudades para todos deste que se assina António. (CI, p. 190).

Ao contrário do que acontece no exemplo anterior, nesse trecho o carácter de ficcionalidade é que sobressai, advindo da estranheza e mesmo da improbabilidade do “acontecimento” memorado. Pois o que se narra é que a

---

<sup>48</sup> Sobre essas repetições, ver 1.2.1. Quanto à suposta factividade do suicídio narrado, ver a nota 2 da Introdução deste trabalho.

personagem presencia, “de fato”, a cena canibalesca, como se a carne servida no restaurante do hospital fosse “realmente” a carne do soldado acidentado seis anos antes do tempo da enunciação.

Nesse caso, uma outra definição de Comte-Sponville pode ser esclarecedora. Segundo o filósofo, a memória “é a consciência presente do passado, seja em potência (como faculdade), seja como ato (como memoração ou rememoração).” É interessante pensar, com esse autor, que, como toda consciência, essa é atual, “mas é memória apenas na medida em que percebe, ou pode perceber, o passado como passado, senão já não seria memória, e sim alucinação. É a consciência atual do que já não é atual, tal como foi.” (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 380).

É evidente que, numa ficção, essa referida “consciência atual do que já não é atual” só tem uma utilidade: a de lembrar para inventar, ou, ainda, a de simular “lembranças alucinadas”, como parece ocorrer no exemplo acima. Essa espécie de “alucinação lúdica” é freqüente em **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno**, e parece resultar de um irônico e metafórico jogo de atualização da memória, que funde todos os tempos e espaços num só – aqui e agora – e às vezes se elabora com o grotesco, com o cômico e, sobretudo, com o estranhamento e o pessimismo, característicos da trilogia antuniana.

À luz dessas considerações, uma questão se apresenta: que parentesco poderá haver entre a memória, a autobiografia e o humor na literatura inaugural de Lobo Antunes? Para que uma relação dessas possa ser estabelecida, temos, de antemão, que entender por humor somente aquele riso “filosófico” que alguém dirige a si mesmo, distinguindo-o, portanto, do riso de viés cômico ou irônico-derrisório. Note-se que essa simples distinção parece aproximar os três conceitos

– pois eles, afinal, estariam relacionados com a auto-inscrição do escritor em sua escrita – permitindo que sejam apontadas algumas conexões entre os mesmos.

Por isso, antes de iniciar a análise propriamente dita desta seção, será conveniente refletir, à luz de estudiosos como Maria Alzira Seixo (2002) e Luiz Costa Lima (1986 e 1991), sobre o importante fenômeno da autobiografia que se observa nos três primeiros livros de Lobo Antunes. As questões pertinentes à memória e à identidade acima referidas serão úteis a essa reflexão, dada a sua relação com os processos retóricos responsáveis por alguns efeitos como os do grotesco e do lirismo, da beleza e da fealdade, além de um quê de “graça sombria” auto-inclusiva, cujo caráter contraditório e simultâneo me parece decisivo na configuração da ambigüidade e do humor presentes na trilogia antuniana.

### **3.1 – Autobiografia e ficção**

Como já foi dito na introdução deste trabalho, alguns estudos da obra de Lobo Antunes privilegiam a problemática do pós-colonialismo na literatura portuguesa posterior ao 25 de abril, principalmente aquela de polarização ideológica, como a que incide sobre questões do poder e do imperialismo. De fato, esses temas perpassam toda a obra do escritor e, aliados a uma permanente crítica ao regime fascista e à experiência da guerra colonial de Angola, preenchem o universo romanesco dos seus primeiros livros.

Médico, oriundo de uma família de classe média alta, após o regresso de África, em 1973, Antunes – então com vinte e nove anos de idade – trabalha como psiquiatra no hospital Miguel Bombarda, de Lisboa. Seis anos depois,

publica seus primeiros romances, **Memória de elefante** (1979), **Os cus de Judas** (1979) e **Conhecimento do inferno** (1980), trilogia em que as narrativas remetem à sua atividade profissional, à sua experiência como combatente em Angola, ao seu divórcio e à sua infância. Muitos dos temas futuros – e mesmo da forma, ainda que em germe – estão presentes nesses primeiros livros do autor. Como observa Christophe Mercier, desde **Memória de elefante**

(...) o “argumento” é evacuado, e o romance torna-se um encadeamento lírico de imagens ao sabor da fantasia desperta do autor, uma cascata de metáforas que já não se ligam umas às outras segundo o fio de uma intriga-pretexto, mas que se associam segundo as cores que introduzem no conjunto. (MERCIER, 2003, p. 10-14).

Com efeito, o próprio escritor declarou, na longa entrevista concedida a Maria Luisa Blanco, que muito do que escreve atualmente se encontra em botão em **Conhecimento do inferno**, chegando a afirmar que nesse livro “já se encontram todas as técnicas posteriores.” (BLANCO, 2002, p. 205).

Em seu livro **Os romances de Lobo Antunes**, Maria Alzira Seixo (2002), além de desenvolver hipóteses interpretativas dos textos, apontar linhas temáticas proeminentes e proceder à problematização literária de situações ou de elementos nos quais o discurso de Lobo Antunes se detém, faz ainda uma abordagem de questões pertinentes à obra do autor, como, por exemplo, o pós-colonialismo. A autora aponta as principais linhas poéticas e os componentes literários que alicerçam o vasto e complexo universo ficcional construído pelo escritor e dedica toda uma seção à questão da autobiografia. Aborda, nessa, o sociotexto (casa, trabalho, Angola, Portugal), o contexto (exercício da psiquiatria e guerra colonial), a “relação da voz narrativa com o nome da pessoa” e a configuração dêitica, que induz àquilo que a ensaísta chamou de “dinâmica da

memória presentificada” (SEIXO, 2002, p.476). Para dar suporte à abordagem da autobiografia nos romances de Lobo Antunes, a estudiosa freqüentemente lança mão das crônicas do autor, nas quais, segundo ela, parecem se encontrar “modalizações de uma experiência individual tangencial à biografia do escritor” (SEIXO, 2002, p.483). Apesar disso, a autora conclui que mesmo essa “tangente” é ilusória, visto que da mesma maneira que os romances antunianos não se confinam à construção ficcional, suas crônicas também não são inteiramente autobiográficas: também elas jogam reiteradamente com os romances, funcionando como uma espécie de “laboratório.” Assim, segundo essa estudiosa, resta ao leitor encarar a prosa de Antunes como as “várias possibilidades de manifestação de um eu.” (SEIXO, 2002, p. 496).

De fato, observa-se que tanto em **Memória de elefante** quanto em **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno**, o leitor é atraído para universos ficcionais em que as referências à biografia do escritor são abundantes, e já as primeiras linhas do primeiro romance remetem ao Hospital Miguel Bombarda, instituição em que Antunes realmente exerceu a psiquiatria. Observe-se o trecho abaixo:

As filhas e o remorso de se ter escapado uma noite, de maleta na mão, ao descer as escadas da casa que durante tanto tempo habitara, tomando consciência degrau a degrau de que abandonava muito mais do que uma mulher, duas crianças e uma complicada teia de sentimentos tempestuosos mas agradáveis, pacientemente segregados. O divórcio substitui na era de hoje o rito iniciático da primeira comunhão: a certeza de amanhecer no dia seguinte sem a cumplicidade das torradas do pequeno-almoço partilhado (para ti o miolo para mim a côdea) aterrorizou-o no vestíbulo. Os olhos desolados da mulher perseguiam-no pelos degraus abaixo: afastavam-se um do outro como se haviam aproximado, treze anos antes, num desses agostos de praia feitos de aspirações confusas e de beijos aflitos. (ME, p. 22).

A começar pelo uso do nome “António Lobo Antunes” (como ocorre em **Conhecimento do inferno**), é grande o número de alusões feitas nesses livros à

casa (às filhas, à ex-mulher) e ao exercício da psiquiatria, bem como à participação na guerra colonial de Angola. Ora, essas referências podem induzir o leitor a considerar as narrativas como autobiográficas, desde que tenha conhecimento de alguns dados da experiência de vida do escritor.

No que diz respeito à ficção autobiográfica – como parece ser o caso dos livros em questão – Lejeune escreve que ela pode ser “exata” – quando a personagem principal é semelhante ao autor – ou “inexata” – quando esse se esquia – e daí a importância de haver um “contrato” entre autor e leitor. Sucede então que, se esse contrato indica que o texto é apenas ficção, apesar das referências ao mundo exterior (caracterizando um pacto romanesco), o leitor sai em busca de semelhanças e, ocorrendo o chamado “pacto autobiográfico” (no qual autor = narrador = personagem), o leitor tende a procurar possíveis inexatidões ou mesmo dissimulações na narrativa. (LEJEUNE, 1975, p. 20). Nesse sentido, o irônico jogo autobiográfico proposto nos livros ora enfocados parece induzir o leitor a trilhar simultaneamente os dois caminhos acima descritos, visto que o uso do nome próprio de Antunes sempre se mistura ao pacto ficcional. O resultado disso é que os limites entre real e imaginário se rompem e a realidade transforma-se em ficção, num equilíbrio instável entre o mundo inventado da literatura e o mundo das realidades concretas.

Pois o que há de se considerar, de imediato, é que o que se observa nos três primeiros livros de Antunes é o pacto romanesco, e é em sua medida que nasce um intenso e interessante jogo entre ficção e autobiografia. E isso acontece apesar de nesses romances o escritor às vezes emprestar seu nome ao narrador e/ou à personagem – o que remete imediatamente à definição de Lejeune acima destacada. Assim, o que se verifica nessas obras é a ocorrência de uma ilusão

autobiográfica, nos moldes da que Wander Melo Miranda observou em seu **Corpos escritos**, em que, na esteira de Lejeune, assinala que

A distinção fundamental entre romance e autobiografia depende do pacto de leitura efetuado entre autor e leitor, em especial, nos casos em que possam persistir dúvidas a respeito da identidade ou não entre sujeito e objeto de narração. A questão não é tão simples como parece, pois em muitos casos a fronteira entre “fato” autobiográfico e “ficção” subjetivamente verdadeira é bastante tênue, podendo o grau de “fingimento” de determinados textos ser tão variável que torna difícil a diferenciação entre uma autobiografia autêntica e uma composição já romanceada. Muitos romances em primeira pessoa podem “fingir” o relato verídico de uma experiência pessoal, sem que o leitor seja capaz de desfazer a ambigüidade entre a história concreta de um eu real, que remeteria ao autor, e a sua recriação metafórica em termos de invenção ficcional. (MIRANDA, 1992, p. 33).

É importante ressaltar que em **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno**, não há, no paratexto, quaisquer elementos que indiquem que as narrativas se baseiam em fatos reais, o que só vem estimular o jogo a que Miranda se refere, no qual “ficção e não-ficção se interpenetram, não se restringindo, no conjunto de uma mesma obra, a territórios nitidamente demarcados” (MIRANDA, 1992, p. 37). Tudo parece, afinal, representação, apesar de a referência a nomes de pessoas, a lugares que comprovadamente existem e até mesmo a datas proporcionar aos textos uma aparência de “realidade.”

Assim, nesse espaço em que o autor joga com o fingimento a partir de dados autobiográficos, o leitor percebe-se num território instável, entre os apelos da realidade e os do mundo ficcional. Isso acontece, por exemplo, nos trechos abaixo, em que a referência a acontecimentos histórico-biográficos facilmente comprováveis pode dar a impressão de relato factual, a despeito de toda a ironia que para eles o narrador direciona:

(...) De modo que quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava, grátis, uma tal metamorfose, compareceu em peso no cais, consentindo, num arroubo de fervor patriótico, ser acotovelada por uma multidão agitada e anónima semelhante à do quadro da guilhotina, que ali vinha assistir, impotente, à sua própria morte. (CJ, p. 16).

Em 1973, eu regressava da guerra e sabia de feridos, do latir de gemidos na picada, de explosões, de tiros, de minas, de ventres esquartejados pela explosão das armadilhas, sabia de prisioneiros e de bebês assassinados, sabia do sangue derramado e da saudade, mas fora-me poupado o conhecimento do inferno. (CI, p. 28).

Para entender como se processa esse jogo irônico, será interessante lembrar dois ensaios de Luiz Costa Lima, “Júbilos e misérias do pequeno eu” (LIMA, 1986) e “Persona e sujeito ficcional” (LIMA, 1991).

### **3.1.1 – *Personae***

No primeiro texto citado, em seção intitulada “A autobiografia como gênero”, o ensaísta observa que, “como nas memórias, a ficção, senão toda obra realizada na linguagem, é uma tentativa de dar ordem ao caos como a vida se nos apresenta” (LIMA, 1986, p. 299-300). O autor lembra que imagens ficcionais se naturalizam em nossa vivência do cotidiano e que, em troca, experiências do cotidiano são metamorfoseadas em manifestações ficcionais. Contudo, pondera Costa Lima que essa flexibilidade não torna ficção e autobiografia espécies discursivas indistintas, visto que “elas se separam pelo papel que, respectivamente, concedem ao eu.” (LIMA, 1986, p. 300). A esse respeito, Costa Lima observa que, na autobiografia, “o eu é a fonte de experiências que tencionará se transmitir”, enquanto na ficção “o eu empírico do escritor é um suporte de invenção” (LIMA, 1986, p. 300). O teórico lembra ainda que, apesar

disso, o material autobiográfico não pode ser confundido com o puro documento histórico, “pois ele não é nem história nem ficção” (LIMA, 1986, p. 301).

Por outro lado, no segundo ensaio citado Lima escreve que mesmo no texto memorialista o autor é um sujeito ficcional, pois todos nós nos fazemos *persona* (máscara) pela própria contingência social que vivenciamos. Isso quer dizer que, para vivermos em sociedade, temos que construir nossa (s) própria (s) personagem (s):

Ao mesmo tempo que o homem tem de se instrumentalizar para fora, precisa criar, dentro de si, uma carapaça simbólica; constituir sobre o indivíduo que é, biologicamente, a *persona*, a partir da qual estabelecerá as relações sociais. A *persona* não nasce do útero senão que da sociedade. Ao tornar-me *persona*, assumo a máscara que me protegerá de minha fragilidade biológica. Se nossa imaturidade biológica não nos entrega prontos para a vida da espécie, então a convivência social será direta e imediatamente marcada pela constituição variável da *persona*. Sem esta, aquela se torna impensável. (LIMA, 1991, p. 43).

Também será útil destacar aqui o comentário de Lima a respeito do ensaio que Elias Canetti escreveu sobre **O processo**, de Kafka. Segundo ele, o maior mérito desse trabalho é mostrar como o âmbito do privado se transforma em obra ficcional, em que a fragilidade da *persona* só não emerge porque foi manipulada, “mexida”, “(...) mas remexida não em favor de sua própria economia senão para deflagrar o mais terrível questionamento de uma humanidade governada por leis, códigos e autoridades que ela entretanto desconhece.” (LIMA, 1991, p.54). Lima verifica ainda que, “entre os clássicos da hora presente, o escritor tcheco é aquele cuja obra mais perto se manteve da própria *persona*. Isso contudo não porque na obra esta se expressasse. Kafka não se confessa, se não que se estiliza a si mesmo, se converte em arabesco de sua escrita.” (LIMA, 1991, p. 54).

É bem provável que esse fenômeno também ocorra na literatura inaugural de Lobo Antunes. Todavia, isso não prova nada e tampouco soluciona qualquer

problema. Pelo contrário, leva-nos a questionar as origens e as conseqüências dessa “auto-estilização” referida por Lima. Pois, mesmo admitida a incontestabilidade do elemento autobiográfico na trilogia, somente uma análise de seu alcance – bem como dos processos discursivos por ele responsáveis – pode levar à compreensão dos mecanismos que permitem que o escritor manipule, com humor, alguns elementos “trágicos” da própria existência.

### 3.2 – O segredo do humor

Em **El secreto del humor**, Celestino Vega (1967) escreve que o humor é uma forma de sabedoria que se posiciona entre o riso e o pranto. Logo, em literatura, o humor se “equilibraria” entre o cômico e o trágico. O autor observa que, na comédia, o protagonista é incapaz de ver o lado triste de uma situação chocante. O cômico escapa-se, rindo. Já na tragédia, o homem chora diante das adversidades da vida que ele não vê nem controla; na tragédia, o protagonista é sempre aquele que desconhece o destino que lhe é reservado.

Segundo Vega, o humor assiste à vida considerando todos os ângulos possíveis sem exercer moralismo e sem decretar a estupidez e a maldade do mundo, suspendendo o juízo moral, visto que a atitude do humorista é de distanciamento, pois

El verdadero humorista siempre está distante de sus criaturas o de sí mismo; nunca se entrega, posee un extraño poder de objetivación. Esa distancia le permite ver las cosas en perspectiva, en sus mutuas relaciones, por todos los lados. Pero no es posible la presencia simultánea, directa, de todos los aspectos que el humorista ve. Por eso en lo que él dice o presente siempre hay algo más, eludido, insinuado. Todo esto tiene que ver con la ironía, pero es distinto de la ironía. (VEGA, 1967, p. 63).

Além do distanciamento, o filósofo escreve também que o humor é equilíbrio:

Para no sucumbir al dolor no hay nada mejor que reírse de él, que buscarle un sesgo risible; para no enfangarse en la risa no hay cosa mejor que buscar el lado triste, que suscita la compasión y la piedad; al responder a una situación conflictiva, antes de entregarnos a la desesperación trágica o a la despreocupación cómica, debemos esforzarnos por mantener la serenidad y la mejor manera de no perder la cabeza consiste en vigilarnos a nosotros mismo en una especie de desdoblamiento de la personalidad: alguien que es capaz de verse a sí mismo demasiado indignado encuentra cómica su indignación y la corrige en el acto; quien percibe la frivolidad, la incompreensión de su risa, se pone grave, deja de reír. El humorismo no nos deja llorar ni reír a gusto, porque humorismo es, en el fondo, un afán de comprender. (VEGA, 1967, p. 62-63).

Procura de entendimento e autoconhecimento entre o trágico e o cômico, o segredo do humor para Vega reside, portanto, entre o deboche e a seriedade, entre o prazer da vida (e do riso) e a consciência da morte. O escritor traduz essa consciência em arte, no afã de transcender-se, substituindo sua realidade “de morte” por um sistema simbólico que provoca o riso e disfarça a inexorável solidão e tragicidade do ser humano. A criação artística seria, então, uma forma de sobreposição à realidade cotidiana, abrindo caminho a uma percepção para além da “verdade” e chegando a um “lugar” em que todos os demônios humanos possam conviver em “harmonia” e seus pecados possam ser expiados eficazmente. Esse “lugar” é o da ficção. Pode-se concluir, com esse pensador, que o humor se confunde com a filosofia, e vice-versa. Se o humorismo é um esforço para compreender, para ter uma resposta que dê sentido a situações conflitantes, ele só pode ser algo sensato e filosófico. Se o filósofo procura dizer como são ou como não são as coisas, o humorista joga com a ambigüidade e com a simultaneidade do ser e do não-ser. Como na ironia, o humor se move também na consciência do outro. Além do mais, e sempre com Vega, o humor é

uma dialética, uma tensão, um ir e vir. Para esse pensador, talvez não haja maior sensatez nem melhor filosofia que o humorismo.

A reflexão de André Comte-Sponville segue percurso semelhante ao de Vega. Segundo ele, "o humor pode fazer rir de tudo, contanto que ria primeiro de si, ou do outro como de si, e sempre se inclui, em todo caso, no disparate que instaura ou desvenda." (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 232). Para esse pensador, "a seriedade excessiva tem algo de suspeito, de inquietante, de fanatismo." (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 229). Citando Jankélévitch, para quem "a seriedade designa a situação intermediária de um homem equidistante entre desespero e futilidade", Comte-Sponville escreve que o humor oscila entre os dois extremos, porque "é ridículo levar-se a sério", visto que, "referindo-se a nós mesmos, toda a seriedade é condenável: o humor nos preserva dela." (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 229). O mais importante aqui a ressaltar, no entanto, é que, como já vimos anteriormente, para Comte-Sponville o humor pode fazer rir de tudo, contanto que ria primeiro de si, ao contrário da ironia, que é uma arma voltada quase sempre para outrem. Vale realçar que, segundo o filósofo, mesmo no caso da auto-ironia – ou autoderrisão – esta despreza, acusa ou condena, ao contrário do humor, que "transmuta a tristeza em alegria (...) e, por isso mesmo, desarma a seriedade, o ódio, a cólera, o ressentimento (...), até mesmo a ironia." (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 234).

Como o objetivo desta investigação é o estudo do humor na trilogia que inaugura a obra de Lobo Antunes, através de uma análise que privilegia a construção das narrativas, um problema central aqui se apresenta. Se for verdade que em **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno** a manipulação das *personae* comentada por Costa Lima, ou das "diversas

manifestações do eu”, referidas por Seixo, se apresenta às vezes como auto-ironia – ou autoderrisão – pergunto: de um modo geral, o que avulta no texto antuniano não seria a inclusão do “si mesmo” autoral no tecido literário como quem pensa – com humor – que “a situação é desesperadora, mas não é grave”, à maneira de Montaigne, quando se pergunta: “De que adianta se lamentar por tão pouco (esse pouco que somos?). Do que adianta se odiar (o que odiamos levamos a sério), quando basta rir?”<sup>49</sup> (MONTAIGNE, *apud* COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 231).

Vejamos um trecho retirado das páginas iniciais de **Memória de elefante**:

– 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 taquicárdias 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, 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. (ME, p. 12).

Antes de mais, observe-se como, por si só, a descrição sonora e imagética da cena pode levar a um efeito cômico, graças principalmente à utilização do

---

<sup>49</sup> Escreve Montaigne, nos **Ensaio**s: “Demócrito e Heráclito eram dois filósofos. O primeiro, achando que a condição humana é vã e ridícula, apresentava-se sempre em publico a rir e motejar. Heráclito, tomado de piedade por essa mesma humanidade, andava permanentemente triste e de lágrimas nos olhos. (...) Prefiro o primeiro, não porque seja mais agradável rir do que chorar, mas porque sua atitude é testemunha de seu desdém, porque ela nos condena mais que a outra e acho que nunca poderemos ser desprezados quanto o merecemos.” (MONTAIGNE, 1987, p. 333).

recurso da comparação. Não é difícil, por exemplo, imaginar o movimento (e os ruídos) da personagem – seriam semelhantes ao de um (africano) “batuque zulu” – bem como o “instantâneo” da mãe surda, com as agulhas do *tricot* suspensas sobre o novelo, “à laia de um chinês parando os pauzinhos diante do almoço interrompido.”

Importa ressaltar, por ora, que o narrador, nesse caso, se confunde com a personagem e que essa, por sua vez, faz lembrar o escritor: é psiquiatra, trabalha no hospital Miguel Bombarda, tem uma filha chamada Joana, serviu, como médico, durante a guerra colonial, e sua mãe – como ele – tem problemas auditivos.<sup>50</sup> O ludismo com a própria *persona* fica ainda mais evidente se considerarmos que a personagem é apresentada num estado de depressão e de desespero completamente incongruente com os movimentos da situação descrita (“batia palmas”, “grunhia”, num “batuque zulu” etc.), ainda que ela seja referência à lembrança de uma cena do passado. É como se o próprio desespero (atual?) não estivesse sendo levado assim tão a sério e o escritor, manipulando a simultaneidade temporal, expusesse, ironicamente, o estatuto tragicômico da existência e da própria memória.

Nesse sentido, tampouco a alusão ao útero materno, no início do excerto, deve ser levada tão “a sério” pelo leitor, visto que ela parece adiantar a mordacidade crítica dirigida à psicanálise nos três romances, por meio de uma ironia que é potencializada em **Conhecimento do inferno**. Nesse caso, no entanto, verifica-se muito mais a ocorrência de um sarcasmo irônico que de humor. Observe-se, por exemplo, como o narrador de **Memória de elefante**, nos

---

<sup>50</sup> Esses dados podem ser confirmados na longa entrevista que Antunes concedeu a Maria Luisa Blanco (2002).

trechos abaixo, não parece rir de si mesmo – ou, se o faz, parece incidir em autoderrisão – ao desempenhar o papel de psicanalisado:

E acabamos fatalmente por desembocar na pergunta essencial, que se encontra por detrás de todas as outras quando todas as outras se afastam ou foram afastadas e que é, se me permitem, Quem Sou Eu? Interrogo-me e a resposta consiste, obcecantemente, invariavelmente, assim: Uma Merda. (ME, p. 150).

(...) O analista assoou-se com estrépito e guardou o lenço em bola, sem o dobrar, no bolso das calças: dir-se-ia assistir à conversa numa indiferença absoluta, entregue à passividade de rumações vegetais: o íntimo desse homem gordo, ainda novo, constituía para o psiquiatra enigma completo, embora há anos se encontrassem três vezes por semana naquela sala tão descuidada como o aspecto do dono, com reposteiro de sacristia à entrada e tecto castanho de inumeráveis cigarros, onde muito da sua vida se jogava. (ME, p. 152).

Já em **Conhecimento do inferno**, a crítica do narrador aos colegas é bem mais direta, como se pode verificar no enunciado abaixo:

Ria-me dos médicos bem vestidos, bem alimentados, solenes, comedidos, competentes, majestosos, ria-me da sua falsa segurança, do seu falso interesse, da sua falsa ternura (...) ria dos psicanalistas detentores da verdade a jogarem xadrez na cabeça das pessoas com o seio da mãe e o pénis do pai, e o seio do pai e o pénis da mãe, e o seio do pénis e a mãe do pai, e o peio do seis e o pão do mai (...) (CI, p. 132).

Não há dificuldade em identificar, nesse tipo de abordagem, os recursos retóricos que o escritor utiliza visando ao efeito cômico e à crítica mordaz. Note-se que, inicialmente, várias “qualidades” das “vítimas” (são solenes, comedidas, competentes etc.) acumulam-se com uma ironia retórica tornada evidente através da repetição do verbo “rir” e do adjetivo “falso”, que as contradizem. Em seguida, a mistura das palavras pai/pénis/seio/mãe provoca uma hibridização maliciosa de indiscutível intenção sarcástica, de efeito cômico um tanto infantil, dada a falta de sentido e mesmo a sonoridade dos “neologismos.”

Assim, se parece evidente que Lobo Antunes em seus três primeiros livros joga com acontecimentos de sua própria existência, permitindo que lhes seja atribuída a condição de romances autobiográficos, deve ficar bem claro que essa designação teria que ser relativizada, porque insuficiente e ilusória. Pois, como já observara Miranda, mesmo os romances em primeira pessoa “podem fingir o relato verídico de uma experiência pessoal, sem que o leitor seja capaz de desfazer a ambigüidade entre a história concreta de um eu real, que remeteria ao autor, e a sua recriação metafórica em termos de invenção ficcional.” (MIRANDA, 1992, p. 33). Ademais, pode-se afirmar com segurança que, nos romances da trilogia, o “pacto autobiográfico” referido por Lejeune encontra-se apenas em forma de ilusão. Verifica-se, isto sim, e em todos eles, apenas o “pacto romanesco”, em que avulta o ficcional em detrimento de qualquer aparente “realidade factual.”

Nesse sentido, é curioso como o jogo autobiográfico nos livros de Antunes às vezes parece servir à auto-ironia e, em outras, desliza para o humor, ou seja, para o ato de rir de si mesmo. Ou do outro como de si, incluindo-se, no dizer de Comte-Sponville, “no disparate que instaura ou desvenda.” (1995, p. 232). E isso parece ocorrer já a partir da manipulação do próprio nome do escritor, atitude que reforçaria aquela ilusão acima comentada, pois promoveria um distanciamento irônico às avessas, numa “tensão primordial no dizer que afirma negando” (FERRAZ, 1987, p. 39), a exemplo do que ocorre com o célebre “Isto não é um cachimbo”, de Magritte. O que significa dizer que o leitor de Antunes se encontrará perene e inevitavelmente em terreno marcado pela instabilidade.

Além disso, e retomando os parágrafos introdutórios desta seção, pergunto-me se a trilogia antuniana não seria o produto de uma anamnese *sui*

*generis*, estratégia literária desprovida de qualquer compromisso com uma “verdade.” Pois, ao contrário, o que nela se observa é o comprometimento com o muito elaborado exercício de uma escrita que, poética e ironicamente, parece querer sempre “dar conta do Mundo” através do (des) prazer de poetar “na lentidão penosa do costume” (CI, p. 61) sem, no entanto, afirmar ou contestar ideologias. De modo que esse trabalho com a memória, ao fim e ao cabo, ao desestabilizar significações parece levar ao questionamento da identidade do eu, então consciente de que é mesmo impossível banhar-se duas vezes no mesmo rio.

Assim, a literatura de Lobo Antunes parece denunciar um escritor que tem plena ciência de que mesmo em textos supostamente autobiográficos o autor é sempre um eu ficcional – *persona* – inserido que está no contexto de fragmentação e “descentramento do sujeito” que vivemos na contemporaneidade. Pois, vale enfatizar, ao jogar com a ambigüidade entre histórias concretas de um “eu” e de um “ele” reais – que remetem ao autor empírico em **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno** – Antunes afirma e nega ao mesmo tempo toda a suposta “verdade” de seus escritos e esvazia o que pudesse aparentar-se a um relato (auto)biográfico em seus livros, lançando mão, inclusive, de uma espécie de “alucinação lúdica”, porque voluntária e transfigurada em estratégia literária. Isso ocorre porque, como já vimos, a memória é uma consciência atual, “mas é memória apenas na medida em que percebe, ou pode perceber, o passado como passado, senão já não seria memória, e sim alucinação.” (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 380). Observe-se este trecho de **Conhecimento do inferno**:

O soldado morto sorria-me. Empunhava um copo de cerveja e sorria-me: sempre que inclinava a cabeça para trás a fim de beber, o orifício redondo da bala aparecia junto à maçã-de-adão, cercado pelas escamas cristalizadas do sangue. Emagrecera um pouco nestes últimos nove anos, alguns cabelos brancos corriam-lhe sobre as orelhas, mas sorria. Instalado em frente dele, o pife, de pistola à cintura, continuava a dormir. (CI, p. 264).

É interessante como nessa passagem – e, de resto, em toda a trilogia – verifica-se aquela “dinâmica da memória presentificada” referida por Seixo, então sob a forma de narrativa “alucinatória” – ou alucinada – posto que apresenta o passado não como passado, mas como presença fantasmagórica. Além disso, vale observar também que apesar de ser no mínimo “desagradável” o conteúdo surreal da descrição, nesse enunciado é possível que sejam identificados também elementos cômicos (no sentido de Bergson)<sup>51</sup>, advindos do absurdo da personagem cadáver beber cerveja e sofrer alterações físicas como os vivos, num aparente jogo com a (falta de) consciência da memória em saber-se consciência do passado, a simular alucinações.

Observe-se ainda que a possível comicidade, nesse caso, não impede que o humor também pareça se manifestar. Considerando que o humor é rir de si, ou do outro como de si, e é “uma forma de graça, mas que faz rir principalmente do que não é engraçado” (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 287), nessa passagem o escritor indiretamente poderia estar rindo não só da condição humana

---

<sup>51</sup> Vimos na seção anterior que, segundo Bergson, é cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral. Segundo o filósofo, rimos quando se sugere a imagem de uma pessoa cujo corpo o incomoda: “se uma pessoa muito gorda é risível, isso se deve a que lembra uma imagem do mesmo tipo. E é isso mesmo que às vezes torna a timidez um tanto ridícula. O tímido pode dar a impressão de uma pessoa cujo corpo o incomoda, e que procura em volta de si um lugar para deixá-lo. Por isso o poeta trágico tem o cuidado de evitar tudo o que possa chamar nossa atenção para a materialidade de seus heróis.” (BERGSON, 1987, p. 33-34). No caso em questão, se considerarmos que o cadáver imaginado pelo narrador não consegue se livrar do corpo morto e que esse continua com suas funções vitais, podemos rir para “corrigir” esse “erro”, ou porque percebemos imediatamente, ainda com Bergson, que o material se sobrepôs ao espiritual.

(emagrecer/adoecer, envelhecer, morrer), mas também da memória do autor-narrador-personagem (aqui, então, aquele “mesmo que o mesmo, no presente”, referido pelo pensador) e ainda da própria incapacidade humana de esquecer voluntariamente. O irônico, em sentido amplo, é que a memória – e a dor que dela se extrai – é a matéria-prima fundamental do tecido literário dos livros de Antunes, e é do jogo com ela que parece originar-se a “graça” dos romances.<sup>52</sup> Evidentemente, isso só se torna possível porque não é o “real” que é engraçado, e sim a maneira como ele é narrado. Aliás, a forma com que se expõe a perplexidade que esse “real” nos provoca é que nos deixa, a cada leitura, ainda mais perplexos.

### 3.2.1 – “Simpatias”

Se as reflexões até aqui feitas parecem corroborar a hipótese de que o humor é um elemento decisivo na trilogia “autobiográfica” em foco, o que me interessa neste momento, de fato, é entender de que maneira a interligação entre humor e autobiografia na literatura inaugural de Lobo Antunes poderia ocorrer enquanto estratégia narrativa. Algumas proposições de Maria Alzira Seixo podem ser úteis a esse propósito. No caso específico de **Memória de elefante**, por exemplo, a estudiosa defende que “a utilização, por vezes quase acintosa ou exibicionista, da autobiografia, nesta obra, vai proceder à colocação do outro no lugar do mesmo (...) e a uma radical questionação da identidade.” Segundo a autora, isso acontece porque “nada afinal autoriza o leitor a reconhecer (...) o material bio-grafado, que permanecerá na hesitação fictiva.” (SEIXO, 2002, p.

---

<sup>52</sup> Esse jogo parece estar presente, por exemplo, naquelas passagens em que os narradores da trilogia são comparados a cães, conforme vimos na seção 1.4.2.1.

497). Pergunto-me se essa hesitação não teria ligação direta com o humor, com a ironia *humoresque*, com a ironia poética, com a *tongue-in-cheek*.

Já no que concerne à obra antuniana como um todo, Seixo escreve que

(...) o narrador assume uma revolta, um desespero, um sarcasmo terno, uma indiferença apegada, uma convivência amarga, uma insignificância ignorante, uma perplexidade reflexiva (e outros tipos de atitudes que o leitor pode fazer coincidir, ou não, com a imagem hipoteticamente empírica fornecida pelo autor enquanto pessoa), que, progressivamente, se vão tornando atribuições dos protagonistas dominantes, e gradualmente se vão substituindo, deslizando de modo subtil da marca autobiográfica para o romance de costumes e para a análise social e, destes, para uma meditação histórica que tem por base o quotidiano e anónimo acontecer do mundo contemporâneo. (SEIXO, 2002, p. 488).

No que tange à questão da inclusão do nome do escritor na própria obra, a estudiosa observa que a intensidade com que isso acontece permite que se suponha que Antunes entretém-se com ele nas “brincadeiras de ficção” que arma ao leitor e nos jogos dramáticos que lhe oferece, “misturando a inclusão séria, e por vezes mesmo trágica (caso, justamente, de **Conhecimento do inferno**) com o arremesso gratuito e divertido de um nome próprio que por acaso – e por que não? – é o seu.” (SEIXO, 2002, p. 489).

Pergunto-me novamente se as proposições de Seixo não diriam respeito àquelas ironias anteriormente citadas, com exceção, talvez, da ironia retórica.<sup>53</sup> E com o humor, no sentido de Celestino Vega e de Comte-Sponville: equilibrando-se entre o trágico e o cômico, o humor, para não chorar, opta por divertir-se com a falta de sentido da vida. Para investigar essa questão, considerarei a definição de “simpatia” do **Dicionário filosófico** de Comte-Sponville (2003).

Afinidade moral, similitude no sentir e no pensar, a simpatia é um sentir com, junto ou da mesma maneira. Lembrando que em grego a palavra significa o

---

<sup>53</sup> Idem.

mesmo que “compaixão”, em latim, Comte-Sponville observa que em francês as duas não são sinônimas<sup>54</sup>, visto que a simpatia é afetivamente neutra – isto é, podemos simpatizar tanto na alegria como na tristeza – enquanto só nos compadecemos do sofrimento ou da desgraça alheia e nunca da sua alegria ou da sua felicidade. Segundo o pensador, isso “é o que torna a simpatia mais simpática, mais agradável e mais equívoca. Quem gostaria de compartilhar a alegria do homem mau ou o prazer do torturador?”, pergunta. E arremata: “Todo sofrimento merece compaixão. Nem toda alegria merece simpatia.” (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 552).

Nesse sentido, talvez o termo “simpatia” sirva para definir a “revolta”, o “desespero”, o “sarcasmo terno”, a “indiferença apegada” e aquela “perplexidade reflexiva” que, segundo Maria Alzira Seixo, o narrador antuniano constantemente assume. Todavia, e – pensando ainda com Seixo – como nada nos autoriza a reconhecer o material bio-grafado, para analisar esse fenômeno optei por trabalhar a partir da hipótese de que o jogo com esse material pode desencadear o humor da trilogia. Pois as memórias da guerra e da vivência no hospital psiquiátrico parecem contribuir permanentemente com jogos autobiográficos que sugerem um riso auto-reflexivo, sempre indeciso entre ironia (autoderrisão) e humor: “Sou médico sou médico sou médico” – repete para si mesmo o narrador de **Conhecimento do inferno** a certa altura – “tenho trinta anos, uma filha, cheguei da guerra (...), escrevo poemas e romances que não publico nunca, dói-me um siso de cima e vou ser psiquiatra, entender as pessoas, perceber o seu desespero e a sua angústia, tranquilizá-las com o meu sorriso competente (...).” (CI, p. 56-57).

---

<sup>54</sup> Na língua portuguesa acontece o mesmo.

Antes de qualquer comentário nesse sentido, contudo, volto a salientar que é evidente que muitas vezes o que prevalece na matéria diegética da trilogia é o tom de pessimismo (ou de “negativismo”) e de indignação, sem nenhum vestígio do que o senso comum costuma entender por “humor.” O narrador de **Os cus de Judas**, por exemplo, já quase no fim de seu “relato,” refere-se à guerra ironizando o poder que a deflagra. “A guerra”, acusa, “é nos cus de Judas, entende, e não nesta cidade colonial que desesperadamente odeio, a guerra são pontos coloridos no mapa de Angola e as populações humilhadas, transidas de fome no arame, os cubos de gelo pelo rabo acima (...).” (CJ, p. 230). Sua queixa/denúncia é a de que esses “pontos coloridos” (que funcionam ironicamente como metáfora de algo como “pequenos brinquedos de guerra”) seriam deslocados a bel-prazer pelos generais, “nos gabinetes com ar condicionado em Luanda.” (CJ, p. 230). Assim, a despeito de os narradores dos três livros aparentemente não apresentarem uma posição maniqueísta da realidade, é incontestável a presença de áspers, veementes e indignadas críticas dirigidas ao fascismo, ao poder que mata e oprime. O que me interessa neste momento, repito, é a forma como se dá a referida empatia – ou “simpatia” – dos narradores pelas vítimas da guerra (e do sistema colonial, da ditadura salazarista e da PIDE, da educação católica, dos tratamentos psiquiátricos etc.) e sua possível relação com o humor da trilogia.

### 3.2.1.1 – Soldados e guerrilheiros

Enquanto possível “relato” ou “testemunho histórico”, um dos pontos que sobressaem em **Os cus de Judas** é o “bilhete para Luanda”, eufemismo para a execução sumária de prisioneiros negros, que antes de serem mortos a bala eram

obrigados a cavar a própria cova em que seriam enterrados. No capítulo S, narra-se que uma das vítimas desse tipo de execução fora Sofia, ativista do MPLA e amante do narrador:

Passei pelo quartel da PIDE, Sofia, entrei o portão a estremecer de medo e nojo e perguntei por ti ao chefe da brigada que junto ao Land-Rover dava instrução a duas criaturas pálidas, de pistola à cinta, a tomarem notas aplicadas em blocos de argolas de estudantes do liceu. O cabrão escorregou risos contentes de frade diante de um banquete de galhetas:

– Era boa, há? Estava feita com os turras. Comissária, topa? Demos-lhe uma geral para mudar o óleo à rapaziada e, a seguir, o bilhete para Luanda. (CJ, p. 190).

Lembro que a “simpatia” do narrador pelos tiranizados já ficara patente no capítulo Q:

– O bilhete para Luanda – explicava tranquilamente o agente a guardar a pistola no sovaco. – Não se pode dar cúfia a estes cabrões.

De forma que na noite em que o sujeito rasgou a nádega no caco quebrado da retrete, entende, lhe cosi o pandeiro sem anestesia, no cubículo do posto de socorros, sob as vistas contentes do enfermeiro, vingando um pouco, em cada berro seu, os homens calados que cavavam a terra, de pânico a fundir-se em enormes placas de suor nas costas magras, e nos fixavam com órbitas duras e neutras como seixos, esvaziadas de luz, tal as dos defuntos sem roupa, estendidos nos frigoríficos do hospital. (CJ, p. 158).

É interessante como um possível viés cômico da cena, advindo principalmente da utilização da coloquialidade – grotesca, diga-se – da expressão “coser o pandeiro”, atua como elemento de equilíbrio num “relato” demasiado macabro, o que parece conferir alguma leveza à narrativa a despeito do “peso” do objeto narrado.<sup>55</sup> Esse efeito seria impossível se o escritor utilizasse, por exemplo, o discurso médico.

---

<sup>55</sup> Digo isso pensando no artigo “Leveza”, no qual Ítalo Calvino afirma que “duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações.” (CALVINO, 1990, p. 253).

Outro exemplo da simpatia do narrador pelos negros encontra-se no trecho abaixo, retirado do capítulo “E” de **Os cus de Judas**:

No edifício sinistro do hospital civil, idêntico a uma pensão de província moribunda de paredes empoladas por furúnculos de humidade, os doentes de paludismo estremeciam de febre (...) à espera das ampolas de quinino na tranquilidade imemorial dos negros, para quem o tempo, a distância e a vida possuem uma profundidade e um significado impossíveis de explicar a quem nasceu entre túmulos de infantas e despertadores de folha, aguilhoado por datas de batalhas, mosteiros e relógios de ponto.” (CJ, p. 47).

Observe-se como, por meio da comparação, nesse enunciado o narrador tanto pode fazer ver o hospital, que seria “idêntico a uma pensão de província moribunda”, quanto disparar ironias contra si mesmo, as quais metonimicamente valeriam talvez para o povo de todo um país nascido entre “túmulos de infantas” e “aguilhoado por datas de batalhas” e mosteiros, claras referências a marcas da história de Portugal. O narrador parece zombar do português, um povo que por estar aprisionado por relógios de ponto e despertadores de folha jamais conseguiria compreender a “tranquilidade imemorial” dos angolanos. No entanto, se parece clara sua manifestação de admiração por mais essa característica “positiva” dos negros, pergunto onde terminaria a (auto) ironia e onde poderia começar o humor na narrativa. Pois “o humor e a ironia”, afirma Dominique Noguez,

repousam identicamente numa não-coincidência entre a linguagem e a realidade, mas aqui sentida afetuosamente como uma saudação fraterna à coisa ou à pessoa designada, e, ali, ao contrário, como a manifestação de uma oposição escandalizada, depreciativa ou carregada de ódio. Humor é amor; ironia é desprezo. (NOGUEZ apud COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 236).

Mesmo que a asserção de Noguez esteja correta, novamente parece-me impossível estabelecer com segurança se a comparação com os negros, no

excerto acima, aja apenas como autoderrisão ou ainda como pura zombaria disparada contra “os outros” portugueses. E se ela se dirigisse a toda cultura “branca”, ocidental? Em outras palavras: se parece ter ficado clara a “simpatia” do narrador pelos africanos, uma possível “antipatia” pelos portugueses teria sempre que ser relativizada. De todo modo, muitas vezes o objeto das “ironias-denúncia” da trilogia parece ter a ver com tudo o que direta ou indiretamente se relaciona com o sistema colonial. E não só português. No excerto abaixo, por exemplo, note-se o tom de deboche à evangelização dos africanos, bem como a seus frutos, dessa vez dirigido pelo narrador de **Memória de elefante**. No sexto capítulo do livro, narra-se que a personagem, na sala de espera de um consultório odontológico,

(...) extraiu da pilha de jornais virtuosos os restos de um semanário com uma freira mestiça a rir na capa e em que um padre escocês narrava, num longo artigo ilustrado por fotografias de zebras, a frutuosa evangelização de uma tribo de pigmeus, dois dos quais, o diácono M'Fulum e o subdiácono T'Loclu, preparavam hoje em Roma a tese revolucionária que estabelecia a altura exacta da Arca de Noé a partir do cálculo do comprimento médio dos pescoços das girafas: a etno-teologia derrubava o catecismo. Dentro em breve um cônego da Arábia Saudita iria demonstrar que Adão era um camelo, a serpente um pipe-line e deus Pai um xeique de óculos ray-ban comandando cardumes de anjos eunucos do Paraíso de seu Mercedes de seis portas. (ME, p. 91).

Se o ridículo da tese (de autoria de dois pigmeus) sobre a altura exata da Arca de Noé por si só tem um efeito cômico, o comentário que se segue a respeito de Adão, da Serpente e de Deus parecem confirmar a intenção irônico-zombeteira do narrador. Além disso, essa intenção também pode ser verificada na “potencialização” tanto dos feitos dos estudiosos pigmeus quanto de seus mestres evangelizadores, visto que se narra que a tese, “revolucionária”, teria sido consequência de uma “frutuosa” evangelização. Se entendemos a incongruência e o disparate – ou seja, que os frutos da tal “revolução” foram ridículos – rimos.

Podemos mesmo rir por pura brincadeira ou de zombaria, chacota ou deboche, mas a questão fundamental permanece: por trás (ou ao lado, ou sobreposto) de toda essa irrisão não poderíamos também identificar o humor? Se “humor é amor, ironia é desprezo”, como quer Noguez, como estabelecer com segurança as fronteiras entre uma e outro no texto antuniano?

“Assim como a melancolia é a tristeza que se tornou leve, o humor é o cômico que perdeu peso corpóreo (...) e põe em dúvida o eu e o mundo, com toda a rede de relações que os constituem”, escreve Ítalo Calvino no já citado artigo “Leveza.” (1990, p. 32). Se o ensaísta está certo, nesse caso o narrador poderia estar rindo não apenas do padre escocês e do ridículo da tese – ou seja, do cômico da situação – mas também de si mesmo, por também ser branco, um jovem médico “de olhos azuis”, ter nascido num país de passado imperialista e participado como combatente português da guerra colonial de Angola. Desse modo, em última instância o escritor poderia também estar rindo da própria *persona* e da própria biografia memorada. E talvez – como diria Calvino – “duvidando de si mesmo e do mundo,” melancolicamente, com alguma leveza, com humor.

De todo modo, o que parece sobressair nessa passagem é mesmo a crítica à agressão cultural vivida pelos negros. Nesse sentido, recorro novamente a uma passagem grotesca de **Os cus de Judas** em que pode ser vislumbrada a grande empatia entre o narrador e o povo angolano:

(...) O suor dos corpos, gordo e sumarento, possuía textura diversa das tristes gotas arrepiadas que me desciam a espinha, e sentia-me melancolicamente herdeiro de um velho país desajeitado e agonizante, de uma Europa repleta de furúnculos de palácios e de pedras da bexiga de catedrais doentes, confrontado com um povo cuja inesgotável vitalidade eu entrevira já, anos antes, no trompete solar de Louis

Armstrong, expulsando a neurastenia e o azedume com a musciosa alegria do seu canto. (CJ, p. 57).<sup>56</sup>

Tal como ocorre no trecho acima, verifica-se na trilogia uma constante referência a músicos, principalmente aos jazzistas “afro-norte-americanos.” A grande admiração dos narradores dos três livros pelos negros pode ser facilmente identificada em adjetivações elogiosas como a que acontece no enunciado em que se louva sua vitalidade a partir da “musciosa alegria” de Louis Armstrong.<sup>57</sup> Penso que, de um modo geral, esse enfático elogio à musicalidade pode ser estendido à cultura africana como um todo. Note-se ainda que – a exemplo do trecho anteriormente comentado, em que o narrador de **Os cus dos Judas** compara depreciativamente a própria inquietude à “tranquilidade imemorial” dos negros – nesse caso o tipo de abordagem é bastante similar, com a diferença de que ocorre não no plano psicológico, mas físico/biológico. Pois a “inesgotável vitalidade” dos angolanos é contraposta à melancolia dos herdeiros “de um velho país desajeitado e agonizante”, cujo suor, comparado ao dos negros (gordo e sumarento), não passaria de meras “gotas arrepiadas.”<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Sobre essa corporalidade grotesca, ver na seção 1.3.3 o que dela fala Bakhtin.

<sup>57</sup> Outro exemplo desse elogio pode ser encontrado já quase no final do mesmo livro, quando, ao falar da própria insônia, o narrador compara: “Às vezes, sabe como é, acordo a meio da noite, sentado nos lençóis, inteiramente desperto e (...) parece-me ouvir o rumor das folhas das mangueiras de Marimba e o seu imenso perfil contra o céu enevoadado do cacimbo, parece-me ouvir o riso súbito e orgulhosamente livre dos Luchazes, que estala junto de mim como o trompete de Dizzie Gillespie, esguichando do silêncio num ímpeto de artéria que se rasga.” (CJ, p. 230).

<sup>58</sup> Outro ponto que chama atenção nesse trecho é a referência aos palácios europeus como furúnculos e a comparação das “catedrais doentes” a pedras na bexiga. Como já se viu no capítulo anterior, o símile de objetos inanimados (naturais, arquitetônicos) à fisiologia e à anatomia humana, a doenças etc. é muito recorrente na trilogia. (V. seções 2.2 e 2.3).

### 3.2.1.2 – Mendigos, loucos, moribundos

Como já se disse anteriormente, não apenas os negros são objeto da empatia dos narradores da trilogia, que também parecem “simpatizar” com os loucos, os moribundos, talvez com todas as personagens que fogem aos padrões de “normalidade” ocidentais. Nesse sentido, é muito interessante uma passagem de **Memória de elefante** em que o narrador entra em contato com um mendigo numa pastelaria em frente à escola das filhas:

(...) Se a Teresa não me topou ninguém me topa, pensou o médico encostando-se mais ao icebergue até sentir na barriga o contacto liso do esmalte: um pequeno esforço suplementar e atravessaria a parede da geleira (...). O mendigo da manta, que contava os lucros, julgou adivinhar-lhe as intenções:

– Se vais palmar saca também aqui para o chichas. De baunilha que não me fode a úlcera.

Uma senhora que abandonava a pastelaria com um embrulho suspenso de cada dedo considerou apavorada aquele esquisito par de criminosos que tramavam um sinistro roubo de gelados, e afastou-se a correr no sentido da Damaia temendo talvez que ameaçassemos com pistolas de reбуçado. O mendigo, em que morava um esteta, considerou-lhe com agrado a vastidão das coxas:

– Pandeiro de primeira.

E autobiográfico:

– Antes do acidente comungava uma todos os domingos. Gajas do Arco do cego pelo preço da uva mijona que as galdérias agora estão piores que o bacalhau.

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

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

E o médico ponderou se essa frase irritada não conteria em si os germes de uma verdade universal, o que o levou a olhar para o seu sócio com um respeito novo: Rembrandt, por exemplo, não acabou muito mais próspero (...). (ME, p. 116-117).

A comicidade da cena acima parece evidente e o “esquisito par de criminosos” a tramar “um sinistro roubo de gelados” talvez seja o elemento cômico principal, dada a incompatibilidade social entre os indivíduos envolvidos no

“delito”, um médico e um mendigo. Reforça a risibilidade da cena o fato de o mendigo julgar que o médico pretende “apenas” roubar um sorvete, não percebendo que, “na realidade”, o angustiado e surreal desejo daquele é o de “desaparecer” ou, pior, de “ser comido à colher num jantar de família.” Dessa maneira, à incompatibilidade social de ambos soma-se a incompatibilidade psicológica: enquanto o primeiro, homem supostamente remediado e “culto”, quer “derreter” como um sorvete, o outro, em sua simplicidade miserável, quase infantil, apenas deseja um picolé de baunilha. Para não prejudicar-lhe a úlcera.

Outro elemento que pode tornar a cena risível é o contraste entre o já muito elaborado discurso do narrador e a linguagem coloquial do mendigo, contraste que parece potencializado pelos comentários “E autobiográfico” e “em quem morava um esteta”, que brincam com as observações libidinosas da personagem. Risível é também o relato de que a senhora que saía da pastelaria temia que os dois “criminosos” a ameaçassem “com pistolas de rebuçado.” É interessante, aliás, que essa situação hipotética e lúdica condiz com o ambiente em que a cena é descrita, uma pastelaria defronte a uma escola de crianças.

Mas o que mais me interessa nessa passagem é o fato de nela se narrar que o médico-personagem aproxima-se do mendigo olhando “seu sócio” “com um respeito novo”, depois de comparar a atual situação desse com a do final da vida de Rembrandt. De modo que, sem deixar de lado o tom lúdico (a referência ao miserável como “sócio” o confirma) o narrador parece simpatizar com o mendigo, rindo, com ele, das (históricas) injustiças sociais e da condição humana. Reflexivamente. Ou seja, com humor. E esse fenômeno também parece ocorrer com os doentes e moribundos em geral, fator que evidentemente reforça o jogo

autobiográfico da trilogia. Em **Conhecimento do inferno**, por exemplo, uma notícia de falecimento parece objetivar o riso do leitor:

– Como está ele, senhor doutor?

Está melhor, está sempre melhor, todos estão melhor aqui e o seu pai cura-se de vez, acabo de resto de verificar a cura dele, se quiser dar uma espreitadela, se faz favor, ora essa, está lá dentro, pálido de mais, é certo, imóvel em excesso, concedo, mas perfeitamente bem, sem sobressaltos, sem delírio, sem agitação, sem doença, vou escrever tudo tim tim por tim tim num papel, entrego-lhe daqui a nada e depois basta contactar a agência funerária que entender, nem é preciso incomodar-se ao telefone porque eles aparecem por aí, eficientes, rápidos, em conta, uma pechincha, pode pagar as prestações e assinar estas letrinhas, seis, doze, dezoito mensalidades que lhe descontam automaticamente no ordenado, nem dá por isso (...). (CI, p. 217-218).

Para analisar esse trecho, enfocarei inicialmente aquela utilização da ironia enquanto arma referida por Comte-Sponville. Observe-se como o texto parece dirigir zombeteiramente uma crítica direta à avidez “mercenária” do que seria uma “indústria da morte”, ao misturar as vozes dos vendedores de funerária à do narrador-personagem, que os ironiza ao anunciar que “eles aparecem por aí, eficientes, rápidos.” Note-se ainda que o que o leitor encontra a partir daí são palavras-chave do negócio, “em conta”, “uma pechincha”, “nem dá por isso”, somadas às condições de pagamento.

Também o início do excerto aparece marcado por uma ironia retórica que pode provocar o riso. Parece-me cômica a resposta do médico “está melhor, está sempre melhor”, uma vez que significa na verdade que o doente está morto, ou seja “sem doença”, “imóvel.” Em outras palavras, dizer que um cadáver está “perfeitamente bem, sem sobressaltos, sem delírios”, além de ser irônico – porque incongruente, visto que estar bem só pode ser um “privilégio” dos seres vivos – também é cômico, porque inesperado, quase “absurdo.” Se, e relembrando Schopenhauer, “rimos quando há uma falta de concordância subitamente

constatada entre um conceito e os objetos reais que ele sugeriu”, nesse caso rimos porque se enuncia que estar morto seria “estar melhor.”

Observe-se ainda como o narrador, por meio do recurso da enumeração (“pálido de mais”, “imóvel em excesso” etc.), deixa o leitor em breve “suspense” durante sua resposta e num tom de voz que também parece-me irônico, porque incompatível com a voz de um médico a comunicar o falecimento do pai a um filho. A marcar essa tonalidade estão expressões como “se quiser dar uma espreitadela”, “se faz favor, ora essa” e “tim tim por tim tim”, inadequadas à gravidade da situação. Além disso, se lembrarmos que o narrador-personagem desse romance não só é caracterizado mas também nomeado “António Lobo Antunes”, talvez possamos vislumbrar novamente uma complexa e lúdica convivência de ironia, comicidade e autobiografia.

De todo modo, a diferença entre um e outro tipo de ironia é evidente: se no primeiro fica bastante claro que o narrador tem posição contrária à maneira como trabalham as funerárias, dando a entender que as acusa de “mercenárias”, no segundo ele simplesmente faz rir de nossa finitude, parecendo convidar o leitor a refletir sobre a morte e, “do alto” de sua autoridade médica, propor que só nela pode haver de fato a cura. Ou, talvez, que viver é uma espécie de doença. Observe-se que, evidentemente, nesse caso o narrador não parece rir da morte de um homem, e sim dela caçoar, com ele, com simpatia, talvez sugerindo, num processo metonímico, que é mesmo risível a “tragédia” humana, ou a catástrofe de ser si mesmo, de se saber mortal: “porque toda a vida é a história de um fracasso, como diz Sartre (...), porque toda vida é um combate, mas sem vitória nem repouso.” (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 601).

Retornando, contudo, à questão da “simpatia”, é interessante como o referido vínculo do médico narrador-personagem com os doentes às vezes é fortalecido por uma sutil manipulação de coordenadas dêiticas:

(...) certos doentes nos revelam, por trás do sorriso alegre ou dos olhos carregados de uma falsa esperança, o esgar, não de medo nem de nojo, mas de vergonha, da agonia. A vergonha de estar deitado, a vergonha de não ter forças, a vergonha de desaparecer em breve, da agonia, a vergonha perante os outros, os que dos pés da cama nos olham no horror aliviado dos sobreviventes (...). (CJ, p. 215-216).

Segundo lingüistas, “coordenadas dêiticas é a situação na qual um enunciado é produzido, definido pela sua relação com o locutor (eu), com o lugar (aqui) e com o tempo (agora) do enunciado.” (DUBOIS, 2004, p. 167-168). No excerto acima, ao deslizar da terceira para a primeira pessoa narrativa, é interessante como o narrador, descrevendo a expressão dos moribundos, de maneira quase imperceptível compartilha sua dor, ou “sua vergonha”, juntando-se a eles ao marcar sutilmente o discurso com um “nos olham no horror aliviado dos sobreviventes.” De modo que “eles” (os enfermos, no caso), deixam de ser “eles” e se transformam em um “nós” que inclui o narrador e – por que não? – ironicamente também o leitor. E situações como essa, em que a condição de enfermidade é anexada ao discurso do médico, não são raras na trilogia. Observe-se o trecho abaixo:

– O senhor Valentim vai recitar um poema da sua autoria – declarou ao microfone uma rapariga rechonchuda, de papel na mão, enquanto por detrás da cortina coxeava ruidosamente uma mudança de cenário.

Em que ano recitarei naquele palco poemas da minha autoria?, pensou ele. Chega uma altura, chega sempre uma altura, em que começam sem aviso a olhar para nós de modo estranho, a tratar-nos com uma benevolência esquisita, a espiarem-nos com um súbito interesse, a segredarem minúsculas conjuras nas nossas costas, a convidarem-nos a ir ao médico porque estamos cansados (não estou

cansado), porque talvez necessitássemos de dormir mais (durmo o que sempre dormi), porque talvez umas férias (não quero férias), porque talvez uma baixa (não quero baixa), sabes que sempre fui teu amigo mas acho-te nervoso, desconfiado, irritável, diferente. (CI, p. 231).

No contexto, o narrador participa de uma festa no hospital em que trabalha e o “senhor Valentim” é um dos internos. Note-se como a diversidade de vozes narrativas verificada nesse trecho parece colaborar para a aproximação tanto do médico narrador-personagem com seus pacientes – cujas vozes são marcadas pelos parênteses – quanto com seus benevolentes “algozes.” Além disso, a partir da suposição (ou desejo) de um dia recitar um poema à maneira do “louco”, o narrador (nomeado António Lobo Antunes, médico psiquiatra, escritor), ao mudar seu discurso para a primeira pessoa do plural novamente parece buscar também a empatia do leitor. Pois, queixando-se do momento em que “eles” (parentes, amigos?) “começam a olhar para nós de modo estranho” etc., esse narrador parece indicar, polifônica e ironicamente, como um dia, possíveis “suspeitos”, responderemos a nossos “inquisidores”: de maneira impotente e inútil, visto que “chega sempre uma altura” em que “seremos todos” internados no Miguel Bombarda.

Vejamos mais de perto essa “simpatia” do narrador antuniano com a loucura, elemento fundamental de **Conhecimento do inferno** (ainda na página 16 do romance o narrador faz uma referência aos “doces malucos da infância”) mas que já está presente no primeiro livro da trilogia. “Num asilo de malucos onde estão os malucos?”, pergunta o médico narrador-personagem de **Memória de elefante** no final do primeiro capítulo. “Porque nos arrastamos aqui”, continua, “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?” (ME, p. 33). É interessante observar como, páginas adiante, a personagem conclui que

o que nos outros chamamos de loucura (...) 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. (ME, p. 46).

Essa indefinição do “lugar” da loucura parece determinar, em toda a trilogia, o que estou designando como “simpatia” do narrador por determinados grupos de personagens. Observe-se como, combinada com o “ludismo autobiográfico”, essa simpatia parece aproximar e às vezes mesmo auxiliar a confundir o escritor e suas *personae*, sejam elas homônimas ou não: “Foi nessa altura (pensou) que resolveu ser psiquiatra a fim de morar entre homens distorcidos como os que nos visitam nos sonhos e compreender as suas falas lunares (...)” (CI, p. 17), diz um narrador que muito divertidamente voaria com os loucos no quinto capítulo de **Conhecimento do inferno** (p. 129-130), mas que seria “aprisionado” como um deles no capítulo seguinte:

(...) Procurou os cigarros nos bolsos para se conceder tempo de pensar mas não havia bolsos: os dedos esbarraram, cegos, de encontro a uma resistência de algodão. Olhou para baixo, surpreendido: tinham-lhe substituído a roupa pelo uniforme hospitalar, comprido e hirtos como as vestes dos judeus. (...) E reparou que a sua voz adquiriria o tom suplicante e humilde dos doentes, que tantas vezes sacudia de si como moscas incômodas. Estendera os dedos por sobre a secretária na direcção da gravata de ramagens e implorava um cigarro, uma ponta de cigarro, a esmola de um novelo consolador de fumo pela garganta abaixo. As pontas acesas de tabaco eram as únicas estrelas que no hospital se conheciam. (CI, p. 155)

Vale lembrar que o jogo com o nome do escritor também se faz presente nessa passagem:

– O António não quer dizer o que está a sentir?  
(...)  
–Sou médico, estou inscrito na Ordem, pago as quotas –  
argumentou de mão estendida para o maço de cigarros da gravata. (CI,  
p. 155).<sup>59</sup>

No que diz respeito à já citada aventura aérea, o narrador chegar a queixar-se:

Se calhar até morrer nunca mais tornarei a voar, fico palmípede, pato de capoeira, avestruz triste, fico peru-psiquiatra a arrastar as penas inchadas na alcatifa soluçando glu-glu para os clientes, fico peru-tecnocrata, peru-chefe de família, peru-escritor, peru-pateta, peru-maluco sem graça, peru-doutor, no meio dos perus-amigos, dos perus-colegas, dos perus-parentes, todos a soluçarmos glu-glu no decurso de aborrecidos jantares melancólicos como velórios. (CI, p. 130).

Levada às últimas consequências, a metáfora do vôo como libertação parece atingir seu ponto mais alto nessa passagem, a partir da contraposição entre “loucura” e “normalidade”: os normais não passamos de perus – parece afirmar o narrador – tristes aves “a arrastar as penas inchadas na alcatifa.” Metáfora para um entediante estar no mundo, o peso de ser peru, nesse caso, opõe-se à leveza dos pássaros, que têm (como os “loucos”) o poder de voar.<sup>60</sup>

Como se vê, também em **Conhecimento do inferno** a “parcialidade” do narrador é bem clara: “Estes gajos estão doidos, estes gajos é que são mesmo os doidos”, afirma ele sobre os psiquiatras em determinado momento (CI, p. 202 ). E, como sabemos que essa também é a profissão do escritor, a justaposição paciente-médico, se às vezes soa como bem-humorada autocrítica, noutras parece intencionar uma autocrítica de grande aspereza:

---

<sup>59</sup> A referência à “gravata” tem início na página 151: “Uma horrível gravata de ramagens doiradas e castanhas cintilava por baixo do sorriso” de um psiquiatra, o qual é denominado em seguida por “gravata de ramagens” e finalmente por “gravata.”

<sup>60</sup> Segundo Seixo, é nesse ponto que “pela primeira vez, o narrador desliza do seu campo de observação distanciada e judicativa para se integrar no grupo dos doentes, no campo dos loucos. E o voo das personagens, inesperado e surpreendente, vem então estabelecer uma correlação de sentido com as inumeráveis ocorrências de pássaros e de insectos com que deparamos no texto”, culminando numa “descontinuidade mágica e aleatória que, a partir daqui, se apresenta em aberto, e rebarbativa às finitudes de interpretação conclusiva.” (SEIXO, 2002, p. 79).

Semanalmente os estudantes entravam no manicômio como num hospício de leprosos, afastando-se o mais possível de nós como se, ao tocarem-nos, corressem o risco de se contagiar de um mal abominável, de perderem o senso, de povoarem o casaco de medalhas ridículas de lata. Receavam que lhes fechassem as portas, lhes vestissem pijamas regulamentares e os não deixassem sair mais para fora, sair para a cidade aparentemente livre (...). Porque somos carrascos (...), somos de fato carrascos, carrascos de cadáveres, carrascos destes cadáveres inertes e moles, destes cadáveres calados, abstractos, indefesos, imóveis nos quartos na leveza das estátuas. (CI, p. 101-102).

Assim, comparados grotescamente ora a cadáveres (voadores?), ora a pássaros, ora a anjos, os loucos de Antunes parecem merecer sempre uma simpatia cujo ápice talvez se encontre nas páginas finais do livro que fecha a trilogia. Nelas, sugere-se a identificação do médico com Rui, personagem de sua infância, “um homem vestido com um casaco enorme, de expressão apatetada e membros desarticulados como os dos bonecos.” Narra-se que a simplória personagem, diante do público que aguardava os jogos de hóquei no rink de Praia das Mações,

(...) principiava a correr à volta do cimento agitando os membros nas mangas gigantescas, assobiado e aplaudido pelas pessoas que se riam de troça umas para as outras, e o encorajavam com exclamações, apupos, gritos, gargalhadas, berrando

– Anda, Rui. Depressa, Rui  
numa alegria perversa e cruel.

(...)

Quando ele passava por mim notava-lhe a boca aberta, as órbitas dilatadas, o suor que escorria do queixo para a camisa em tiras, suja como as penas que os perus arrastam, soluçando, no pó das capoeiras, os calcanhares que batiam contra os sapatos soltos, e ria-me também de troça da sua patética inocência, do seu abandono, do seu esforço gratuito e desesperado, ria-me encorajando-o, aplaudindo-o, apupando-o, e gritava com os outros:

– Vais de certeza para o Benfica, Rui (CI, p. 301-302).

Sobre o capítulo final de **Conhecimento do inferno**, que tem início com a passagem acima, Maria Alzira Seixo escreve que “o narrador chega enfim à Praia das Mações, alude ao caso de um pateta que corre acicatado pela multidão e,

evocando as estadias na praia durante a infância (..)” recorda um “enorme Melro.” (SEIXO, 2002, p. 88). A estudiosa ressalta que esse melro evoca o modo como o narrador, no capítulo seis, “exactamente a meio do romance, é percebido como um doente e, em consequência disso, consultado e internado: ‘Ah, já caçaram o melro’, dizem os enfermeiros; ou: ‘Ora aqui tem um passarinho, senhor doutor’.” (SEIXO, 2002, p. 88-89). Essas identificações com o pássaro – ainda é Seixo quem diz – “assumem o sentido de várias ocorrências que, no romance, dão conta da possibilidade de voar.” (SEIXO, 2002, p. 89).

Ao lado dessa interessante abordagem proponho uma outra, que diz respeito à identificação do narrador-personagem também com Rui, o “pateta” referido por Seixo. Como vimos na seção anterior, para Bergson uma das situações em que ocorre o riso é quando o mecânico se sobrepõe ao vivo, ou seja, quando seres humanos se assemelham a máquinas. Segundo o filósofo – que em sua obra, aliás, salienta em muito o aspecto negativo do riso – ao se comportar como autômato o indivíduo tem abalada sua moral, ficando exposto ao ridículo e tornando-se vulnerável a toda sorte de chacota, sarcasmo, zombaria ou escarnecimento. Exatamente fruto desse automatismo parece ser o riso que desencadeava a “alegria perversa e cruel” de que fala o narrador-personagem no trecho acima, autocrítica sobre o passado que “denuncia” o cômico. Observe-se, nesse sentido, que parece caber aqui novamente o conceito de “simpatia.” Pois, enquanto “consciência atual do que já não é atual” (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 380), a memória do narrador já não abre espaço para o riso e sim para um intenso processo de identificação com a personagem. Tanto que se narra, a certa altura, que

(..) ele [“eu”, o médico narrador-personagem] pensou que vinha desde muito longe, como o Rui, que como o Rui galopava sem sentido, obstinado e ridículo, perante o gáudio ou a indiferença de uma platéia deserta. (CI, p. 307).

Esse processo de identificação, no entanto, não fica apenas no plano comparativo. Páginas depois, narra-se que, ao chegar a seu destino,

O Rui começou à procura da chave da casa pelos bolsos, da chave atada com um cordel que a mãe lhe dera para abrir a porta do andar de baixo, sob uma lanterna de ferro forjado, ao pé da arrecadação das bicicletas e dos triciclos dos sobrinhos. (CI, p. 309).

Radicaliza-se, assim, aquele *je est un autre*, o eu sempre simultaneamente ele enquanto narrador-personagem. Pouco adiante, porém, o narrador-personagem procede a uma espécie de “auto-resgate”:

– Sou médico, cheguei do Algarve, estou na Praia das Maçãs, volto amanhã ao hospital – disse ele em voz alta para si mesmo a fim de afastar a imagem do Rui cambaleando aos tropeções no cimento deserto: amanhecia e a camisa em tiras abanava ao vento. (CI, p. 310).

Nesse sentido, o leitor ainda deve atentar para o fato de que, paralelamente ao processo de identificação com o Rui, no final de **Conhecimento do inferno** o narrador se aproxima também do Vasco, um interno que, “a chorar à sua frente (...) enxugando o ranho na manga de riscas do pijama”, repetia: “ – 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-se, 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 se havia alterado embora a disposição dos móveis fosse a mesma, os cheiros permanecessem idênticos, os estalos da madeira mantivessem o

rangido de outrora, gemendo no silêncio da noite o seu protesto. (CI, p.310- 311).

Pouco adiante, o narrador compararia: “Também não percebia o que se passava: estava na Praia das Maçãs, na grande e velha casa dos meus pais (...) e qualquer coisa de diferente, de estranho, de insólito me perturbava.” (CI, p. 311). Esse estranhamento seria confirmado em seguida, quando novamente se dá o “encontro” com o Rui:

– Não percebo o que se passa – disse eu alto, e havia como que um crocito de gaivotas no ruído que me saía da garganta, o crocito rancoroso, surpreso, decepcionado das gaivotas em Setembro, quando a ameaça das primeiras chuvas se aproxima (...). Um torpor lento corria-me no interior dos membros, ao comprido dos ossos, a empastar-me os músculos de uma moleza inerte. Ouvia os gritos, a troça, os apupos, os encorajamentos, o sarcasmo, as gargalhadas do público sem lhe prestar atenção. Continuava a trotar, em voltas sucessivas, ao redor do cimento e sentia-me a pouco e pouco liberto do cansaço (...). (CI, p. 314-315).

Humor? Nesse caso parece que não, o tom é de melancolia e de abandono – reforçado pela identificação do narrador com as gaivotas no início do outono – ou de um suposto encontro com o “avesso das coisas”, como Seixo prefere ressaltar.<sup>61</sup> Mas a narrativa sugere uma grande *sumpháteia*, sem dúvida, um convite ao leitor não ao riso, mas a um sentir com. A um compadecimento, a um identificar-se com a tríade de personagens, então “hibridizadas.”

Ao comentar uma fórmula de Spinoza, “Não ridicularizar, não deplorar, não amaldiçoar, mas compreender”, André Comte-Sponville questiona: “Sim. Mas e se não houver nada a compreender? Resta rir – não *contra* (ironia), mas *de*, mas *com*, mas *no* (humor). Embarcamos e não há barco: melhor rir do que chorar. É a sabedoria de Shakespeare, a de Montaigne, e é a mesma, e é a verdadeira.”

---

<sup>61</sup> Para Seixo, em **Conhecimento do inferno** “a itinerância da viagem coincide com o próprio percurso discursivo que concretiza a experiência do conhecimento e do seu carácter infernal, e a proposta bizarra e louca de uma resolução pelo avesso faz avultar o sem sentido inelutável das coisas, tanto como o de qualquer improvável solução insinuada que não passe por uma ética fundada na criatividade.” (SEIXO, 2002, p. 90).

(COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 235). Será também a de Lobo Antunes? Talvez. No final das contas, talvez o jogo autobiográfico, as oscilações entre primeira e terceira pessoa narrativa, bem como entre o peso e a leveza – comuns, enfim, à própria matéria diegética da trilogia – apontem para o “inferno” do (des)conhecimento (Seixo) e para essa impossibilidade de compreensão de que fala o filósofo. Diante desse vazio, restaria a ficção, a criação literária. Com humor.

## CONCLUSÃO

Na trilogia inaugural de sua obra, numa lúdica mistura de ficção e realidade, António Lobo Antunes escreve a partir de elementos que podem ser comprovados como sendo de sua própria existência, fato que permite que os romances sejam classificados como ficção autobiográfica. A partir dessa perspectiva, trabalhei nesta tese com a hipótese de que o material supostamente oriundo da memória do escritor é fundamental para a configuração do humor nos três livros, entendendo por humor aquela “desilusão alegre” de que fala Comte-Sponville (1995, p. 234). Segundo esse filósofo, o humor – “uma conduta de luto” que faz “aceitar aquilo que nos faz sofrer” – é uma virtude, um tipo de lucidez que “pode fazer rir de tudo, contanto que ria primeiro de si.” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 233). Essa lucidez parece realmente existir nas obras estudadas, em que o enunciador se inclui no que aponta como risível, usando aquele humor que, para Celestino Vega (1967, p. 67), é uma forma de sabedoria que se posiciona entre o riso e o pranto e que, em literatura, indica o equilíbrio entre o cômico e o trágico.

A proposição que deu origem à pesquisa, e que acredito ter sido por ela comprovada, é a de que alguns elementos autobiográficos presentes na trilogia são responsáveis pela gênese de uma escrita capaz de provocar no leitor antuniano um riso auto-reflexivo, então em sintonia e “simpatia” com um escritor cuja cosmovisão muitas vezes parece vir à tona – literariamente – de maneira risível.

É facilmente observável, todavia, que o material que Antunes parece retirar da própria memória nada tem de risível: trata-se de suas frustrações com um

casamento desfeito, a saudade das filhas, o estreito convívio com a doença, a loucura e a morte – devido à profissão de médico psiquiatra – e, sobretudo, as lembranças da guerra colonial de Angola, da qual o escritor realmente participou, como combatente do exército português, na primeira metade da década de setenta.

Além disso, a perspectiva pela qual esse material é manipulado evidencia uma visão de mundo no mínimo “pessimista”, que parece – repetindo as palavras de Eduardo Lourenço (2004, p. 354), citadas na primeira seção – propiciar uma descida a um subterrâneo “onde a razão e a irrazão se relacionam profundamente, com uma intensidade poucas vezes vista na história da literatura.” Essa “descida aos infernos”, como observa Maria Alzira Seixo (2002, p. 16), seria resultante da “visão negativa do mundo e da vida”, da opção pela abordagem do lado mais abjeto da existência. Desse modo, não é de se estranhar que o aspecto “negativo” da prosa de Antunes apareça quase sempre sublinhado por diversos autores, a começar por Óscar Lopes, quando aponta, na escrita antuniana, “um certo comprazimento na abjeção, situação miserável ou truculenta.” (Lopes *apud* Seixo, 2002, p. 429).

Partindo da constatação da evidente presença desse “abjecionismo” na trilogia inaugural de Lobo Antunes, e por vislumbrar seu convívio com o risível – do qual muitas vezes, aliás, aparece como principal condutor – procurei delinear alguns dos recursos retóricos por ele responsáveis. Foi assim que, a partir da análise de alguns efeitos literários – como os de estranhamento, visualidade, encantamento, grotesco etc. – tentei identificar as estratégias literárias ligadas tanto ao caráter mais terrífico quanto à suposta risibilidade da prosa inaugural de Lobo Antunes. Nesse sentido, a questão que orientou cada etapa do trabalho foi

fundamentalmente a de como o humor – sobretudo por conferir leveza aos textos – é decisivo para a composição de uma trilogia que, embora composta com elementos de natureza tão “negativa”, pode proporcionar grande prazer ao leitor.

O estudo revelou a recorrência de alguns elementos de retórica literária na trilogia, permitindo a conclusão de que – a despeito de os materiais utilizados serem os mais sinistros, lúgubres e macabros – é possível afirmar que a literatura do “primeiro Lobo Antunes” proporciona a seu leitor um grande “prazer estético.” Prazer que se torna possível porque o escritor parece conseguir, com seu cuidadoso trabalho com a linguagem – e através do humor – tornar admirável aquilo que pode haver de mais repulsivo, transformando o elemento autobiográfico e a própria História em matéria de ficção risível, e pavorosas reminiscências em uma preciosa poética que transfigura, enfim, a própria morte “real” em alucinada escrita literária. Dessa maneira, como diria Ítalo Calvino (1993, p. 15-41), em **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno**, a arte de Lobo Antunes parece conferir leveza ao peso da existência, ao mal-estar provocado pela própria memória do horror.

Nesse sentido, a análise de elementos de retórica no enunciado desses livros explicitou alguns mecanismos que parecem tornar possível a muitas vezes estranha convivência entre o horrível e o belo, o burlesco e o sério, o sinistro e o risível, ou seja, entre o “leve” e o “pesado” de que fala Calvino. Inicialmente inspirado pelo célebre ensaio “A filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe – no qual o escritor zomba daquele halo de “sutil frenesi de intuição extática” que envolve os textos literários – objetivei identificar a gênese de determinados fenômenos que muitos críticos apontam como fundamentais à obra de Antunes,

entre os quais figuram principalmente os da autobiografia e do abjeccionismo, observando a importância da ironia e do humor usados na sua construção.

Assim, a partir de determinado efeito – por exemplo, o de estranhamento – e considerando a “acumulação retórica” por ele responsável, a análise permitiu que se desvelassem artimanhas discursivas responsáveis pela convivência, na prosa antuniana, de negativismo, visualidade, grotesco, comicidade e, sobretudo, de humor. O estudo pôs em evidência que, se por um lado, o escritor lança mão de recursos de retórica para fazer críticas – às vezes de modo burlesco e a partir de elementos da própria biografia – por outro, jogando com uma grande multiplicidade de sentidos e com os paradoxos e incongruências presentes nos três livros, provoca uma intensa hesitação entre ficção e experiência de vida. Essa estratégia, como vimos, além de propiciar uma irônica e insolúvel instabilidade entre o real e o fictício e de reforçar o efeito de abjeccionismo – visto que ambas as instâncias muitas vezes são compostas por elementos os mais pessimistas e terríficos – tem como resultado um refinado texto literário.

Pode-se afirmar, portanto, que, mais que suportável, devido à constante oscilação entre o terrível e o risível, em **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno** o horror chega a ter uma certa graça, advinda de uma escrita de fino acabamento e retocada com esmero de ourives, cuja “acumulação retórica” – a profusão de figuras cuidadosamente trabalhadas – propicia uma grande visualidade às narrativas, originando estranhas e muitas vezes risíveis imagens, em que o grotesco aparece como categoria estética decisiva, revelando tanto seu lado teratológico quanto escatológico.

No que diz respeito ao caráter escatológico da trilogia antuniana, aliás, pude concluir que ele se limita mesmo ao abjeccionismo do excrementício ou

coprológico, não sugerindo a primeira acepção da palavra, que define a escatologia como a doutrina das coisas que devem acontecer no fim dos tempos, no fim do mundo, como destino final do homem, podendo, como indica Houaiss, “apresentar-se em discurso profético ou em contexto apocalíptico.” É interessante registrar, nesse sentido, que André Comte-Sponville também define a escatologia como “doutrina dos fins últimos da humanidade ou do mundo.” O filósofo observa, entretanto, que “tomada a palavra fim em dois sentidos (como finitude e como finalidade), parece que a escatologia também deve ser dupla: a morte e o fim do mundo seriam por ela contemplados, assim como o juízo final ou a ressurreição.” (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 199).

Retomei essa questão para encerrar o trabalho porque penso que aquela “descida ao subterrâneo” acima citada – bem como o caráter de “negativismo” ou de abjeccionismo apontado pelos críticos da literatura antuniana – não representariam nada que se aproximasse a esse duplo “apocalipse”, visto que o mesmo sempre parece pressupor alguma esperança, ou delinear algum tipo de utopia. Na trilogia antuniana, ao contrário, parece que o fim sempre se encerra em si mesmo, pois seus textos não apontam objetivamente para qualquer forma de “redenção”, seja ela mística, sobrenatural ou política.

Por outro lado, pode-se afirmar que a literatura inaugural de Lobo Antunes exhibe uma outra “finalidade para o fim.” Pois, além de evidentemente retomar discussões relativas à história de Portugal e de Angola, às relações humanas e à questão da loucura, o autor reflete sobre o próprio fazer literário, o ato mesmo da escritura, que resulta no caso da morte, da negatividade e do sofrimento, mas cujo produto é sempre vivo – ou melhor, redivivo a cada leitura, visto que estabelece permanentemente a comunicação e provoca a manifestação do leitor.

“Para não sucumbir à dor ” – reflete Celestino Vega em seu **El secreto del humor** – “não há nada melhor que dela rir, nela buscando um viés risível.” (VEGA, 1967, p. 62). Para esse autor, muito mais que um gênero literário, o humor é uma forma sutil de sabedoria, “adubada com todas as finuras da alma.” Algumas dessas “sutilezas da alma”, segundo o filósofo, seriam a compreensão, a ironia, a simpatia, a tolerância e o reconhecimento resignado de limites. A conclusão do filósofo, de que “o humorismo é o esforço mais inteligente do homem para liberar-se de sua tediosa condição” (VEGA, 1967, p. 47) pode ajudar a entender o humor da literatura antuniana, em que o horror é transformado em escrita “maravilhosa”, a “encantar” a todo momento o leitor.

Pois, lançando-se em suas terríveis lembranças, o próprio António Lobo Antunes parece divertir-se não só ao emprestar seu nome e sua biografia a personagens que voam com e como os loucos – ou são devoradas vivas/mortas pelos colegas psiquiatras – mas também, e principalmente, com o próprio ato de escrever, ou “relatar” de forma risível as próprias perplexidades diante de um mundo “louco”, seja na “paz” da cidade ou no inferno dos hospícios e dos campos de batalha. É que o humor “transmuta a tristeza em alegria e a desilusão em comicidade”, podendo fazendo rir “de tudo, mas apenas enquanto se faz parte desse tudo e o aceita.” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 234).

Fazendo rir daquilo que, a princípio, não é nada engraçado – no final das contas, da própria tragédia humana – e incluindo-se no objeto desse riso como criador e como criatura, o escritor parece convidar o leitor a compartilhar desse “humor”, a também a se incluir, perplexo, “maravilhado”, nesse novo universo. Pois, com todo o seu absurdo, abjeção e horror, a trilogia antuniana – por meio de um apurado trabalho com a linguagem – parece criar um espaço onde a

“realidade” é transformada em outro mundo, um “terrivelmente risível” mundo ficcional, cuja similitude com a nossa realidade cotidiana nunca será mera coincidência.

Isso acontece porque a aparente veracidade do material que dá origem aos três romances é o ponto de partida para o exercício irônico, lúdico, “trapaceiro” – em uma palavra: contemporâneo – da arte de escrever. Talvez por descrever em qualquer “verdade”, o escritor, jogando com a memória, parece divertir-se ao promover a ultrapassagem das fronteiras entre fatos “reais” e ficção, bem como o vai-e-vem contínuo entre o real e o fictício. Como se viu no decorrer do trabalho, em **Memória de elefante**, **Os cus de Judas** e **Conhecimento do inferno**, essas instâncias são permanentemente embaralhadas pelo registro do “surreal” e do grotesco e, enfim, por uma indelével dissimulação, fundamental artimanha do riso, da ironia e do humor. Artifícios que podem subverter o real, imprimindo estranheza e visibilidade à narrativa através de múltiplas referências às mais diversas artes – pintura, música, cinema, literatura, dança – de comparações as mais inesperadas, e do emprego de vários outros recursos discursivos, a que se denominou aqui “acumulação retórica.”

Assim – “código evanescente e lugar de passagem” – a escrita da trilogia inaugural antuniana – ao jogar com risíveis elementos autobiográficos – parece afirmar a todo tempo, com humor, que tudo o que o leitor lê – e, por que não, o que ouve e o que vê – é “apenas” literatura, arte da duplicidade, da ambigüidade e da instabilidade, ainda que os temas focalizados sejam um casamento desfeito, uma guerra concreta ou um também concreto manicômio lisboeta, *locus horrendus* em que trabalhava um certo médico psiquiatra chamado António Lobo Antunes.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. O riso no pensamento do século XX. In: **O riso e o risível**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./FGV, 1999, p. 11-80.
- ALMANZI, Guido. *L'affaire mystérieuse de l'abominable tongue-in-cheek*. **Poétique**, Paris, n. 36, p. 413-426, nov. 1978.
- ANTUNES, António Lobo. **Memória de elefante**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- ANTUNES, António. **Conhecimento do inferno**. 13. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- ANTUNES, António. Nota introdutória. In: FAULKNER, W. **O som e a fúria**. Trad. Ana Maria Chaves. Lisboa: D. Quixote, 1998, p. 9.
- BARILLI, Renato. **Retórica**. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/UNB, 1987.
- BERGSON, Henri. **O riso** – Ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BERISTÁIN, Helena. **Diccionario de retórica y poética**. 8. ed. Cidade do México: Editorial Porrúa, 1997.
- BILANGE, Elizabeth. Lobo Antunes e Goya: o grotesco e a ironia em perspectiva. In: CABRAL, Eunice. JORGE, Carlos. J. F. e ZURBACH, Christine (eds.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 93-101.
- BLANCO, Maria Luisa. **Conversas com António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- BOOTH, Wayne C. Isto é irônico? Trad. M.L. Silvestre, L. Guimarães, Eliane F.C. Ferreira e Lyslei S. Nascimento. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). Ironia e humor na literatura. **Cadernos de Pesquisa do NAPq/FALE/UFMG**, n. 22, Belo Horizonte, p. 11-42, dez. 1994.
- BRAGA, Suzana Márcia Dumont. **Vestígios do estranho no familiar: as crônicas de Lobo Antunes**. (Tese de Doutorado). Belo Horizonte: PUC Minas, 2007.

BRASIL, Maria Regina. Silêncios em “Memória de elefante”. In: CABRAL, Eunice. JORGE, Carlos. J. F. e ZURBACH, Christine (eds.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 103-111.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética surrealista**. Textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1995, p. 55-56.

BYLLARDT, Cid Ottoni. **Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade** (Figurações da escrita na ficção de António Lobo Antunes). (Tese de Doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CABRAL, Eunice. JORGE, Carlos. J. F. e ZURBACH, Christine (eds.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

CALVINO, Ítalo. Leveza. Visibilidade. In: **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 15-41 e p. 95-114.

CARDOSO, Glaura Aparecida Siqueira. **Errância e poesia como solução para o narrar em Os cus de Judas, de António Lobo Antunes**. (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: PUC Minas, 2006.

CASTRO, Aníbal Pinto de. **Retórica e teorização literária em Portugal**. Coimbra: Atlântida Editora, 1973.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: FLUL. Atualizado em 06/11/2007. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt>

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COMTE-SPONVILLE, André. **Dicionário filosófico**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COMTE-SPONVILLE, André. O humor. In: **Pequeno tratado das grandes virtudes**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 229-240.

CORDEIRO, Cristina Robalo. Procura-se leitor! In: CABRAL, Eunice. JORGE, Carlos. J. F. e ZURBACH, Christine (eds.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 123-131.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. O riso. In: **Românica**, número 11, Lisboa, Colibri, 2002, p. 11-26.

DUBOIS, Jean et al. **Dicionário de lingüística**. 9. edição. Trad. Frederico Pessoa

de Barros e outros. São Paulo: Cultrix, 2004.

FERRAZ, Maria de Lourdes. **A ironia romântica**. Estudo de um processo comunicativo. Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1987.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Edição standard Brasileira das obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVII, p. 275-314.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética surrealista**. Textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1995.

HENRIQUES, Maria de Lourdes Amaral. **Figurações de identidade em António Lobo Antunes e Helder Macedo**. (Tese de Doutorado.). Belo Horizonte: PUC Minas, 2005.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, [198-].

JANKÉLEVITCH, Vladimir. **L’Ironie**. Paris: Flammarion, 1964.

KAYSER, W. **O grotesco**. Trad. J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1986.

LAUSBERG, Heinrich Lausberg. **Elementos de retórica literária**. 2. ed. Trad. R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

LEPECKI, Maria Lúcia. **Uma questão de ouvido**: ensaios de retórica e de interpretação literária. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986, p. 243-307.

LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 40-56.

LONGINO. Do sublime. In: Aristóteles, Horácio, Longino. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 71-114.

LOPES, Silvina Rodrigues. A literatura como experiência. In: **Literatura, defesa do atrito**. Lisboa: Vendaval, 2003, p. 11-58.

LOURENÇO, Eduardo. Divagação em torno de Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice. JORGE, Carlos. J. F. e ZURBACH, Christine (eds.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 347-355.

MERCIER, Christophe. Ceder à embriaguez com Lobo Antunes. In: MATOS, Nelson. (ed.). **António Lobo Antunes**. 20 anos na Dom Quixote. Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 10-14.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. São Paulo: Ed. USP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. Sobre Demócrito e Heráclito. In: **Ensaaios**. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Hucitec, 1987, p. 331-334.

MORIER, Henri. Ironie. **Dictionnaire de poétique et de rhétorique**. 3. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1981, p. 583-584.

MUECHE, D. C. **Ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUECHE, D. C. Marcas de Ironia. Trad. Márcio Serelle. In: **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, Série Traduções n. 1. Belo Horizonte: PUCMINAS, 1996, p. 43-54.

OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. Sob o céu de Lisboa: espaço e negatividade na ficção de António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice. JORGE, Carlos. J. F. e ZURBACH, Christine (eds.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 207-213.

PLEBE, Armando e EMANUELE Pietro. **Manual de retórica**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: **Poesia e prosa**: obras escolhidas. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000, p. 407- 414.

ROSA, Maria do Rosário. Antonomásia. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: FLUL. Atualizado em 06/11/2007. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt>

SCHOPENHAUER, Arthur. Livro primeiro. O mundo como representação. § 13. **O mundo como vontade e representação**. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001, p. 67-70.

SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. Introdução à poética da ironia. **Linha de Pesquisa**. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, p. 27-48, 2000.

VEGA, Celestino F. de la. Estructura y sentido del humor. In: **El secreto del humor**.

### **Bibliografia de Lobo Antunes**

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

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

ANTUNES, António Lobo. **Conhecimento do inferno**. 13. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

ANTUNES, António Lobo. **Explicação dos pássaros**. 11. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

ANTUNES, António Lobo. **Fado Alexandrino**. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

ANTUNES, António Lobo. **Auto dos danados**. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

ANTUNES, António Lobo. **As naus**. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

ANTUNES, António Lobo. **Tratado das paixões da alma**. 6. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

ANTUNES, António Lobo. **A ordem natural das coisas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ANTUNES, António Lobo. **A morte de Carlos Gardel**. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

ANTUNES, António Lobo. **O manual dos inquisidores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 (A).

ANTUNES, António Lobo. **O esplendor de Portugal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ANTUNES, António Lobo. **Exortação aos crocodilos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ANTUNES, António Lobo. **Não entres tão depressa nessa noite escura**. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

ANTUNES, António Lobo. **Que farei quando tudo arde?** 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

ANTUNES, António Lobo. **Boa tarde às coisas aqui em baixo.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

ANTUNES, António Lobo. **Eu hei-de amar uma pedra.** Lisboa: Dom Quixote, 2004.

ANTUNES, António Lobo. **Ontem não te vi em Babilônia.** Lisboa: Dom Quixote, 2006.

ANTUNES, António Lobo. **O meu nome é legião.** Lisboa: Dom Quixote, 2007.

ANTUNES, António Lobo. **Livro de crônicas.** 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

ANTUNES, António Lobo. **Segundo livro de crônicas.** Lisboa: Dom Quixote, 2002.

ANTUNES, António Lobo. **Terceiro livro de crônicas.** Lisboa: Dom Quixote, 2006.

### **Bibliografia sobre Lobo Antunes**

ARREBOLA, Maria das Graças. **Da degradação à danação. A montagem do quebra-cabeça em “Auto dos Danados”, de António Lobo Antunes.** (Dissertação de Mestrado) Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1997.

AUGUSTO, Petra Cristina. **Naus sob o céu de Lixboa, uma terra estrangeira.** (Dissertação de Mestrado). Juiz de Fora: UFJF, 2000.

BARRADAS, Maria Filomena. **Da literatura alimentar ao romance das páginas de espelhos** – uma leitura do “Livro de crônicas” de António Lobo Antunes. (Dissertação de mestrado). Lisboa: FLUL, 2002.

BLANCO, Maria Luisa. **Conversas com António Lobo Antunes.** Lisboa: Dom Quixote, 2002.

BYLAARDT, Cid Ottoni. A tormenta da escrita: uma leitura do romance “O manual dos inquisidores”, de Lobo Antunes. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 261-274, 1º. sem. 2001.

BYLAARDT, Cid Ottoni. Autoria e morte em “O manual dos inquisidores”, de António Lobo Antunes. In: DUARTE, Lélia Parreira. (Org.) **As máscaras de**

**Perséfone:** figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas, p. 15-40.

CABRAL, Eunice. JORGE, Carlos. J. F. e ZURBACH, Christine (eds.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

CARVALHO, Bernardo. Vozes de um mundo hipócrita. **Folha de São Paulo**, 16 jan. 2000. Caderno Mais, 18-19.

COSTA, Acaciamaria de Fátima Oliveira Fernandes da. **Estilhaços da guerra na obra de Lobo Antunes e de Pepetela**. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UERJ, 2006

COSTA, Verônica Prudente. **A perda do caminho para casa em “Fado Alexandrino”, de António Lobo Antunes**. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

COUTINHO, Alexandre Montauray Baptista. **Testemunho e ficção: os lugares da fala na obra de António Lobo Antunes**. (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: PUC Rio, 2004.

GATO, Margarida Isabel de Oliveira Vale de. **(Dis) cursos da ausência em W. Faulkner: variações e repercussões no escritor português António Lobo Antunes**. (Dissertação de Mestrado). Lisboa, FLUL, 1999.

GOMES, Verônica Rodrigues Ferreira. **A arquitetura nas crônicas de António Lobo Antunes: modos de viver no espaço contemporâneo**. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: PUC Rio, 2006.

LABOISSIÈRE, Márcia Michelin. Instantâneos poéticos na ficção de António Lobo Antunes. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 23, n. 32, p. 131-146, jan.-dez. 2003.

LIMA, Beatriz Mendonça. As naus de António Lobo Antunes. Rio de Janeiro, **Boletim do SEPESP**, v. 4, p. 155-158.

MARTINS, Ana Cristina. **O tempo e o sujeito em “A ordem natural das coisas”, de António Lobo Antunes**. (Dissertação de Mestrado). Porto: Universidade do Porto, 1998.

MATEUS, Pedro Manuel. **A arquitetura da fuga: infância, loucura e morte na cronística de António Lobo Antunes**. (Dissertação de mestrado). Lisboa, 2003.

MERCIER, Christophe. Ceder à embriaguez com Lobo Antunes. In: MATOS, Nelson. (ed.) **António Lobo Antunes. 20 anos na Dom Quixote**. Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 10-14.

OLIVEIRA, Nelson Luis Garcia de. **“O púcaro búlgaro”, de Campos de Carvalho, e “As naus”, de António Lobo Antunes: romances surrealistas?** (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 2003.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. Relendo as naus portuguesas. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 295-302, 1º. sem. 2001.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. A escrita e a morte na ficção de António Lobo Antunes. In: PERES, Ana M. C e outros (Orgs.). **O estilo na contemporaneidade**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005, p. 263-270.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. Enquanto agonizo – morte e narração em António Lobo Antunes. In: DUARTE, Lélia Parreira. (Org.) **As máscaras de Perséfone**: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas, p. 327-349.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Império, guerra colonial e pós-colonialismo na literatura portuguesa contemporânea**. (Tese de Doutorado). Londres: King's College, 2001.

SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SILVA, Regina Célia da. **Crônicas de Lobo Antunes**: traços do humano na escrita de um intelectual.(Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: PUC Rio, 2006.

SILVA, Rodrigues da. Entrevista com António Lobo Antunes. Mais perto de Deus. **JL** Jornal de Letras, Artes e Idéias. Lisboa, 6 out. 1999, p. 5-8.

## **Bibliografia geral**

ALAIN-MILLER, Jacques. O piropo: psicanálise e linguagem. In: Percurso de Lacan. **Conferencias Caraqueñas**. 2. ed. Trad. Ari Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p. 2-39.

ALVES, Maria Theresa Abelha. O óbolo de Caronte: “Ursamaior”, de Mário Cláudio. In: DUARTE, Lélia Parreira. (Org.) **As máscaras de Perséfone**: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas, p. 271-310.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. Trad. Márcio Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 158-165.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: **Escritos sobre arte**. São Paulo: Imaginário/EDUSP, 1991, p. 25-50.

BEHLER, Ernst. "Witz", humour et mélancolie. In: **Ironie et modernité**. Paris: PUF, 1996, p. 215-238.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURGEOIS, André. A ironia romântica. Trad. Luiz Morando. In: DUARTE, Lélia M. P. (Org.) Ironia e humor na literatura. **Cadernos do NAPq**. Belo Horizonte, FAE/UFMG, n. 22, dez. 1994, p. 55-82.

BUESCU, Helena Carvalhão. **Em busca do autor perdido**; histórias, concepções, teorias. Lisboa: Cosmos, 1998.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

CHANGEUX, Jean Pierre. Os objetos mentais. In: **O homem neuronal**. Lisboa: D. Quixote, 1985, p. 133-174.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CUNHAL, Álvaro. **A verdade e a mentira na Revolução de Abril**. Lisboa: Avante, 1999.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

DUARTE, Lélia Parreira. A morte e o saber da escrita em textos da literatura portuguesa contemporânea. In: DUARTE, Lélia Parreira. (Org.) **As máscaras de Perséfone**: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas, p. 151-190.

ECO, Umberto. **Lector in fabula** – cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Attílio Cancian. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. Campanile: o cômico como distanciamento. In: **Entre a mentira e a ironia**. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Difel, 2000, p. 57-103.

FERREIRA, António Mega. E afinal onde estamos? **J.L.** 25 de Abril: a mudança, n. 94, 25 de abril a 1.º de maio, 1984.

FERREIRA, José Medeiros. Após o 25 de Abril. In: TENGARRINHA, J. (Org.) **História de Portugal**. São Paulo: Unesp/Edusc, 2000, p. 417-446.

FOUCAULT, Michel. *Stultifera Navis*. In: **História da loucura na Idade Clássica**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 3-44.

FORNOS, José Luís Giovanoni. **A polifonia negativa do romance português**. Tese (Tese de Doutorado em Teoria da Literatura). PUCRS, Porto Alegre, 2003.

GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização? **Semear**. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses. Rio de Janeiro, PUC Rio, n. 5, 2001. <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4sem18.html>.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira L. Lauro. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2000.

HAMBURGER, Käte. A narração em primeira pessoa. In: **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1975, p. 223-244.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. II, p. 384-416.

LE GOFF, Jacques. Escatologia. In: **Enciclopédia Einaudi**, v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997, p. 415-457.

LEPECKI, Maria Lúcia. Sobre retórica da narrativa em textos vetitamentários: uma aproximação. In: **Retóricas**. Lisboa: Colibri/Centro de Estudos Linguísticos e Literários/ Centro de Tradições Populares Portuguesas - FLUL (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), 2005, p. 11-36.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora. Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LIMA, Isabel Pires. Traços pós-modernos na ficção portuguesa atual. **Semear**, Rio de Janeiro, n. 4, p-9-28, 2000.

NIETZSCHE, F. Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral. In: **Obras incompletas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 3a. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 53-60.

PERELMAN, Chaim; OLLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PESSANHA, José Américo Motta. História e ficção: o sono e a vigília. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). **Narrativa; ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988, p. 282-301.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REZENDE, Emílio César Pereira. **A constituição metafórica originária da linguagem e do ser uma expansão ontológica da tese de Ricoeur em "A metáfora viva"**. Belo Horizonte, 2000. Tese (Doutorado em Filosofia) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad. Joaquim Torres Costa, Antonio M. Magalhães. São Paulo: Loyola, 2000.

ROUSTANG, François. Como fazer rir um paranóico? (ou o riso: instantâneo alívio do insuportável). Trad. Ivan Cupertino. In: **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, Série Traduções número 1, Belo Horizonte, p. 36-42, PUC Minas. 1996

SARAIVA, José Hermano. **História de Portugal**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1999.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura** – o testemunho na era das catástrofes. São Paulo: Ed. Unicamp, 2003, p. 58-89; 375-90.

SCHOENTJES, Pierre. **Poétique de l'ironie**. Paris: Seuil, 2001.

TORGAL, Luís Reis. O Estado Novo. Salazarismo, Fascismo e Europa. In: TENGARRINHA, J. (Org.) **História de Portugal**. São Paulo: Unesp/Edusc, 2000, p. 391-415.

## ANEXO

### **Trabalhos sobre António Lobo Antunes apresentados no XXI Encontro da ABRAPLIP, realizado na USP de 03 a 06 de setembro de 2007**

#### **Mesa B6: Lobo Antunes, várias visadas**

Coordenador: José Luiz Foureaux de Souza Júnior – UFOP.

Cláudia Maria de Souza Amorim - UERJ - O esplendor do caos: ruínas de uma família sem-lugar.

Rosana Cristina Zanelatto Santos - UFMS - Memórias do horror: os testemunhos em **O Esplendor de Portugal**.

Silvana Oliveira - UEPG - Fernando Pessoa e Lobo Antunes: a **Mensagem** e **As naus**.

#### **MESA IV. 3: Lobo Antunes 1**

Coordenador: Luiz Maria Veiga

Fernando Baião Viotti - UFMG - Dramas de um mundo unidimensional.

Janine Resende Rocha - UFMG - Episódios desbotados da memória em Lobo Antunes e Sebald.

Gustavo Silveira Ribeiro - UFMG - Como se faz um escritor? A obra do jovem Lobo Antunes e o romance de formação.

Luiz Maria Veiga - USP - Carnaval dos animais: uma leitura zoológica do romance **Os cus de Judas**

#### **MESA V.12: Lobo Antunes 2 - SALA N**

Coordenador: Maria Elvira Malaquias de Carvalho

Raquel Cristina dos Santos Pereira - PUC-RIO - **As Naus**: uma Singular Reflexão Cultural de António Lobo Antunes.

Ivi Barile - UERJ - Estilhaços de um homem: análise de **Memória de Elefante**, de Lobo Antunes.

Vinicius Jatobá - PUC-RJ - Poética do Testemunho em **O Manual dos Inquisidores**.

Maria Elvira Malaquias de Carvalho - UFMG - O avesso do mundo em **O Esplendor de Portugal**, de António Lobo Antunes.

### **MESA VI.12: Lobo Antunes 3 - SALA N**

Coordenador: Maria Cristina Chaves de Carvalho.

Daise de Souza Pimentel - UNESA/CESV - O entrecruzamento "natural" de vozes e narrativas em **A ordem natural das coisas**.

Tércia Costa Valverde - UNEB - **N'Os cus de Judas**: onde o eu se dilacera.

Regina Celia da Silva - PUC-RIO - Entre Silêncios e Traumas: a Memória como Testemunho da Guerra Em Angola.

Maria Cristina Chaves de Carvalho - PUC-RIO - Carne e Sangue, Papel e Tinta: uma visão de luz e sombra.

### **AVULSOS**

Maria Luíza Ritzel Remédios - PUC-RS - António Lobo Antunes: política e paixão em **Boa tarde às coisas aqui em baixo**

Sérgio Guimarães de Sousa - Universidade do Minho - António Lobo Antunes: uma memória disfórica.

Alexandre Claudius Fernandes - UNESP - De Saramago a Lobo Antunes: O Refluxo do Pós-Modernidade e a Insurreição Moderna.

Véra Lúcia Ramos de Azevedo - UFF - Lendo A. Lobo Antunes nas dobras do texto e da história.