

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

***POÉTICAS DA NEGATIVIDADE:
morte e melancolia em
Não entres tão depressa nessa noite escura,
de António Lobo Antunes***

Elizabeth Maria dos Santos

Belo Horizonte
2009

Elizabeth Maria dos Santos

POÉTICAS DA NEGATIVIDADE:
morte e melancolia em
Não entres tão depressa nessa noite escura,
de António Lobo Antunes

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Lélia M. Parreira Duarte

Belo Horizonte
2009

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S237p Santos, Elizabeth Maria dos
Poéticas da negatividade: morte e melancolia em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes / Elisabeth Maria dos Santos. Belo Horizonte, 2009.
166f.

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

1. Literatura portuguesa – Interpretação e crítica. 2. Negatividade (Filosofia). 3. Melancolia. 4. Subjetividade. 5. Antunes, António Lobo, 1942- I. Duarte, Lélia Maria Parreira. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0.09

Elizabeth Maria dos Santos

Poéticas da negatividade: morte e melancolia em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes.

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Dr. Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas

Dra. Suzana Márcia Dumont Braga – PUC Minas

Maria Theresa Abelha Alves

Dra. Lélia Maria Parreira Duarte (Orientadora) - PUC Minas

Prof. Dr. Hugo Mari
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas

A minha mãe Enilza, pela energia que me faz querer seguir e vencer, e ao meu pai Gaspar (*in memoriam*), presença sempre viva em mim

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Lélia, mestra amiga, pela orientação eficiente, pelo carinho e compreensão às minhas angústias.

Agradeço aos meus professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas, que muito contribuía nas bases deste trabalho.

Agradeço aos professores Audemaro Taranto Goulart, Suzana Márcia Dumont Braga, Maria Theresa Abelha Alves, Suely Maria de Paula Silva Lobo a gentileza de aceitarem o convite para compor a banca examinadora de minha Tese.

Agradeço a todos que, de alguma maneira, apoiaram-me nessa jornada.

*De toda a história você só retém certas palavras
que ela disse durante o sono, essas palavras que
dizem aquilo que você tem: Doença da morte.*

(Marguerite Duras)

RESUMO

Leitura do romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, do escritor português contemporâneo António Lobo Antunes, com o objetivo de realçar elementos caracterizadores da poeticidade da obra, considerando a temática da negatividade, na relação com a morte e com a melancolia. Para fundamentar teoricamente essa poética negativa, o estudo busca investigar a significação estético-crítica da melancolia, observando sua afinidade com o signo da morte, o lugar que ocupa no percurso histórico da humanidade e sua re-significação na contemporaneidade. Procura-se demonstrar que essa narrativa antuniana se fundamenta na ambivalência da encenação e experimentação de signos negativos, problematizando o pragmatismo dos discursos e propondo perspectivas em torno da (des)constituição de uma subjetividade estético-literária. A conclusão é que a negatividade exposta na obra é aquela que deixa transparecer a consciência da precariedade da condição subjetiva, através de um humor melancólico que, esteticamente elaborado, reverte-se em energia produtiva e estímulo à criação poética.

Palavras Chave: Negatividade. Melancolia. Subjetividade literária. António Lobo Antunes.

ABSTRACT

This dissertation consists of a reading of contemporary Portuguese writer António Lobo Antunes's novel *Não entres tão depressa nessa noite escura*, aiming at highlighting elements that characterize the poetics of the text, considering the theme of negativity in relation to death and melancholy. As the theoretical fundamentals of this negative poetics, the study investigates the aesthetic and critical meaning of melancholy, observing its affinity with the sign of death, the place it occupies in mankind's historical development and its new meaning in the contemporary world. The dissertation attempts to demonstrate that Antunes's narrative is based on the ambivalence of enacting and experiencing negative signs, problematizing the pragmatism of the discourses and proposing perspectives around the (de)constitution of an aesthetic and literary subjectivity. The conclusion points out that the negativity exposed in the novel unveils the awareness of the precarious subjective condition, by means of a melancholic humor that, aesthetically elaborated, turns into productive energy and a stimulus to poetic creation.

Key Words: Negativity. Melancholy. Literary subjectivity. António Lobo Antunes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 MELANCOLIA NA LITERATURA: O ESTATUTO DA NEGATIVIDADE	19
1.1 Morte e melancolia: a trama da negatividade	19
1.2 Melancolia: considerações	22
1.2.1 <i>Melancolia: significações e correlações</i>	25
1.2.2 <i>Significações da melancolia em seu percurso histórico</i>	28
1.2.3 <i>A poética moderna na relação com a melancolia</i>	35
1.2.4 <i>Paradigma pós moderno: signos em dispersão</i>	40
1.3 Negatividade: o paradigma da morte e da melancolia	41
2 MELANCOLIA E MORTE NA ESCRITA DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES	44
2.1 Considerações iniciais	44
2.2 Anatomia do escuro	47
2.3 A doença-escrita	54
2.4 A exigência da obra	59
2.5 Escrita inábil: melancolia e morte da (na) linguagem	65
3 POÉTICAS DA NEGATIVIDADE: MELANCOLIA E MORTE NA ESCRITA DE NÃO ENTRES TÃO DEPRESSA NESSA NOITE ESCURA	75
3.1 Tapeçaria noturna	76
3.2 A casa vazia do sentido	85
3.3 Narrativa-montagem: o ponto cego da escritura	89
3.3.1 <i>Montagem auto-referencial</i>	91
3.3.2 <i>Texto-móvil: os patamares de sentido</i>	100
3.4 Sedução e melancolia: o cadáver em suspensão	106
3.4.1 <i>Melancolia-sedutora: aliens da subjetividade</i>	111
3.5 Dinâmicas do cadáver	113
3.6 O sorriso de uma noite escura	115

4 PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO: A CONSCIÊNCIA DE SI NA ESCRITA	
NEGATIVA DE <i>NÃO ENTRES TÃO DEPRESSA NESSA NOITE ESCURA</i>.....	118
4.1 O negativo sinestésico	118
4.2 Consciência e subjetividade discursivas.....	120
4.3 Na pele do lobo.....	128
4.4 O diário íntimo e a narrativa.....	133
4.5 O corpo (de)gerado do romance	137
4.5.1 <i>Gênero romanesco: a nudez da máscara</i>.....	142
4.5.2 <i>A estrutura romanesca como presença e parecença no caos</i>.....	146
4.6 In-fância e linguagem	152
4.7 Entre a ética e a estética.....	157
CONCLUINDO.....	161
REFERÊNCIAS	1617

INTRODUÇÃO

A literatura é uma saúde.

Gilles Deleuze

O escritor é um desequilibrado que utiliza essas ficções que são as palavras para se curar.

Emil Cioran

Este estudo propõe uma leitura do romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, do escritor português contemporâneo António Lobo Antunes. A análise tem como apoio os processos de subjetivação no cenário da pós-modernidade artística e literária, considerando a temática relativa à negatividade, na relação com a morte e com a melancolia. A obra escolhida para a leitura é representativa da produção mais recente do autor e sua escolha se dá pelo reconhecimento de sua proposta auto-referencial, fundamentada numa consciência crítica que envolve uma vontade ética (a ação participativa no pensamento *da e sobre* a criação poética) e a laboração estética (o trabalho artístico com a linguagem). A trama do romance parece por em causa o estatuto e os domínios da escrita literária, participando na reflexão sobre a constituição e configuração do seu lugar nas sociedades atuais.

Para compreendermos o modo como o texto se relaciona com o signo da negatividade, foi preciso investigar, primeiramente, as bases conceituais. Se considerarmos como Emil Cioran, um dos mais notáveis negativistas da história, que “de todas as superstições, a menos original é a da ciência” (CIORAN, 2001, p. 58), começamos já por experimentar a ironia do negativo, a partir mesmo de nossas pretensões investigativas. Mas, por aí, iniciamos já na trilha da significação do termo, na sua acepção de deserção do sentido e contraponto a uma razão positivista. A escrita é uma entrada nessa claridade negra da (des)razão, como bem sugere a narrativa que nos propomos analisar, que põe em jogo o signo de uma “noite escura”, a contracenar com a suposta claridade de uma outra imagem — a do nome: Maria Clara, a protagonista do romance.

Engendrando-se numa antinomia de claro/escuro, já proposta em seu título pela referência ao negativo da noite, a narrativa antuniana em questão parece elaborar essa perspectiva de que o negativo não é o oposto do afirmativo, mas diferente disso, opõe-se à

positividade. Para Iser (1999), o negativo é o “ainda não” compreendido, portanto, é também o “vir a ser”, a potência de uma possibilidade.

O positivo seria o ideal da autêntica claridade, da transparência absoluta, enquanto o negativo é o “ainda não”, o “vir a ser” que trará um singular¹, mas nunca o original. Sua significação está ligada muito mais à ideia de movimento, trânsito e passagem — do “sim” ao “não”, do “nada” ao “todo”, do “vazio” à “substancialidade”— que à noção de degeneração (a degeneração é subjacente à não-originalidade: degenerado é aquilo que saiu “fora do gênero”, de seu estatuto primeiro ou original — aquilo que, na forma atualizada do presente não mais coincide com o arquétipo primevo qualitativo). O negativo não corresponde, então, ao “corpo degenerado”², despartado do seu princípio ideal (a face positiva ou original), mas ao intervalo, à lacuna entre o “um” e o “outro”, e, por isso mesmo, significa a travessia entre o “ainda não” ao “assim é” da singularidade, afirmação na negação. Segundo Cioran, a negatividade, em contraste com a idealidade racional (paraíso do saber), é o lado sombrio do inferno (o não saber) e, nessa mesma proporção, pode ser entendida como a verdadeira afirmação, pois só através do negativo é possível ao sujeito a autêntica percepção: “Tudo o que é realmente intenso participa do paraíso e do inferno, com a diferença de que o primeiro só podemos entrevê-lo, enquanto o segundo temos a sorte de percebê-lo e, mais ainda, de senti-lo.” (CIORAN, 2000, p. 124). Conforme sugerem as palavras do autor, o negativo é do plano do sensível, o que referenda sua inversão afirmativa.

O negativo é o oposto da razão, o outro lado do conhecimento e do saber — a ausência de luz. Quando a claridade é isolada, subtraem-se os sentidos, desestabiliza-se a percepção racional. O racional é o positivo por excelência, é esse lado exterior que depende da claridade. Já o interior é capaz de perceber na ausência da luz: os olhos veem por dentro, iluminam seus espectros.

A negatividade se fundamenta numa via crucial: tem a morte como referência primeira e a melancolia como consciência da impossibilidade de expressão dessa percepção primeira, que toca a intimidade do sujeito. Nisso, a insuficiência da linguagem: ela não é a voz, tal como, sugere Agamben (2008), seria o fretenir a voz da cigarra ou zurro a voz do jumento³. A linguagem não coabita o sujeito, é o dejetivo, o que resta da voz. Portanto, traduz-se no inexperienciável, aquilo que não é próprio da experiência subjetiva, mas tentativa idealizada

¹ Embora apresente traços do “já visto”, o que “vem a ser” é já outro em seu contexto, portanto, insubstituível, singular.

² De certa maneira, Iser (1999) diz nessa direção, ao propor que a negatividade não tem relação direta com a “depravação”, mas com a (de)formação: “a negatividade é causa determinante e, ao mesmo tempo, possível de superação das deformações.” (ISER, 1999, p. 194).

³ Conferir em Agamben (2008, p. 10).

de re-construção do experienciável. A linguagem é o assassínio da experiência, a morte literal do um, na transformação, também literal, do outro, porque renascida em sua nova versão, numa reeditada e singular existência: “A singularidade que a linguagem deve significar não é um inefável, mas é o supremamente dizível, a *coisa* da linguagem.” (AGAMBEN, 2008, p. 11, destaque do autor).

A literatura, como oficina da linguagem, inscreve-se nessa íntima relação com o negativo e com a morte. Na perspectiva da criação, da fundação de um mundo outro, resvala no (im)possível do saber, constituindo e se constituindo nesse saber outro. Ela duplica em si a morte, pois ao re-criar a linguagem, imanta o seu caráter de finitude, a insuficiência do “dizer”. Dessa maneira, o literário traz já em si o desencanto da razão e o oposto positivo: a (des)ilusão do sentido. Duarte (2008) lança luz nessa direção, ao dizer sobre a importância da figura da morte para a literatura:

Daí a importância da figura da morte, que liberta da compreensão apropriadora. Sendo realização do que é impossível experienciar, ela se localiza num espaço que é como o do rumor que precede as palavras e que se encontra em seus interstícios: é deserto e exílio fora da terra prometida, errância, algo sempre por vir. (DUARTE, 2008, p. 14).

Por se tecer no plano ambíguo da morte, no agir que é muito mais murmúrio e ruído que apropriação de sentidos, a linguagem literária pode ser posta no lugar da negatividade, como a fala que diz “não”, ou que diz a sua própria *coisa*, na consciência de sua (i)materialidade. Encontramo-nos, nesse sentido, nos domínios de Perséfone ou nos caminhos da bio-ambiguidade de que nos fala Cançado⁴: a morte, como húmus paradoxal suspenso à exigência simultânea da sombra e da luz — “na condição mesma da fertilidade e da vida” (CANÇADO, 2006, p.12).

A proposta deste estudo é refletir sobre a elaboração dessa consciência negativa no plano da construção de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo

⁴ O autor se refere à figura de Perséfone, interessante de ser relacionada com a perspectiva da conjunção literatura/morte. De acordo com o mito, Perséfone, a jovem filha de Deméter, deusa da fecundidade, do que pode germinar (vir à luz da existência), é condenada ao exílio das sombras, como esposa de Hades, por imposição de Zeus. Pela interferência furiosa de Deméter contra o destino miserável imposto à filha, Zeus cede ao seu desígnio e encaminha Hermes, seu mensageiro, para resgatá-la das sombras do inferno. Entretanto, durante o tempo em que se mantém nas sombras subterrâneas, Perséfone se mantém em jejum, o que torna frágeis as suas forças para retornar à superfície e é também o que Hades utiliza como artifício para tê-la junto a si: ele a alimenta com grãos de romã, o que faz com ela, saindo à superfície, retorne ao mundo subterrâneo, à companhia de Hades, em busca do alimento. O mito é relacionado com as fases da sementeira e da germinação porque, a partir da reversão da imposição de Zeus e da necessidade de realizar seu próprio desejo, Perséfone passa a conviver com as sombras e com a claridade, permanecendo a metade do ano na superfície da terra e a outra metade no mundo subterrâneo. Permite, assim, ser vista como máscara do fazer poético, na sua bio-ambiguidade da (im) possibilidade (morte e vida) do sentido.

Antunes. Procuraremos demonstrar que o motor da narrativa é a exposição das variações possíveis da morte, tecida na condição do saber melancólico que aponta para a ambivalência da ruína e da edificação. Não é à toa que a trama do romance se desenvolve em torno de uma morte enunciada e anunciada: a morte do pai (e do Pai — o fantasma do sentido e da significação). No decorrer deste trabalho, buscaremos esclarecer essas perspectivas.

Uma mostra mais ampla da relação da negatividade com a morte e a melancolia será desenvolvida no primeiro capítulo desta tese. Nessa parte, basicamente teórica, a preocupação será iluminar as implicações dos conceitos com os quais trabalhamos na associação com a construção do pensamento humano e as fronteiras com a literatura, que é o campo de conhecimento que de perto nos interessa. Prestaremos uma especial atenção ao tema da melancolia, por entendermos nela o fundamento da crítica consciente e edificadora, desvelada na liminaridade com a morte e com o negativo. A história vai mostrar, por exemplo, o afeto melancólico como uma das mais antigas preocupações do homem e mesmo como significação do humano. Configura a melancolia a consciência da finitude, o saber sobre a morte, sendo esse, entretanto, um “saber que não sabe”: a percepção que podemos ter da morte é relativa ao outro, à imagem, às aparências. Com a intenção de reforçar essa perspectiva sobre a natureza discursiva da melancolia, ou, em outras palavras, essa sua ligação com o conflito “do ser e do parecer”, com o imaginário humano, traçaremos um breve percurso teórico em torno da origem do termo e da dimensão histórica em que a temática se inscreve. Procuraremos demonstrar que, como conceito filosófico, as bases terminológicas da melancolia remontam à Antiguidade, com pensadores como Hipócrates e Aristóteles. Para nos aproximarmos mais do processo de re-significação do termo, contaremos com o apoio de estudiosos e pensadores da questão, tais como Julia Kristeva, Marie-Claude Lambotte, Márcia Tiburi e Moacyr Scliar.

Numa outra parte desse primeiro capítulo, procuraremos nos aproximar mais do pensamento sobre a literatura e os contornos que em diferentes momentos da história ela tem recebido. A preocupação será mostrar que, ao falarmos de criação estética, falamos já de melancolia e, portanto, de morte e negatividade, na medida em que consideramos a arte como o agir especulativo do vazio e das limitações do humano. Sobre essa relação de propriedade da escrita literária para com a melancolia, diz Kristeva (1989) que a possibilidade de falarmos da melancolia implica o brotar da escrita de dentro da própria melancolia. Ou seja, o húnus melancólico como o grotão presente na intimidade da escrita, uma angústia a marejar numa mina jamais extinta.

A referência a essa relação de interioridade da melancolia com a escrita põe em causa o sujeito e os processos de subjetivação: a subjetividade é o que se constrói *na* e *pela* escrita.

Para uma proximidade maior com esse aspecto, optaremos pela retomada de alguns importantes momentos que marcam a incursão do sujeito na história e na história da literatura, podendo esta ser vista como a evidência da incompletude do sujeito, uma vez que o tecido literário é a exposição literal do movimento das subjetividades sempre em construção. As concepções de Michel Foucault (1999), Deleuze e Guatarri (1995) e Maurice Blanchot (1987, 1997, 2005) serão importantes fundamentos a considerar nessa revisão teórica sobre o processo constitutivo da subjetivação *da e na* literatura.

No segundo capítulo do estudo, buscaremos realçar alguns aspectos que consideramos bastante significativos para a contextualização de nossa reflexão, relativos ao percurso histórico e à fortuna crítica da obra de António Lobo Antunes, reconhecida como uma das mais expressivas produções da literatura portuguesa em nossos dias. Chama a atenção a intensidade quantitativa e qualitativa do trabalho do autor, que, desde a publicação do primeiro livro, em 1979, conta já com mais de duas dezenas de volumes publicados, entre romances e crônicas. Podemos dizer que nem é tanto o vigor quantitativo que sobressai à obra, mas, como observa Rodrigues Silva (1996, p. 13), a “constância do esforço criativo”.

Procuraremos demonstrar que essa intensidade qualitativa da produção ficcional antuniana, um referendo para o seu cunho criativo e original, pode ser melhor observada na consideração do seu conjunto. Perpassa a leitura das narrativas do autor a ideia do discurso inacabado, do enredo que não se conclui — as tramas não apresentam uma enunciação conclusiva, ficando à conta de uma “costura inábil” (ou que “não é hábil” para arrematar, para fixar sentidos). Esse aspecto da inconclusibilidade se acentua não só na tessitura da enunciação, mas também nas instâncias do enunciado, pelo arranjo desconexo das partes, tecidas em frases e períodos entrecortados, que rompem repentinamente o fio do discurso, deixando, por um lado, a expectativa do inacabamento e do vazio e, por outro lado, a sensação da duração e permanência infinita das possibilidades de significação.

A ideia da duração, da permanência na sedução da escrita, parece revestir, de maneira geral, os engenhos do autor. Situações, imagens espaciais e figuras personificadas são transportadas e evocadas em diferentes momentos da obra, reforçando essa impressão de que um fio constante atravessa o processo dinâmico da produção, numa costura só. Exemplos disso são os títulos que se reiteram, às vezes com uma leve nuance de diferenciação, como é o caso do romance *Não entres tão depressa nessa noite escura* e da crônica “Não entres por enquanto nessa noite escura”. São signos de repetição as figuras dos pássaros (signos em liberdade, que independem da “explicação” presente no título de um dos romances do autor), do palhaço (o superlativo da máscara, do travestimento), do corpo desmembrado, deformado e

degenerado (ao qual falta “a metade da cabeça”, um braço, uma perna, etc.), da invalidez dos sentidos vitais (deficiências auditivas e visuais recebem pinceladas mais nítidas, nesse sentido), da bengala (a desfechar arabescos agitados nos vazios dos ares ou a cambalear em sua insuficiência funcional para o apoio e sustentação do “corpo inválido”), entre diversas outras imagens passíveis de serem citadas nessa direção. Cada novo título publicado pelo autor restabelece ao leitor de sua obra a perspectiva da continuidade, da suplementação a um tecido ainda, e sempre, no seu processo de construção. Procuraremos mostrar que isso condiz com o pensamento de Deleuze (2006b), quando sugere que “repetição” e “diferença” não são conceitos opostos, porque não pode haver a repetição *da*, mas *na* diferença. As narrativas publicadas pelo autor trazem um outro título; entretanto, parece tratar-se de uma proposta contínua, reverberada em sua singularidade. A consciência da urdidura do sujeito, a perspectiva trabalhada na obra de que a subjetividade se constitui *pelo* e *no* discurso, parece o fundamento da construção. No viés dessa consciência criativa e criadora, o sujeito melancólico é o que (trans)parece, aquele que conhece a precariedade de sua condição e as potencialidades da linguagem, na sua bio-ambiguidade afirmativa/negativa.

Outra ideia que buscaremos salientar nessa parte do trabalho é da relação interativa escritura/leitura, tão bem sugerida nas tramas antunianas, na exigência de uma co-laboração ativa e participante desse outro da escrita: o leitor. Na sua costura inábil, que não fecha e não conclui sentidos, o texto exige uma leitura também inábil, pactuada na capacidade de extensão infinita dos significados. A exigência da obra é que o receptor se situe também na dimensão do “fora”, que diz respeito à linguagem e ao mundo outro que nela se apresentam, na sua diferenciação dos signos “usuais”, “convencionais”. Para demonstrar isso, tomaremos como principal apoio as concepções de Maurice Blanchot sobre a noção do “fora” e sobre a constituição de um espaço literário. Recorreremos ainda às concepções de Deleuze (2006a), na referência a uma poética da incompletude, à ideia da descentralização do sujeito discursivo, e às de Julia Kristeva na relação da literatura com a melancolia.

O terceiro capítulo desta tese será especialmente dedicado à tessitura poética da narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. O objetivo dessa parte será demonstrar a estrutura de jogo, o artifício de (des)velamento de máscaras, num movimento intermitente de suspensão e atração dos sentidos. Procuraremos ver aqui os arranjos de sombras e luzes a que chamamos de *tapeçaria noturna* e que apontam para a desestabilização de perspectivas e se voltam criticamente para os saberes legitimados, usando como pano de fundo arquétipos culturais, como a figura do pai e a da morte, postas em contraponto com a

imagem da casa e de seus domínios e mostrando a intrincada teia de poderes e forças que se imbricam na expectativa de fixação de lugares.

Procuraremos refletir sobre o desencontro entre linguagem e mundo, entre enunciado e enunciação, que parecem ser a perspectiva constante da trama do romance, nela transparecendo como teatro e experimentação. Teatro, no sentido da elaboração e arranjo das máscaras do saber, e experimentação, no sentido de que a linguagem que constrói as máscaras do claro/escuro faz revelar também a sua estrutura ambígua, salientando a sua situação de presença: a escrita trôpega, esfacelada, expõe-se nos seus vazios e lacunas, pela localização icônica (espaços em branco situados no texto, frases incompletas, enunciados que insistem numa obsessiva repetição, na ideia de que, por mais que sua ocorrência se repita — o dito que não diz — a linguagem é sempre insuficiente para dizer), refletindo-se isso nos interstícios da enunciação (o jogo de vozes que se constrói na narrativa, produto da memória e da rememoração, é o do dito não-dito, a indecibilidade que põe em causa os “ideais” de verdade). Diremos assim, com Deleuze e Guatarri (1995), que esse engenho antuniano põe diante de seu leitor a estrutura do rizoma, que não permite a definição de um princípio ou um fim e para a qual não é possível fixar um limite. Seu tecido é um corpo sem órgãos, feito de vasos comunicantes, passíveis de se reproduzir infinitamente: a construção da trama em pormenores, detalhes corriqueiros, a (in)significância do “mundo da vida”, reforça essa ideia. No jogo da enunciação, todos os detalhes podem fazer sentido, mesmo que, na dispersão do enunciado, pareçam aleatórios. Como numa pintura impressionista, o leitor precisa se aproximar distanciando-se, para compartilhar com eles a possibilidade de significação.

Procuraremos desenvolver nesse terceiro capítulo a ideia de que essa exigência premente no texto do aproximar-se/distanciar-se da tapeçaria impressionista da significação traça o plano simbólico da narrativa. Nesse plano se deslinda um clima de suspensão, que traz como peça principal de jogo o signo da morte: a morte do pai e do Pai — do domínio dos “comuns” e da Lei. O fio condutor da narrativa é, com efeito, a morte do pai, uma figura pendular entre a vida e a morte, que, no jogo suspensivo da permanência e da duração, põe-se na perspectiva do intervalo, do “sim” e do “não”, confirmando-se na proposta da negatividade. Nessa tônica suspensiva a própria trama se localiza, mostrando a possibilidade de reversão da melancolia do sentido em sedução. Trabalharemos essa ideia da associação do simbólico da arte com a estratégia da sedução pelo viés do pensamento de Blanchot (1997, 2005) e de Baudrillard (1981, 2007).

No quarto capítulo, buscaremos acentuar elementos referentes aos processos de subjetivação. Trabalharemos o prisma de que se evidencia na trama desse romance, um traço

característico das narrativas de António Lobo Antunes, que é o cunho autobiográfico, ou a articulação estratégica de uma “escrita de si”, para dizer paralelamente a Michel Foucault (2006). É que, nos romances antunianos, geralmente, os protagonistas assumem um discurso próprio, figuram como autores/elaboradores de sua própria trama. O diário, o relato, o comentário, são modalidades discursivas utilizadas como artifício pelo qual a narrativa dá voz a um *eu* presente, que vai se constituindo na cosedura mesma do texto.

A essa perspectiva da subjetivação do discurso como articulação estratégica do texto antuniano, buscaremos relacionar um outro importante aspecto, que é o fato de coexistirem, na produção do autor, um olhar voltado tanto para a História (incidente sobre acontecimentos, circunstâncias e personalidades que coincidem com o contexto sociocultural e com o passado histórico de Portugal⁵), quanto para a história (incidente sobre acontecimentos e experiências de uma existência individual, subjetiva — o “mundo da vida”). Entretanto, mesmo quando investidas em referentes explícitos de acontecimentos coincidentes com o passado histórico de Portugal, mostram a perspectiva de que é a enunciação, e não o enunciado (ou relato) da história dita oficial, o seu *leitmotiv*. Geralmente, as circunstâncias e situações coincidentes com esse passado histórico se colocam como elementos secundários na trama, cuja tônica recai numa voz subjetiva que deseja falar e que, na sua tagarelice desejante, na ânsia de dizer aquilo que faz parte do indizível, acaba se desestabilizando e se descentralizando.

A relação dessa historicidade, que constitui e é constituída no viés da subjetivação discursiva, permite falar na maneira como a questão da melancolia pode ser entendida em nosso objeto de estudo. Partiremos por isso da consideração, num primeiro plano, de que, se o sujeito se constitui no discurso, não há outra via possível para isso senão pela memória: constituído *no* e *pelo* discurso esse sujeito é, então, sujeito da história e, conseqüentemente, sujeito de memória. Num outro plano, podemos dizer que a memória, tanto como seu desdobramento — a rememoração — é o que está na base da escrita melancólica, no seu risco thanatográfico, que evidencia um luto, uma perda: a ausência de contato com o sentido.

Assim, o plano memorialístico, na simulação de um “eu” presente, põe em causa a precariedade do discurso e o seu “realismo material”: o “eu” da escrita é uma figura impessoal, uma máscara de alteridade. A escrita de si, elaborada no presente da narrativa em grande parte por sua protagonista, Maria Clara, parece querer apontar também para a perspectiva de sua singularidade, reforçando-se nisso o caráter de disparidade, a exterioridade e o “fora”, princípio constitutivo do texto literário. Como diz Foucault: “a escrita como um

⁵ Como se observa em *Memória de elefante*, *O manual dos inquisidores*, *As naus*, entre outros.

exercício pessoal feito por si e para si é uma arte díspar: uma maneira racional de combinar a autoridade da coisa já dita com a singularidade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso”. (FOUCAULT, 2006, p. 151).

Nessa parte do estudo, tentaremos demonstrar essa noção de disparidade da constituição subjetiva e a maneira como ela se constrói na narrativa que analisamos, sugestiva da presença atualizadora da escrita e da afirmação do “ser singular” da obra. Utilizaremos como fundamentos concepções de Michel Foucault (1992, 2006), Deleuze (2006b), entre outros.

Para concluir nossas reflexões, buscaremos iluminar a ambivalência crítica do texto entre a vontade ética e a construção estética, tentando mostrar que a literatura de Lobo Antunes, especificamente no romance analisado e na sua ação de pensar o pensamento, participa no desejo ético de transformação e (re)formulação do humano. Seu signo será então o do “ainda não”, passado, presente e futuro em comunhão, pois a consciência crítica melancólica pode ser o estímulo à produção, fazendo valer a afirmação na negação: a *coisa em si*, a singularidade da arte.

1 MELANCOLIA NA LITERATURA: O ESTATUTO DA NEGATIVIDADE

Pensar, nós o podemos apenas se a linguagem não é a nossa voz, apenas se nela medimos até o fundo — não há, em verdade, fundo — a nossa afonia. Isto que chamamos de mundo é este abismo.

(Giorgio Agamben)

1.1 Morte e melancolia: a trama da negatividade

A morte é o signo negativo por excelência. Imagem sem referência perceptual, a ela é cabalmente negada a possibilidade do contorno, ainda que na duração mínima possível — num relance, num lampejo de olhar — de um semblante. O contato com a consciência individual é inelutavelmente barrado para a morte. Jamais a conheceremos; nunca a experienciaremos de fato, embora a vivenciemos sempre, e inevitavelmente, em todos os instantes de nossa existência. Podemos entender a vivência pessoal como a relação gerundiva com o tempo: vivenciamos a nossa própria morte morrendo a cada momento, mas a experiência sensível do fim, o ato no qual radica esse escoamento progressivo da existência, não nos é acessível. Somos atravessados pela morte, mas dela nada sabemos. Por estar a nossa percepção das coisas e do mundo subjugada ao presente, tudo morre ao nosso redor, na dinâmica incessante do aparecer/desaparecendo. Tudo o que há a nossa volta e em nós mesmos são vestígios, indícios: imagens, ícones da finitude, de maneira que ela mesma, a *imago primordial*, não nos é dada.

A imagem não se agrega ao Eu, não co-abita o sujeito; consiste e subsiste no mundo das aparências. O referente da imagem só pode ser o outro da própria imagem; portanto, a morte, para o sujeito da experiência, significa a outra morte — aquela sobre a qual se equilibram os contornos possíveis, a figuração, o saber sobre “ser mortal”. A imagem é forma — *gestalt* —, logo, construção. De acordo com Bosi (2000), é aquilo que é, simultaneamente, dado e construído:

A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância. (BOSI, 2000, p. 22).

Nisso, na relação com a morte, toda contiguidade só pode ser enganosa. Na verdade, se há a morte, não há contiguidade, uma vez que não há o dado, o contato, o contágio perceptivo. Toda informação que temos, tudo o que nos comunica, ou o saber que da morte podemos construir, jamais terá como referência a experiência própria, subjetiva, mas outra, a do lado de fora: a da imagem. Assim, o negativo por excelência jamais será revelado; não trará à luz o positivo, o que quer dizer que se encerra, indefinidamente, na duplicação e multiplicação de sua negatividade. Esse saber sobre a face negativa da morte fundamenta a melancolia.

A trama de *Não entres tão depressa nessa noite escura* é um veio fértil para vermos isso. Nela, a morte é o signo em evidência. Mancha móvel entre as vias do ser/parecer, é presença constante no enunciado e estratégia basilar do jogo da enunciação, configurando-se esse engenho ficcional antuniano espaço em que se encena e se experimenta.

A fotografia pode ser vista como um tipo de construção, entre as diversas presentes na narrativa, que personificam a morte, evidenciando-a nessa dupla perspectiva da invenção (imagem/aparência) e da revelação (descoberta/aparecimento). Interessa-nos relacionar a imagem fotográfica neste ponto da reflexão, pois acreditamos que os modos de sua figuração na trama dialoga estreitamente com o ponto de vista que pretendemos demonstrar sobre a questão da melancolia na relação com a impossibilidade da morte. Chama-nos de perto a atenção o colorido surreal de algumas cenas, que mostram retratos a se comunicarem, consigo mesmos e entre si, sobre a condição em que se encerram. Atônitos, os mortos das fotografias amareladas guardadas no sótão descobrem a morte, examinam-se e se questionam se de fato faleceram, se estão mesmo a ocupar o lugar e a condição do morto. Personificadas, essas figuras fotográficas se animam em movimentos, vibrações, angústias e até em prantos — a narrativa sugere a ocorrência, no “interior dos retratos”, de um tipo de fenômeno que pode ser as lágrimas ou a “chuva”⁶.

Como essas figuras animadas das fotografias, a se olharem surpreendidas para si mesmas na consciência de sua própria morte, podemos dizer da melancolia, considerando o seu fundamento nessa descoberta, nessa revelação do caráter inelutavelmente finito da existência humana. O humor melancólico se traduz nesse saber sobre a morte — única certeza possível para o homem. A tensão entre a existência experienciada e o seu processo contínuo para a morte implica a dor do melancólico, que se mantém prostrado diante das múltiplas realidades que o cerceiam, sem esperanças de que possa encontrar paragens definitivas para o

⁶ Conferir na página 453 do romance.

seu olhar. No mundo fantasmagórico das imagens, onde os outros encontram o esteio de suas ilusões, o melancólico vê apenas escombros, restos, mutilações de sentidos.

Assim, tal como os “mortos-vivos” a se cutucarem nas fotografias amareladas em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, encenando a elaboração de um interior anímico no fluxo das imagens, assenta-se o paradigma melancólico, composto no olhar desse cadáver que se examina, que incessantemente se interroga, sem, entretanto, encontrar um referente como resposta para a sua condição. Configura a melancolia essa dinâmica de um passado morto, sabidamente encerrado, todavia saudoso — posto a expensas de um paraíso perdido.

Conforme vimos sugerindo, entendemos a problemática da morte como o tecido da negatividade, ao qual, por sua vez, subjaz a trama da melancolia. Ou seja, falar em melancolia implica, antes, considerar a perspectiva da morte; o humor melancólico como saldo da consciência da finitude — a condição negativa elevada à potência da dor. Para esclarecer melhor aspectos relativos à elaboração e comunicação dessa problemática na obra que analisamos, acreditamos que um percurso teórico sobre as noções envolvidas pode ser útil. Pretendemos demonstrar que a melancolia se constrói, no texto, como o “coração” de sua engrenagem negativa, compondo-se na perspectiva auto-referencial de uma consciência crítica.

Para embasar nossas reflexões, buscaremos acentuar aspectos importantes da configuração da melancolia, tais como os lugares que ocupa nos dias atuais, as situações que deram origem ao termo e as que vêm contribuindo, ao longo da história da humanidade, na sua re-significação. Nossa intenção é a de não nos demorarmos muito nessas considerações, por termos em conta a existência de uma vasta bibliografia sobre o tema e, principalmente, por nos interessar, em primeira instância, não exatamente uma exegese genealógica, mas a relação do conceito com o discurso poético. Compreendemos, entretanto, que o realce de aspectos relativos à gênese terminológica e ao percurso histórico pode ser interessante, na medida em que são capazes de contribuir para uma melhor iluminação da relação da melancolia com a arte literária, nosso objeto de estudo. Nessa perspectiva, dedicamos a esse assunto a primeira parte deste capítulo.

Uma segunda parte das reflexões que compõem esta seção é dedicada a aspectos relativos ao percurso histórico da literatura, na visão de que, a partir daí, o relacionamento da melancolia com a poética discursiva da arte pode ser fundamentada. Ignorar essa visão significa desconsiderar as bases de referenciação da literatura no contexto contemporâneo, partindo diretamente para o pressuposto do humor melancólico como advento momentâneo numa determinada época, e não como um processo em construção. Procuramos situar a

melancolia no contexto de uma chamada pós-modernidade estética literária, mostrando-a como construção não exclusivamente atrelada a esse momento da nossa história, mas como peça angular constitutiva de uma temporalidade estético-literária.

A preocupação com uma aproximação mais estreita do universo ficcional da obra antuniana, com especial atenção à estrutura poética do romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, é o que nos instiga na busca dessas referências contextuais da melancolia, conforme tentaremos mostrar na parte final deste capítulo.

1.2 Melancolia: considerações

Para falarmos de uma situação histórica da melancolia, podemos iniciar com a consideração sobre o seu posicionamento, nos dias atuais, cada vez mais achegado à luz dos refletores críticos. Como impulso a diferentes pontos de vista, a melancolia escapa ao confinamento de áreas antes reconhecidas como os seus lugares próprios, como a Psiquiatria, a Psicanálise, a Psicologia e, como não poderia deixar de ser, o campo de saber que lhe dá origem conceitual — a Filosofia⁷. Atualmente, sua presença vem se registrando em estudos representantes das diversas áreas do conhecimento, como, entre outras, a História, a Sociologia, as Artes, de uma maneira geral e, especialmente, a Literatura. Podemos dizer, com Camus (2005), que “não há fronteiras entre as disciplinas que o homem emprega para compreender e para amar. Elas se interpenetram e a mesma angústia as confunde.” (CAMUS, 2005, p. 112).

A abertura do tema “melancolia” aos diferentes lugares de saber tem por fundamento uma perspectiva aparente: a questão em evidência é a do humano. De qualquer lugar que fala, a melancolia diz respeito às vicissitudes da existência humana sobre a Terra, ao eterno conflito do homem, suspenso entre o abismo da interioridade e a consciência de sua condição finita. Isso reflete, por sua vez, os processos constitutivos das subjetividades, que fazem realçar nos contextos contemporâneos os esfacelamentos e os vazios que os ideais legitimadores de sentidos já não conseguem mais preencher. Esse sujeito em curso da melancolia, mesmo antes de despontar à cena da história na roupagem estilizada da modernidade, é já atravessado pela pecha do desconforto, do desespero e da dor, emblemas da afetação melancólica e, por sua vez, da condição humana.

⁷ Serão desenvolvidas, adiante, as bases dessa afirmação.

Morin (2007) lança luz sobre o relacionamento possível da melancolia com a questão humana, ao sugerir que na complexidade do termo “humano” se inscreve o embaralhamento do homem diante de suas construções, paradoxalmente perdido na busca de definições exatas para as suas verdades. Diz o autor: “O termo ‘humano’ é rico, contraditório, ambivalente; de fato, é demasiado complexo para os espíritos formados no culto das ideias claras e distintas.” (MORIN, 2007, p. 17). A melancolia é, assim, reveladora do humano na medida de sua revelação, por si mesma, das fragilidades dos ideais, da impossibilidade da harmonização sujeito/mundo na construção de definições claras e distintas de sentido. A conjunção impossível, ou esse distanciamento radical entre o “eu” e o “outro” do mundo, traduz-se na dor melancólica que, antes que possa se delinear nas vácuas figurações dos discursos, escava-se nas minas interiores das subjetividades.

Essa ideia da intrínseca relação da melancolia com o humano é refletida no viés da significação geralmente atribuída ao termo: melancolia é doença da alma, do espírito, da interioridade do ser. Ouvimos corriqueiramente que, quando a dor é na alma, o mal se agrava. Mesmo nos considerados lugares comuns de reflexão, o humano é compreendido a partir dessa relação antagônica entre o “interior e o exterior”, o “dentro e o fora”, o “eu e o outro”, o “uno e a totalidade”, enfim. Mircea Eliade (1999) entende que nesse antagonismo subjetivo, no qual se funda a nostalgia existencial do homem, põem-se as bases do processo de construção mítica: “Antes de se tornarem conceitos filosóficos por excelência, o Um, a Unidade, a Totalidade constituíam nostalgias que se revelavam nos mitos e nas crenças e se enalteciam nos ritos e nas técnicas místicas” (ELIADE, 1999, p. 128). Por diversos caminhos e recursos, o homem buscou sempre mediar a consciência melancólica de sua solidão; de sua condição de ser exilado e suspenso à matéria diversa do mundo em que vive. A mitificação é um dos importantes recursos buscados como mediação das lacunas da subjetividade.

A construção dos saberes míticos, arraigada à noção de “humanidade”, tem como princípio o ideal de harmonia, equilíbrio e perfeição. O ponto basilar da questão se põe na perspectiva de que o impulso à ideia de completude foi sempre o motor do humano, mas, na mesma medida, a raiz do seu conflito. A esse sinal de conflito, Eliade (1999) entende como *coincidentia oppositorum*⁸, conceito que tem como referência essa consciência nostálgica do indivíduo entre a noção de contrários e o mistério da totalidade. Ao mesmo tempo em que

⁸ Eliade explica que o conceito — *coincidentia oppositorum* — se fundamenta nas concepções negativistas de Nicolas de Cusa (1401-1464), pensador alemão renascentista cuja obra tem como cunho inovador a visão sobre a dimensão contraditória do conhecimento humano, suspenso entre a conjectura (discurso) e a verdadeira face do real (ou a face de Deus, de acordo com o pensamento de Nicolas de Cusa). (ELIADE, 1999, p. 77-129).

deseja ser completo, o homem conhece a impossibilidade de sê-lo. A coincidência entre os seus ideais e as realidades do mundo significaria a realização de seu desejo de completude. Entretanto, essa coincidência permanece no plano da utopia, pois ao espírito racional é impossível juntar as pontas do ser (essencialidade subjetiva) e do parecer (mundo circundante) numa matéria singular.

A ambivalência dos contrários — verve *oppositorum* do humano — traduz-se nessa direção da busca de soluções, da tentativa de ultrapassar os desígnios impostos à existência por forças que o homem desconhece. Motor do humano, o conflito opositivo é regido não exclusivamente pelo ideal normativo, mas também, e solidariamente, pelo movimento transgressor. A transgressão, como o desejo desesperado de vencer as limitações, é correlato do ideal de transcendência, o impulso a continuar, resistir, reinventar sucessivamente a utopia do sentido. Temos, assim, que a consciência da finitude implica os impulsos transcendentais do homem e nisso se delineia a face produtiva da melancolia: “É a partir de tais experiências existenciais, desencadeadas pela necessidade de transcender os contrários, que se articularam as primeiras especulações teológicas e filosóficas.” (ELIADE, 1999, p. 80). Realça-se nisso a ideia de que a história do conhecimento humano, em sua base melancólica, tem a dor como mais valia. A transmutação dessa dor em matéria produtiva impulsiona a edificação dos saberes, participando no processo contínuo da re-invenção do homem.

Como a doença da dor — ferida aberta e generalizada do humano —, a melancolia se traduz nesse impulso transcendente. À esteira de uma visão que remete à Antiguidade, pode ser associada à capacidade criativa do homem — como o húmus da transformação que da ferida aberta do sujeito se reverte em produção. O afeto melancólico é esse húmus preso numa dupla via que pode significar, por um lado, a doença (pelo caminho das sombras e da aniquilação); por outro lado, a saúde (um modo de libertação). As artes são uma via possível de transmutação dessa verve criativa dos humores melancólicos em produção.

Esse caráter edificador do humor melancólico é o que mais de perto nos interessa neste estudo, pois compreendemos que nos oferece bases consistentes para a leitura da obra literária a que nos propomos analisar — o romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes. Até aqui, preocupamo-nos, de maneira geral, com os aspectos identificadores da melancolia, investigando-a na instância primeira de sua configuração, que é dada na relação com a morte, na estrutura do vazio, lacunas e fragilidades traduzidas da condição humana. Há, entretanto, outras nuances de significação que merecem ser esclarecidas, para que a questão possa melhor se corresponder com o lugar de onde falamos: a Literatura. Aspectos relativos à definição do termo podem ser interessantes de serem vistos,

nessa consideração de que diferentes lugares o dizem. No escopo dessa especificidade é que se observam, por sinal, contradições diversas relacionadas à utilização do conceito. Referimo-nos, nisso, ao relacionamento confuso da melancolia com os seus correlatos, como a depressão, a nostalgia, a angústia e a tristeza, a ficarmos apenas naqueles que mais aparecem nos trabalhos sobre a questão. Para chegarmos à ideia de como é concebido pela literatura, traçaremos um breve percurso pelas nuances paradigmáticas do conceito.

1.2.1 Melancolia: significações e correlações

Diante da necessidade de definição do termo “melancolia”, um importante prisma a ser considerado é o que nos mostra Freud (1976) em “Luto e melancolia”. A base do pensamento do autor é a de que o afeto melancólico e o luto se aproximam, por diversas arestas. Diz-nos o chamado “pai da psicanálise” que esses afetos se configuram, ambos, como reações do ego contra uma perda, manifestada em traços similares, como desânimo profundo, cessação de interesse pelo mundo externo, inibição de toda e qualquer atividade, esvaziamento da capacidade de amar, entre outros. Há, porém, uma diferença marcante entre um tipo e outro de afecção, determinada, segundo o autor, pela relação do paciente (sujeito) com a perda (objeto perdido ou distante): o luto é uma afecção transitória da qual, após a elaboração, o ego se verá novamente livre. Já a melancolia se caracteriza como uma afecção psicogênica, isto é, de duração ininterrupta, o que torna o trabalho de desinvestimento mais dispendioso e até mesmo impossível.

Walter Moser (1999), em reflexões sobre as relações possíveis de significação entre o termo alemão *spätzeit* e as afecções psicogênicas (das quais faz parte a melancolia, assim como a nostalgia, a angústia e a tristeza), reforça essa perspectiva freudiana de que o referente da perda é relativo ao aspecto da duração, contrapondo a transitoriedade nostálgica (associada, de acordo com Freud, ao luto) à continuidade do afeto melancólico:

Contrariamente ao sujeito nostálgico, o sujeito melancólico sabe que o objeto perdido ou longínquo não é recuperável, que será sempre inatingível. Mas esse objeto nem por isso lhe é indiferente, permanece em sua consciência. O melancólico não saberia virar-lhe as costas ou, em termos freudianos, fazer dele o trabalho do luto para desinvesti-lo inteiramente. (MOSER, 1999, p. 50).

Na esteira de Moser — e em consonância com Freud — a consciência (o saber sobre a perda) pode ser vista como um importante aspecto que marca a diferenciação entre luto e melancolia. Enquanto o enlutado conhece o referente da falta, o melancólico, embora consciente de sua perda, *não sabe o que perdeu*. A sensação constante do vazio — perda definitiva, irreversível — caracteriza o afeto melancólico e se converte, com relação à experiência subjetiva, numa espécie de transe alucinatório, numa fixação imaginativa: os olhos veem fantasmas.

Certamente pela clareza e facilidade de compreensão, o estudo realizado por Freud sobre a melancolia é amplamente respeitado, tanto que tem sido referência em parte maciça dos trabalhos que se ocupam da questão, desde a época de sua publicação até os dias atuais. Não obstante a isso, algumas dissonâncias com relação à designação que o termo recebe nesse contexto freudiano se pontuam. Embasado numa visão teleológica, Freud acredita na possibilidade de esmiuçar causas prováveis e, nisso, delimitar horizontes possíveis de cura, o que fundamenta a sua concepção do afeto melancólico como “patologia” — o “adoecer” pelo excesso do “pensar”. Saliente nisso é a perspectiva de que, embora o seu trabalho muito tenha a contribuir com a vertente crítica, o trabalho clínico é o que se põe na mira dos interesses do autor. Por sinal, parece estar nessa fronteira entre a crítica e a clínica (compreendidas pelos enfoques filosófico e psicológico) a instauração de um conflito de significações, que implicou sempre a oscilação dos limites entre melancolia e depressão.

Alguns estudos, como o *Sol negro* (1989), de Julia Kristeva, e *Filosofia cinza* (2007), de Márcia Tiburi, dedicam-se à discussão dessas nuances semânticas que envolvem os dois tipos de transtornos psicogênicos, considerados, na maioria das vezes, os principais da sintomatologia clínica. Para Kristeva, depressão e melancolia são termos correlatos e, portanto, seu uso pode ser indiferenciado. Para lidar com os limites imprecisos da significação e afirmar o referendo de sua confiança nesse aspecto da indiferenciação, a autora opta por uma aglutinação dos termos, adotando em seu trabalho a expressão afeto “depressivo-melancólico”.

Márcia Tiburi (2004) desenvolve uma argumentação contrária ao ponto de vista da significação e implicações envolvidas na escolha vocabular de Kristeva. A ensaísta brasileira defende que a depressão mantém com a “mania” (estado climático emocional sujeito a variações diversas nos modos de manifestação, assinaladas sempre pela permanência obsessiva na perda), de maneira diferente do afeto melancólico, um elo mais estreito. O sujeito depressivo seria aquele que leva a mania ao extremo da patologia, o que indicaria a referência subjetiva para a depressão num *eu particular*. Já a melancolia se põe no âmbito da

universalidade; tem origem na consciência do sujeito sobre suas limitações, configurando-se numa espécie de “adoecer” que não chega à dimensão patológica, entendendo-se nessa configuração uma noção de universalidade e não de individualidade. O afeto melancólico se referencia num conflito racional do sujeito à sensação de desamparo diante das realidades diversas do mundo, que irremediavelmente o separam de si mesmo (porque não tem como possuir o conhecimento exato de sua existência) e desse mundo em que vive. Para Tiburi, a melancolia não se manifesta como causa, mas é ela mesma a causa, a sinalização da ferida humana: “O melancólico é o filósofo, eterno mineiro das origens — não de uma ferida sua, mas da ferida que é a substância do mundo — a quem a pergunta desponta como soberano alien, monstro advindo da profundidade desconhecida da alma.” (TIBURI, 2004, p. 55).

A importância dessa polêmica para o objetivo deste trabalho está não em que sejam resolvidos os impasses da significação, mas na perspectiva de que o questionamento contribui com elementos basilares à reflexão desta pesquisa. Consideramos que Tiburi lança luz naquilo que acreditamos ser o fundamento para um recorte inequívoco do nosso objeto de pesquisa: as noções sobre a particularidade e a universalidade do tema. Quer isso dizer que o humor melancólico tende a se travestir, por um lado, como a doença da depressão (um “estado de alma ou de espírito”, que chega a afetar patologicamente o sujeito), direcionando-se, assim, aos interesses clínicos, representados de maneira mais próxima pela Psicologia, Psicanálise e Psiquiatria. Por outro lado, pode a melancolia ser tratada como conceito ou ideia, entrando num âmbito de observação que não diz respeito ao “paciente”, mas à instância genérica do sujeito. Nesse caso, configura-se como objeto de reflexão crítica.

Entendemos que um aspecto subjacente à argumentação das autoras na referência aos limites de distanciamento entre a melancolia e a depressão é que o contexto histórico pode ser um valioso indicador na compreensão e apropriação dos termos. Importante considerar que o termo “depressão” surge em meados do século XIX, em meio às crises pós-guerras, situando-se como mazela dos tempos modernos. O seu ambiente de origem é, de fato, a clínica, enquanto a melancolia, com suas bases nas especulações filosóficas do Mundo Antigo — espaço de atividade, como o fala Tiburi, do “eterno mineiro das origens” —, conta com uma inscrição já de bem longa data na história da humanidade.

Podemos dizer que essa correspondência estreita de significação não ocorre no caso específico da depressão com a melancolia, mas é sem dúvida o laço de afinidade mais realçado nos estudos sobre a questão. Também os conflitos gerados por outros parentescos com o afeto melancólico não se resolvem com tranquilidade, como é o caso do estreitamento com a tristeza, a angústia e a nostalgia. Como a posição de Moser (citado anteriormente)

sobre a direção contrária do humor nostálgico com relação ao melancólico, parece haver entre os estudiosos dessa temática uma certa consonância com o pensamento Freudiano, no sentido de considerar a qualidade do efêmero como o traço distintivo entre a melancolia e as afecções referidas. Ou seja, tristeza, nostalgia e angústia são consideradas manifestações transitórias, para as quais há previsibilidade do desinvestimento, o que quer dizer que se aproximam mais do luto que do afeto melancólico. Essas afecções são tratadas, geralmente, como ramificações das sintomatologias consideradas mais relevantes, ou seja, costumam ser reconhecidas não como referência direta a um problema, em si, mas como sintomas dos transtornos mais abrangentes, num quadro em que a melancolia e/ou a depressão são a causa.

1.2.2 Significações da melancolia em seu percurso histórico

Independentemente do lugar do qual se enuncia, o envolvimento com o conceito conduz os pesquisadores a uma evidência: melancolia não é assunto novo; ao contrário, seus indícios se marcam desde a Antiguidade. Se pode ser vista como a tinta enigmática que se tingem na tela da história com a intensidade da causa do sujeito, então, sempre que desponta um sujeito assustado com a sua própria imagem e soçobrado nas incertezas da sua existência, de alguma maneira, mesmo que ainda distanciada da forma sintagmática pela qual costumamos reconhecê-la hoje, a melancolia está presente.

Há períodos marcantes na história, como, por exemplo, o Romantismo, em que essa nuance sujeito/melancolia acaba por adquirir contornos mais visíveis, mas podemos dizer que não há época em que tenham estado completamente divorciados. Mesmo nos períodos glaciais da subjetividade, em que a sombra densa dos deuses ofusca o nobre ser “dotado de mente superior” (OVÍDIO, 1983, p.12), avistamos a fresta iluminada de um sujeito que se quer insinuar, temeroso em seus conflitos e em desencanto com a sua condição existencial limitada. A consciência de si, mostra-nos já o poeta romano Ovídio, é o saber sobre o outro — sobre a diversidade do universo. Sugere-nos a teogonia narrada pelo poeta romano que o nascimento do homem se dá no momento em que é atingido pela consciência de que não está só no mundo. Recentemente acordado para as realidades do universo, “o nobre ser” eleva os olhos ao firmamento, contempla os astros e as figuras ainda desconhecidas. A ele é imposta uma bruta e ameaçadora transição: os astros, feitos à semelhança dos deuses, passam a governar a terra. Saturno é o primeiro em seu governo e espalha sobre os campos as suas

graças em abundância. Depois, é lançado ao tenebroso Tártaro e Júpiter passa a governar. Júpiter, a proceder de acordo com o seu senso de organização, interfere na ambientação terrestre, acabando por provocar o descontrole do clima. Nesse momento, o homem se sente desconfortável e busca os abrigos da terra. Mas precisa disputar o seu conforto com os outros habitantes e nisso se dá conta de sua fragilidade. Dessa consciência do desamparo irrompem os males, que apontam para o novo ser a sua condição precária e o tornam desiludido de sua nova morada: as pragas e as doenças o molestam; surge a necessidade de se defender e, nisso, iniciam-se as guerras e toda a sorte de malefícios desabam sobre o homem, que passa assistir atônito ao espetáculo cruel das calamidades e destruição. O homem percebe, nesse momento, a sua condição relativa com o universo — o “inferno do outro”, tal como Dante o diz, passa a ser a sua realidade e o seu conflito.

Saturno, à sorte do tenebroso Tártaro, é a figura tradicionalmente associada à melancolia. É, com efeito, o signo da perda. Mas de uma perda que significa para o homem a consciência do mal e a experiência da dor. Ao se precipitar aos abismos, Saturno deixa o vazio de uma era de abundância, completude e proteção. Esse vazio parece representar, no universo metamórfico de Ovídio, o pântano tartáreo do homem, o lugar onde se confinam suas esperanças e onde repousam as saudades de eras douradas e de farturas.

Da fábula teogônica ovidiana, destaca-se o astro soturno e, nisso, a relação com a melancolia — embora essa relação só tenha como se dizer num trânsito alusivo, pois, apesar de existir, já na época em que tecia suas impressões sobre as metamorfoses um manifestado interesse pelo assunto, o poeta romano não faz menção a ele no seu livro das transformações. Entretanto, o mundo em ruínas de Ovídio traduz a melancólica consciência de um paraíso perdido e, ao mesmo tempo, a potência criadora do universo, a constante mutação que é a própria condição *devir* da existência humana.

O pioneirismo na busca de compreensão do signo da melancolia é atribuído a Hipócrates⁹, filósofo grego, cujas investigações muito contribuíram com a área médica e, por isso mesmo, é conhecido como “o pai da medicina”. Hipócrates viveu na Grécia – Ilha de Cós – no período de 460-377 a.C, época em que ali se encontrava também Demócrito, um outro pensador que, da mesma maneira, transita pela medicina e pela filosofia e se interessa por “dissecar” as causas das enfermidades humanas. Demócrito, assim como Hipócrates, é hoje reconhecido pelo tratamento da questão da melancolia, embora as referências ao termo tenham se dado também de maneira indireta.

⁹ Consideramos a questão bastante controversa da atribuição de autorias na Antiguidade. Neste estudo, respeitaremos a referência que temos atualmente, substituindo a relativa autoria pelo nome a ela associado.

Demócrito não falava exatamente de melancolia, mas de um sentimento profundo de tristeza, originado da consciência do homem de sua existência transitória e dos limites trágicos de sua existência. Numa sequência imediata (377a.C), o pensamento grego abre o veio do questionamento sobre o sentimento de dor da humanidade por Aristóteles, que, na esteira das teorias concebidas por Hipócrates, apropria-se do termo “melancolia” e deixa rico legado sobre o tema.

O pensamento de Aristóteles é capaz de oferecer um desenho mais nítido e próximo da visão que temos hoje da melancolia, mas isso não significa uma total ausência da questão em períodos anteriores. No seu *Problema XXX*¹⁰, Aristóteles mostra bem que essa preocupação com o sentimento de infelicidade que afeta o homem encontra-se já manifestado nos primeiros escritos estéticos de que a humanidade tem notícias — os poemas de Homero. Nesse trabalho, Aristóteles cita uma passagem da *Ilíada*, com o claro intuito de acentuar a face melancólica de Bellerofonte, personagem da referida epopéia homérica. No excerto que apresenta, são cantados pelo poeta o exílio e a dor vingativa da personagem, que, a penar do ódio pelos deuses, busca caminhos ermos e se põe a errar sozinho por eles. Podemos dizer que essa referência ao texto homérico nos *Problemas* é bastante condizente com o contexto da obra, se consideramos a afamada tese aristotélica de que o *pathos* da melancolia é atributo dos “homens de exceção”. Sugere o filósofo de Atenas que o afeto melancólico é qualidade do “gênio”, ou seja, de artistas e pessoas ligadas a atividades intelectuais, que ao compreender o lado obscuro e irremediável da dor, consegue lidar com ela, transformando-a em produção criativa. O filósofo deixa clara a sua ideia de que o “gênio melancólico” é qualidade não apenas do trabalho artístico, conforme busca referendar pela citação à figura de Homero, mas do próprio pensar filosófico, o que mostra pela referência às obras de Sócrates e Platão, dentre outras.

Importante frisar que datam já da Antiguidade Clássica as dúvidas sobre a ideia de particularidade/universalidade subjetiva que cerceiam, ainda nos tempos atuais, a questão da melancolia. As reflexões de Aristóteles sobre o tema, embora tenham como fundamento as descobertas de Hipócrates, vão se diferenciar dela exatamente nesse ponto de vista. Na visão hipocrática, a melancolia é vista como enfermidade, “doença” do corpo que contamina a alma. Nessa direção, a doença melancólica tem como base um descontrole das funções orgânicas do corpo, melhor dizendo, um desequilíbrio no eixo dos humores, que se

¹⁰ Reiterando a perspectiva de atribuição relativa da autoria, situam-se também os **Problemas**, obra na qual figura esse Problema XXX. A obra faz parte do conjunto dos escritos de Aristóteles considerados *apócrifos*, porque não produzidos por ele, mas por pessoas com as quais o filósofo tinha contatos e que conheciam seu trabalho.

movimenta a quatro direções: o sangue, a fleuma (estado de espírito), a bÍlis (amarela) e a atrabile (bÍlis negra). O rigor explicativo das causas e efeitos, que caracteriza o discurso filosófico da época, motiva o precursor da medicina a um percurso nas entranhas sombrias do corpo em busca de sintomas para o “mal da alma”. Um recorte da longa exposição que Moacyr Scliar desenvolve sobre as teorias de Hipócrates em torno da melancolia pode sintetizar melhor o que dizemos. De acordo com o pensador grego:

É função do baço absorver a bile negra do sangue; parte dela irá para o estômago, resultando em aumento de apetite [...]. Quando o baço não executa essa função, transforma-se num reservatório de humor estagnado, do qual “sobe” o vapor negro que provocará a melancolia. (HIPÒCRATES *apud* SCLIAR, 2003, p. 72).

A constatação, ainda que ilusória, de que o desarranjo do espírito tem sua origem na engrenagem orgânica do corpo acena para Hipócrates um caminho: encontrar para o mal o remédio e a cura. Isso é que o conduz a uma minuciosa teleologia do humor negro.

Para Hipócrates, em síntese, o corpo, orgânico e particular, funciona como uma espécie de “mecanismo secreto” dos males do espírito. Da mesma maneira, essa “caixinha de segredos” que é o corpo parecia se anunciar a Demócrito, que se esforçava por entender as causas da loucura e acreditava que estariam associadas aos destemperos do humor. Sua obsessão era dissecar cadáveres de animais, na tentativa de compreender o funcionamento da bile negra. Na obsessão de “dissecar” ou penetrar, pelas vias do corpo, nas profundezas do desconhecido da natureza humana, os filósofos de Cós estariam dialogando, de certa maneira, com o ideal de uma “caixa preta” (FLUSSER, 1985), cujo fundamento é a consciência de que falta ao homem algo que lhe é muito precioso, mas, ao mesmo tempo, que é muito bem guardado.

O prisma sugerido por Aristóteles de que a história do afeto melancólico remonta à história do próprio discurso (a sugestão, enunciada no *Problema XXX*, é reforçada com citações de passagens do texto homérico, conforme comentamos) é uma lente para se ver a face desse “sujeito” que aponta no Mundo Antigo. Evidentemente que os limites contextuais disso devem ser considerados, levando-se em conta o fato de que a conceituação “sujeito” surge muito depois, na Modernidade. Registro de suma importância nessa direção de se avistar um semblante, ainda que bastante esfumado, de uma idealizada subjetividade é o diálogo de Hipócrates com seus antecessores, quando se percebe que fazem ecos com o seu pensamento escritos cuja tônica é a dor e o sentimento de profunda tristeza que acomete o homem. Se, como exemplo, retiramos do traçado de seus famosos *Aforismos* a enunciação de

que “a vida é breve, a ocasião fugaz, a experiência é vacilante e o julgamento é difícil”, podemos dizer que a semelhança com o pensamento de Heráclito (535 a 475 a.C), conhecido como “o obscuro”, não será certamente trivial coincidência. Vale lembrar que a Heráclito se atribui a célebre expressão de que “um rio nunca será o mesmo rio se o olharmos duas vezes”. Para esse filósofo, o universo está em contínua e vertiginosa transformação e o seu olhar se encontra com a miséria a que a humanidade, em seu abismo de finitude, está submetida.

Interessante ver um outro ponto da análise de Márcia Tiburi (2005) sobre a questão da melancolia, quando a autora mostra que ao coeficiente da dor pode-se chegar por caminhos diferentes, como o riso e o pranto. Lembra a autora que, ao contrário de Heráclito, Demócrito é o filósofo “do riso”. Um e outro choram e riem pela mesma razão: a compreensão profunda da miséria humana. Demócrito acredita ter encontrado nos cadáveres que disseca a face horrenda da existência e, em virtude disso, compara o homem com os vermes. Ele ri porque, tamanhos são o seu espanto e a sua dor diante da pobreza da existência, que não tem lágrimas para chorar. Então, contra o destino funesto, só lhe restam o riso e o sarcasmo.

Para o filósofo das lágrimas, morremos aos poucos, em todos os instantes de nossa existência, sem que possamos agir contra essa predestinação. Estamos presos em uma rede que, ao mesmo tempo em que nos lança para a frente, nos mantém fixos às suas malhas. Na concepção Heraclitiana de mundo: “estamos submetidos ao presente e não podemos reviver o presente.” (TIBURI, 2005). Heráclito chora porque se depara com o destino paradoxal do homem e a relação dele com a morte. E a razão do riso de Demócrito é a mesma. Ele vê o lado irônico da melancolia. O ironista ri de si mesmo e da precariedade do mundo que o circunda. Ri porque, contra o destino efêmero do homem e a despeito da dor que habita a sua alma, nada pode fazer. Então, só lhe resta a saída pela ironia; a libertação pelo riso.

O riso irônico, podemos dizer, é um riso triste, um riso amargo, de uma amargura bastante próxima da melancolia — uma reação que se origina dos lampejos da consciência; da perda e da dor. Mas, se a ironia é o riso triste da consciência, pode também a melancolia se reverter em pranto feliz. Lembram isso as palavras de Kierkegaard (1967): “O poeta não pode realizar aquilo que faz o herói; resta-lhe apenas admirá-lo, amá-lo e alegrar-se com ele.” (KIERKEGAARD, 1967, p. 35, destaque nosso). Enunciadas em referência à perspectiva trágica da existência humana, as palavras do pensador corroboram a ideia de que, diante da dor e da evidência da morte, há a saída para o riso; trata-se, porém, de um riso que brota dos grotões da dor. O poeta não é o herói e sabe da impossibilidade de sê-lo; para ele, há no fundo uma ferida, para a qual não há remédios. O labor poético é o riso da subversão, capaz de converter a face melancólica da tragédia em uma outra “feliz e luminosa”, refletida da força e

da potência do herói. A criação artística se torna, nessa concepção kierkegaardiana, uma “alegria” contra o melancólico vazio da condição humana.

O pensador da tragédia humana está bem além da Antiguidade, mas reconhecemos em seu pensamento os ecos dessa época, no sentido de que vê os desencantos existenciais do homem como um processo discursivo, concebendo a arte como uma espécie de receituário para a dor. Semelhante à visão aristotélica da melancolia, Kierkegaard vê a saída da tragédia pela transformação na atividade expressiva. Nessa visão, o discurso é mais-valia, força que se abre contra o sentimento de impotência experimentado pelo homem. O filósofo mostra clara a compreensão de que o poeta não pode “resolver” a dor, mas é a ele facultado aproximar-se dela, num gesto contemplativo: “O poeta é o gênio da lembrança. Não pode fazer senão recordar; não pode fazer mais do que admirar o que foi realizado pelo herói.” (KIERKEGAARD, 1967, p. 35). O trabalho do poeta, sugere Kierkegaard, tem como base uma inveja criativa das potencialidades do herói, ou, numa visão mais ampla, do humano. “Admirar” — *ad-mirar* — significa reanimar a imagem, reinventar o signo num outro modo de ser, numa nova potência. A consciência da diversidade, como reversão e subversão de um olhar subjetivo em retorno a si e em torno de si mesmo, subjaz ao gesto da contemplação.

Marie-Claude Lambotte (2000) chama a atenção para essa nuance “invejosa” da melancolia, subjacente ao gesto contemplativo. No viés de algumas passagens do *Fausto*, de Goethe, a autora sugere essa zona de aproximação da figura do melancólico com o desejo narcísico — o fascínio de si pelo espelho do outro —, conforme nos diz:

A superioridade do saber de Fausto esvaneceu-se diante da beleza ingênua de Marguerite e seu principal malefício foi querer roubar a despreocupação de um rosto apaixonado por si mesmo.

Tal é a inveja do melancólico de apropriar-se das marcas de outrem a fim de esboçar em vão os contornos frágeis de um vazio interior. (LAMBOTTE, 2000, p. 88).

De acordo com Lambotte, a melancolia tem como base um investimento apaixonado no outro. Não um outro percebido como tal, mas equivalente a si mesmo, num espelho em que a busca é pela própria identidade. Trata-se, entretanto, de uma identidade perdida, da qual há apenas o elo da lembrança, o reviver incessante da esperança e da dor. O húnus melancólico, tal como a poética concebida por Kierkegaard, trabalha no combate às armadilhas do esquecimento.

Também para Nietzsche, profundo pensador da tragédia e examinador crítico do húnus melancólico que reveste as potencialidades do humano, a consciência de si implica o saber sobre a diversidade do universo. Segundo as palavras do filósofo:

A nós, seres orgânicos, nada nos interessa na origem a cada coisa, senão sua relação conosco com o que concerne ao prazer e a dor. Entre os momentos em que tomamos consciência dessa relação, entre os estados de sensação, encontram-se outros momentos de repouso, de não-sensação: então o mundo e cada uma das coisas são para nós sem interesse, não notamos nelas nenhuma modificação [...]. (NIETZSCHE, 2007, p. 42).

A noção de existência, sugere Nietzsche, é determinada pela relação do individual com o mundo diverso e a consciência dessa diversidade — fora da consciência, não há a noção de alteridade. De acordo com o pensamento nietzschiano, há um grau “primitivo” da consciência, relativo à incapacidade de percepção da existência desse outro que há no mundo: “Foi do período dos organismos inferiores que o homem herdou a crença de que há coisas idênticas [...]. A crença primitiva de todo ser orgânico, no princípio, é mesmo talvez que todo mundo restante é uno e imóvel.” (NIETZSCHE, 2007, p. 42).

O elo melancólico da arte diz respeito a essa recusa ao repouso da consciência, ao esquecimento da tragédia. Mas, se seu impulso é um incessante retorno aos primórdios da identidade, não significa isso um retrocesso à imobilidade orgânica do uno (“o poeta não faz subir nada do seu próprio fundo”¹¹); significa, ao contrário, um movimento sempre lançado para a frente, em torno de uma (pré)visão. Diz Kierkegaard que o poeta abstrai a substância do seu labor, os versos e discursos que irá ofertar, da pesquisa de seu próprio coração, dos arredores de sua paixão. A essa potência heróica recriada pela arte poética, da qual nos fala Kierkegaard, Nietzsche vê como “ficção de uma identidade primitiva”, necessária à sobrevivência da memória e da própria existência humana. Para Nietzsche, a criação desse arquétipo humano só se afirma como absolutamente necessário na medida em que é resguardado e respeitado em seu “caráter ficcional”. Isso, porque o próprio homem se afigura, para si mesmo, como uma ficção:

De fato, não sabemos muita coisa de um homem vivo, real, e fazemos uma generalização muito superficial quando lhe atribuímos este ou aquele caráter: é nessa situação *muito imperfeita* diante do homem que o poeta responde, fazendo (é nesse sentido que ele “cria”) esboços de homens tão superficiais como é superficial nosso conhecimento dos homens. (NIETZSCHE, 2007, p. 132, destaque do autor).

De acordo com o pensamento nietzschiano, o homem é a miragem de seus próprios olhos, que são insuficientes para vê-lo e medi-lo, pois esses olhos, como mecanismos do corpo humano, percebem apenas a superfície, a “pele” das coisas, de modo que a parte ignorada, o interior orgânico a que esses olhos jamais lançam luz, resta incapturável. Por se

¹¹ Conferir em Kierkegaard, 1967, p. 35.

configurar como esse “real” ambivalente entre o visível e o invisível, essa miragem humana é ao mesmo tempo uma aspiração e uma necessidade, aspecto no qual o húnus melancólico da arte se fundamenta, pelo investimento na constante reinvenção do homem, na recriação dessa máscara identitária.

Se pensarmos, as perspectivas da Antiguidade com relação à melancolia não se perderam e tampouco se esfumaram. Enquanto, de um lado, o desarranjo do humor provém do mundo natural — orgânico —, de outro lado a questão se indica na natureza propensa do homem à dor. No primeiro momento, a anatomia do corpo é realçada, numa visão clínica, particularizada do problema. Na outra direção, temos o realce de uma face ausente do homem, numa concepção analítica, o que quer dizer que discursiva e, assim, do âmbito da universalidade — da subjetividade. Neste caso, a saída para a dor estaria não em encontrar o remédio eficaz ou as fórmulas exatas de combate ao mal, mas em reverter esse mal em forças produtivas, conforme já percebia Aristóteles, na observação ao “gênio” melancólico.

1.2.3 A poética moderna na relação com a melancolia

Aristóteles ofertou significativa contribuição aos tempos sucedâneos, ao sugerir as bases discursivas e, assim, o caráter de universalidade da melancolia. Não dizemos com isso que a atenção às particularidades não tenha importância; não é possível ver o geral senão pelas cintilâncias do particular. Às artes e, de maneira especial, à literatura, o filósofo de Atenas prestou grande serviço, ao mostrar as possibilidades da atividade estética e a produção artística como alicerce possível das ruínas das idealidades. Não é à toa que comunga esse pensamento com o seu poeta maior — Homero.

Os versos ao final do canto VIII, da *Odisséia*, mostram outro importante momento da visão homérica de mundo e da relação desse olhar com o poder de transformação da poesia. Dizem esses versos: “Obra dos deuses foi tudo, que aos homens as ruínas teceram, para que nunca aos vindouros faltasse matéria de canto.” (HOMERO, [19-], p. 119). Conforme nos dizem os versos, ruínas são matéria de canto. Os infortúnios e a morte são “obra dos deuses”, tecidos ao destino do homem para que possa cantá-los. A arte poética, produto que do trabalho de transformação se resgata, é o tesouro ofertado às gerações vindouras e a elas não pode faltar.

Interessante é ver que já nessa passagem da pioneira produção homérica encontramos elementos que participam num questionamento que, com diferentes roupagens, acompanha o percurso histórico da literatura, referente ao lugar que ocupa nas sociedades e o ideal de autonomia subjetiva. Temos, por sugestão do poeta, que as intempéries e as dores, acometidas ao homem por forças alheias a sua vontade (serviço dos deuses), são vistas numa posição secundária, ou seja, o assunto — matéria do canto — não é mais valorizado que o ato de cantar. Se considerada a supremacia do “cantar” sobre o “cantado” põe-se em cena, em princípio, a ideia de criação poética como atividade autônoma ou, em outras palavras, o poético como mais valia, como valor *em si e por si* mesmo: não é o canto que serve à ruína, mas a ruína é que serve ao canto.

Ruínas são matéria de canto — artimanhas dos deuses, pretexto: não para o cantado, enquanto conteúdo, forma do cantar, mas para o canto e sua permanência. A despeito das ruínas, vale preservar a arte. Subjacente a isso a põe-se uma subjetividade a se dizer, a se auto-legitimar. O canto, nessa circunstância contextual em que se inscreve, está nesse lugar de autonomia subjetiva onde ainda não é esperado um “sujeito” auto-referente. Curiosa essa reivindicação à materialidade do cantar, se pensarmos que no Mundo Antigo, contexto de produção hoje reconhecida pela autoria de Homero, o valor do texto se media não tanto por sua habilidade comunicativa, mas por seu caráter testemunhal. Não importaria *como*, mas *o que* contar. Nisso, torna-se surpreendente observar a insinuação de um “ser” do discurso. Entretanto, Homero, nessa passagem da *Odisséia* como em diversas outras do conjunto de sua produção, puxa o fio desse ente faltoso da obra e o traz à tona, a figurar num espaço no qual é ainda um estranho. Nesse sentido, aproxima-se o poeta num diálogo que se atualiza nas perspectivas contemporâneas, pela voz de Maurice Blanchot, sobre a autonomia de um espaço literário: *a obra é*.

Para Blanchot (1987), a obra não se consuma — não é acabada nem inacabada, nem falsa ou verdadeira, nem essencialmente grito ou silêncio. O ser da obra é a própria obra, em sua materialidade imaterial — “é o que é”. Mas perguntar por esse ser da obra é já expor uma falta. Homero perguntava já por essa ausência, como perguntariam muitos outros que o sucederam.

A pergunta, para a literatura, sobre o sujeito e sua falta vem se esboçando ao longo dos tempos e se encontra presente nos primeiros registros que temos sobre a questão da poeticidade. Projetam-se nesse ângulo os interesses em torno da compreensão da *poiesis* — trabalho de criação poética — por Platão e Aristóteles. Na concepção platônica, contextualiza-se a disjunção entre essência / aparência das coisas como argumento radical da

demolição do *ser* da obra. Pela ótica aristotélica, filtra-se a preocupação com a serventia ou funcionalidade do artefato poético — a *poiesis* como serviço útil à manutenção de uma ordem prevista.

É conhecido o pensamento de Michel Foucault (1999), ao sugerir que falarmos de uma subjetividade literária só se torna coerente se a considerarmos a partir da época a que chamamos modernidade (fins do século XVIII e começo do XIX) e não seria mais que um equívoco tentar encontrá-la em lugares impossíveis de ela estar. Para o autor, é de longa data o ser ou o sujeito da linguagem, figura atemporal, atrelada às formas de pensamento e passível de assumir diferentes representações a cada época. Já a subjetividade literária — ou a “linguagem literária”, conforme refere Foucault — se assenta num período determinado, que é o limiar do classicismo para a modernidade. Com o rompimento da ordem clássica, o sujeito de linguagem, até então forma unívoca — como eixo pelo qual circulam enquadramentos e lógicas —, passa a ser fraturado e das “peças” que saltam desse processo de clivagem surge o rosto de uma subjetividade que, ainda que à impossibilidade de ultrapassar criticamente o pressuposto de uma lógica da linguagem, força o eixo na busca de uma expressão própria e meios de se auto-valer. Seria incongruente, pela visão de Foucault, a anterioridade dessa linguagem propriamente literária ao espaço que a constitui e nomeia, uma vez que é ela mesma constituída e constituinte do seu espaço — a literatura. Diz o autor:

[...] desde Dante, desde Homero, existiu, realmente, no mundo ocidental uma forma de linguagem que nós outros, agora, denominamos “literatura”. Mas a palavra é de fresca data, como é recente também em nossa cultura o isolamento de uma linguagem particular cuja modalidade própria é ser “literária”. (FOUCAULT, 1999, p. 415).

Para Foucault, a linguagem literária surge no momento em que é reivindicada e não haveria momento diferente na história que pudesse acolher com maior propriedade a sua presença que o do seu afloramento. Não a encontraríamos no passado de Homero ou de Dante, nem no mundo dominado pela lógica de Platão ou de Descartes, porque lá estaria também ausente uma figura muito importante para a composição de um *locus* literário: o próprio homem. Emaranhando sua análise da posição do sujeito na modernidade com a leitura da tela *Las meninas*, de Velásquez, Foucault explica que o homem, não como conceito histórico, mas na posição de sujeito, pode ocupar o lugar do rei na simbologia do quadro: um lugar de saber que até então não lhe fora concedido. Vejamos:

Antes do fim do século XVIII, o *homem não existia*. Não mais que a potência da vida, a fecundidade do trabalho ou a espessura histórica da linguagem. É uma criatura muito recente que a demiurgia do saber fabricou com suas mãos há menos de 200 anos: mas ele envelheceu tão depressa que facilmente se imaginou que ele esperara na sombra, durante milênios, o momento de iluminação em que seria enfim conhecido. (FOUCAULT, 1999, p.425, destaque do autor).

O conceito de “homem”, no entendimento de Foucault, tem como referência exatamente o “ser de discurso”, e a sua ausência na cena da história, até o momento do seu aparecimento, implica a elipse de si mesmo em seus tecidos discursivos.

Se o lugar do rei se ajusta ao sujeito que surge na modernidade, podemos dizer que não haverá momentos tão ricos para vermos isso como o Romantismo, período considerado o germinal da modernidade estética. Marcado por impulsos diferenciados a que se costumam chamar “fases”, o que a época romântica traz de mais valioso é a consciência inovadora e irreverente do sujeito, que passa a se reconhecer em sua subjetividade e a reivindicar a autonomia de sua posição. A história vai mostrar que, quanto mais esse ser mortal se ilumina em seu discurso, mais percebe as suas fragilidades, dessa maneira se estreitando à intimidade do seu ser vazio. O húnus melancólico se avulta à medida da proximidade do sujeito de uma “consciência de si”.

O Romantismo estético-literário traz à tona esse sujeito que, conforme diz Foucault, “tendo esperado na sombra tantos milênios”, desponta na cena da história em arroubos de luminosidades. Esse excesso de luz aparece sob a forma de um empirismo subjetivo, que entende a voz do artista como Eu absoluto na obra. A chamada segunda fase do período romântico, que do contexto europeu faz disseminar para o resto do mundo os arcanos de um “mal do século”, é reconhecida tradicionalmente por sua explícita relação com a melancolia e, por isso mesmo, deixa ver de perto a luminosidade excessiva desse “eu” pretensamente superior. Isso, porque a tela melancólica que reveste esse sujeito é a máscara — uma fantasia carnavalesca de olheiras pintadas a carvão, na simulação da dor. Na verdade, trata-se de uma duplicação narcísica desse Eu que se quer cada vez mais transparente. O melancólico dessa fase do romantismo é por excelência o poeta lírico, a quem, acreditava-se, a máscara melancólica podia vestir ductilmente. As perdas amorosas, geralmente associadas à simbologia do amor carnal, mediam a validade do texto: quanto mais próximo o seu conteúdo da vivência do artista, mais esse valor substancial da dor tendia a se acrescer. A ideia de que a prosa resistiria ao suspiro derramado da máscara subjetiva romântica contribuiu para a ideia, por longo tempo acreditada, do poema como lugar-comum da lírica.

Importante frisar nisso é a evidência de que a carranca de mal do século se amolda à figura do artista e não ao sujeito literário. Isso, porque o sentimento de perda que esse sujeito carnavalesco tenta comunicar não encontra referência na sua linguagem, mas na sua máscara melancólica. O que a sua obra reflete não é a pergunta da ausência e da dor, mas a resposta certa para o ideal de potência subjetiva.

A máscara melancólica do mal do século representa, na verdade, um excesso de autoestima de um sujeito surpreendido num saber ainda fresco de si mesmo e, por isso, deslumbrado com sua própria imagem. Esse deslumbramento vai se multiplicar no cume da chamada última fase do Romantismo, em fins de século. As marcas mais significativas desse momento são as manifestações estéticas dos alemães de Jena, que postulam com acentuado vigor e ímpeto a autonomia da subjetividade poética. Por se marcar como um contexto no qual criação e crítica se interpenetram, o período traz à cena o sujeito reflexivo, que assume a consciência de si e se acredita em um lugar seguro a ocupar na obra. Essa ideia de que o *ser* da obra encontra seu fundamento no atributo da imaginação criadora é pensada na esteira do projeto da “arte pela arte”, o que quer dizer que, como produto da magia imaginativa, à arte tudo é possível e a obra vale por si mesma, sem que necessariamente tenha que servir à “realidade” do mundo ou, em outras palavras, sem que deva funcionar como “espelho da vida real”. Diz Anatol Rosenfeld, sobre esse contexto romântico: “*na arte, o espírito consciente reconhece a sua própria imagem, transparecendo através do véu sensível que cobre os meandros do mundo.*” (ROSENFELD, 1985, p. 165).

Os arroubos desse romantismo questionador permitem ver uma face contraditória desse sujeito de aparição tão recente, que passa a experimentar ainda aos primeiros sinais de sua verve afirmativa a sensação de que ocupa a posição do Rei (Foucault). A contradição está na perspectiva de que, na mesma medida em que busca desconstruir um ponto de vista limitador, que o confina ao mundo subterrâneo das aparências, erige outro. Ou seja, impulsiona-se no sentido de derrubar os imperativos da tradição e, da mesma maneira, acredita que pode preencher e reinar uno e absoluto nesse lugar vazio de sua descoberta, ciente de que “*a voz do cantor é semelhante a dos deuses*” (*Odisséia*, canto IX). Temos disso, em suma, que os impulsos de transgressão desse sujeito impetuoso romântico restam ilusórios e tênues, pois não significam de fato a ruptura com os modelos do passado. Ofuscado pelo desejo de potência, esse sujeito em transes demiúrgicos derruba um deus e edifica outro. Entretanto, deixa a marca revolucionária da autonomia de sua subjetividade. É essa marca, na verdade, o fundo avesso que sempre incomodou os ideais estéticos, fundados na melancolia do ser e do parecer.

1.2.4 Paradigma pós moderno: signos em dispersão

Esse ideal da plenitude subjetiva que identifica a modernidade artística e literária passa a ser contestado na chamada pós-modernidade, pela ideia da impossibilidade da forma pura do sujeito. Dentre os paradigmas contemporâneos, que se marcam por esse impulso de romper com a tradição moderna, destaca-se a trajetória desconstrutiva da consistência subjetiva. Podemos, nesse sentido, retomar mais uma vez as teses de Michel Foucault, cujo motor é a ideia de que no universo subjetivo tudo é saber, não existe experiência selvagem. Visão paralela é a de Jean François Lyotard (1998), do ponto de vista de que a realidade subjetiva é essencialmente discursiva, o que fundamenta a sua ótica numa “incredulidade pós-moderna”: “Nas sociedades e nas culturas contemporâneas [...], a grande narrativa perdeu a sua credibilidade, qualquer que seja o modo de unificação que lhe está consignado [...]” (LYOTARD, 1998, p.79).

A descrença pós-moderna, de acordo com Lyotard, manifesta-se contra os postulados ou representações de saberes que se acreditam legítimos — construções paradigmáticas ou “metanarrativas”. Para o autor, metanarrativas podem ser vistas como “filosofias” dos saberes em defesa dos seus próprios estatutos (logo, em defesa dos seus próprios interesses) e, por isso mesmo, nascem já sob o signo da desconfiança, pois “filosofias” são construções discursivas, “jogos de linguagem”, o que quer dizer que a sua realização só pode ser questionante e nunca totalizante. Corrobora essa ideia a perspectiva de que o saber pós-moderno é um saber narrativo, ou seja, a sua realidade é a do discurso; existente nos limites do texto.

Reivindicando a liberdade subjetiva do literário, não como apropriação de um espaço outro, paralelo e especular, mas como identificação de um lugar que lhe é próprio, o pensamento francês vem investir, na contemporaneidade, na defesa da perspectiva de que *a obra é*, conforme postula Maurice Blanchot (1987), na sua proposta de reconhecimento de um espaço de autonomia da arte literária — um espaço literário. Por aí é possível observar que, ainda que esse contemporâneo “ser” da obra nada tenha a ver com os ideais clássicos de inteireza ou completude; ainda que não possa ter como fundamento o espírito seguro e confortador do “gênio da criação” que nutre a verve impetuosa dos românticos; ainda que reste esfacelado, cindido, dissolvido nas arestas múltiplas do rizoma mundo, sempre o que está à frente das inquietações é a antiga questão: o que a literatura é?

No viés dos pensadores franceses, subjazem elementos que intensificam essa questão. No bordejamento a ela, Deleuze e Guatarri (1995) partem do questionamento do que chamam de “a fala plana da linguagem”, vista por esses autores como o ideal de que, pelo discurso, haveria a possibilidade de captura de um sujeito. No prisma dos autores, não há sujeito, como forma unívoca e unilateral. Na teia do discurso, manifestam-se intensidades de vozes, numa estrutura de rizoma, isto é, plural e dispersa, que torna impossível a identificação de uma forma singular e absoluta. Então, se não há subjetividade plana, da mesma maneira, não pode haver fala plana. Em convergência com essa ideia, postula Blanchot (1987) que o que podemos apreender, com relação ao discurso poético, é o deslizar contínuo de uma fala errante, manifestada como ausência.

O pensamento francês sobre a constituição da subjetividade contemporânea culmina numa proposição: se não há sujeito, tampouco pode haver objeto. A noção de objeto implica a percepção, o olhar subjetivo. O fato, o artefato, o acontecimento, que preencheriam a suposição do objeto, são atravessados pelas intensidades subjetivas, o que quer dizer que não tem como se fundamentar na ideia de unidade. O confronto de forças, intensidades subjetivas, constroem a cena do real. Nisso, não temos como identificar um objeto da literatura nem um sujeito literário, mas sim, uma subjetividade múltipla, fragmentada, para a qual não é possível o resgate de uma origem ou uma afirmação conclusiva: o rizoma é a expressão de um processo em devir. Assim, a pergunta sobre o ser da literatura sofre inevitavelmente uma reformulação. Não há como responder a “o que é”, mas “quem é” a literatura. No desenvolvimento dessa questão está já implicada a questão da morte e da melancolia. Na falência da linguagem e no desmoronamento do sujeito a doença e a dor transparecem; só o que pode se afirmar é a perspectiva radical da morte.

1.3 Negatividade: o paradigma da morte e da melancolia

Retomando o fio de nossas reflexões, podemos dizer que nos guia o parâmetro de que a melancolia, enquanto conceito filosófico, está fundamentalmente implicada na relação com a arte literária. Esse fundamento se reflete no próprio percurso de construção do conceito de literatura, impulsionado sempre na interrogação de uma subjetividade. A consciência de que uma estrutura múltipla configura as subjetividades contemporâneas deflagra, a nosso ver, a estrutura basilar da negatividade: a ruína da literalidade, ou seja, da estrutura una e primordial

do sujeito, implica, afinal, a morte dessa idealidade subjetiva. Nesse sentido, a literatura, fundada na melancolia da linguagem e do discurso, pode ser entendida como a própria expressão do negativo — a linguagem da morte. Esse ponto de vista é que deverá nortear este estudo. Passemos a ver, então, as bases dessa ideia do negativo.

A questão da negatividade é esclarecida por Giorgio Agamben (2006), quando, partindo da tentativa de compreensão do lugar que a Filosofia tende a ocupar nas sociedades ocidentais, traz à cena uma preciosa análise do pensamento fenomenológico (representado por Hegel e Heidegger). A análise desenvolve, por conseguinte, um extenso raciocínio sobre a relação da linguagem com a morte, interessante para o que pretendemos mostrar na fundamentação deste trabalho.

O foco principal da leitura de Agamben, na direção de se pensar a questão do negativo, é a impossibilidade do encontro ideal do *ser* (ou o *Eu* da subjetividade moderna”) com a linguagem. Ou seja: não há, pelas vias da linguagem, a possibilidade da realização íntegra, completa, do sentido. Assim, por princípio, a linguagem fracassa naquilo que a ela é confiado: a faculdade de dizer. A linguagem não pode dizer porque não coabita o sujeito, não lhe é inerente. Como produto da voz, só pode se situar como meio, mediação.

A questão da voz, que remete à disjunção *ser/linguagem*, implica diretamente a noção de negatividade. Para iluminar isto, Agamben faz pousar o olhar em torno de um conceito caro à visão fenomenológica: o *Dasein*. Esclarecendo o significado da palavra como *ser-o-aí*, o autor mostra que, já na perspectiva da significação do termo, subjaz a ideia de um movimento contínuo entre o dentro/fora (profundeza/superfície) da linguagem na relação com a subjetividade.

O *Dasein*, como referencial etimológico do *ser*, aponta para a função deslizante da indicialidade e, por isso, expõe o seu caráter ambíguo. No viés das proposições de Heidegger, Agamben mostra que a partícula *Da*, como um dos elementos mórficos que compõem o termo, tem a significação ambivalente do “*aqui* ou *lá*”. É relativa ao *isto*, ao *aí*, ou seja, a uma dimensão outra que se localiza para além das instâncias do ser — como o seu “fora”. O autor esclarece que o lugar do *Da* é paralelo ao que a lingüística moderna conferiu aos *shifters*: funcionam como indicadores de enunciação. Como pró-nomes (no sentido de que apontam para uma alteração — hiper-valorativa — em favor do nome), são signos-índices, intermediários entre o “dizer e mostrar”; portam, simultaneamente, “um particular modo de significação e um ato indicativo.” (AGAMBEN, 2006, p.38).

Para Agamben, o que é próprio do ser é a sua voz. Mas ela não é uma faculdade transferível, cambiável. Isso, por ter como referência a individualidade. Citando Benveniste,

Agamben reforça que a enunciação “é a colocação em funcionamento da língua através de um ato individual de utilização.” (BENVENISTE *apud* AGAMBEN, 2006, p.43). Enunciar é fazer “funcionar” a língua, mediar a voz pelo artifício da linguagem, o que significa uma transformação. No ato da enunciação, a voz já é outra coisa que não ela mesma e o que dela pode ser aproveitado, ou do que dessa troca enunciativa se resgata para o universo do Outro é o restolho — o dejetivo. Dessa maneira, o ato da enunciação se torna o câmbio das dejeções, das ruínas subjetivas. Nisso, o que resta da voz é a sua morte. A linguagem é um espaço de renascer, de sempre renascimento e re-configuração de uma voz que já não pode ser ela mesma, uma vez que a sua manifestação é sempre para o exterior, ao encontro desse corpo outro, múltiplo e diverso da própria linguagem.

Assim, pelas teses agambenianas, temos que a linguagem não é a voz. Ela é apenas a manifestação, capaz de incorporar formas contextuais diferentes da voz. Resvala, então, o indizível e o inefável. Nessa esteira se vê todo o processo de construção de realidades discursivas, ou a temporalidade humana, que, segundo Agamben, é produzida “na enunciação e através da enunciação.” (AGAMBEN, 2006, p.57).

A ideia de que a narrativa de António Lobo Antunes se elabora na consciência dessa negatividade, iluminando-a em seus engenhos como o próprio fundamento da linguagem, é o que pretendemos demonstrar, como resultado desta pesquisa. Tendo como referente de análise a obra *Não entres tão depressa nessa noite escura*, buscaremos analisar os processos constitutivos da obra, considerando o ponto de vista de que a estrutura negativa se evidencia na narrativa, pelo jogo criativo com as lacunas da morte e da melancolia.

2 MELANCOLIA E MORTE NA ESCRITA DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

A diferença e a repetição só se opõem aparentemente e não existe um grande artista cuja obra não nos faça dizer: “A mesma e no entanto outra”.

Gilles Deleuze

2.1 Considerações iniciais

A escrita de António Lobo Antunes deixará àquele leitor que confia o seu conforto à estrutura clássica da narrativa a sensação do vazio. Escorregadio aos cânones tradicionais, o texto antuniano processa a desconjuntura da forma, exigindo da recepção uma participação atenta e criativa. Impressões como “obra pouco convencional”, “escrita difícil”, “estilo radical” são geralmente relacionados com a produção do autor.

Na valorização de um percurso de três décadas de produção, testemunhos bastante construtivos contribuem e se acrescentam, cada vez mais, à fortuna crítica da obra. Esses olhares que acompanham a extensa produção de Lobo Antunes, muitas vezes reveladores do espanto e inquietação a que a experiência da leitura os conduz, atestam o espírito inovador e extrema criticidade da escrita. Corrobora isso Maria Alzira Seixo, quando, em referência a atributos realçados já nos primeiros romances do autor, fala de uma escrita que oferece “traços de novidade romanesca, que irão permanecer, num tratamento de progressiva maturação, no restante da obra [...]”. (SEIXO, 2002, p.15-16). Um amplo e intenso conhecimento da literatura e da arte e o desenvolvimento de uma “pungente consideração da existência” nas perspectivas dialogais do texto, entre outros aspectos, são alguns dos atributos de valorização da obra lembrados pela autora. Em convergência com a autora, observa Cordeiro, já em *Memória de elefante*, romance precursor, publicado em 1979, “encontramos, em esboço, tudo o que virá ser o gênio de uma escrita”. (CORDEIRO, 2004, p.124).

O espaço romanesco como espaço aberto à crítica e à reflexão é a perspectiva que sobressai aos testemunhos valorizadores do trabalho de Lobo Antunes. Tanto Maria Alzira Seixo, no seu reconhecido lugar de profunda conhecedora da produção do autor, como outros estudiosos que, em Portugal e no Brasil, têm se ocupado da obra, deixam a ideia de terem vivenciado no espaço aberto do livro a experiência fascinante de uma troca sem limites. No viés desses autores, a ideia que nos assenta é de que o contato com os textos antunianos é

experiência sem dúvida provocante e provocadora. Dessas que, lembrando o que Barthes dizia sobre o seu relacionamento com o romance *Sarrasine*, de Honoré de Balzac, arrebatam-nos pela surpresa e nos leva a erguer os olhos ao meio de uma frase, com a clara impressão de estarmos a “escrever a leitura”¹².

Ao falar em “escrever a leitura”, Barthes toca num ponto crucial, que deverá ser reconhecido como o próprio conceito de “literatura”, a partir de sua época: a noção de escritura. As bases do pensamento estruturalista sofrem um abalo marcante nesse contexto do qual fala o autor, recortado na primeira metade do século XX. Nesse momento, os olhares críticos sobre a arte literária passam a entendê-la como o jogo da dispersão dos discursos, desmontando a referência do paralelismo cultural que impõe à produção literária a exigência da reprodução mimética da cultura e da sociedade.

A escritura, no sentido em que a diz Barthes, caracteriza o texto que aposta na capacidade infinita do signo de se reproduzir. Isso, pelo reconhecimento de que é já, ele mesmo, uma reprodução ou “ficção” do real, pois está imerso na rede diversa da cultura e, então, perpassado por múltiplas intensidades ideológicas. Daí se evidencia a impossibilidade de a linguagem “funcionar” como espelho, uma vez que o fundamento de toda linguagem é o sistema de signos. Participando nas arestas das discussões sobre o ponto de vista de que, na escrita literária, o movimento da linguagem não tem como ser o de informar ou descrever, mas sim de “comunicar”, Perrone-Moisés ilumina o conceito de escritura, entendendo-o como a construção sógnica que questiona a própria estrutura do signo e a noção funcional da linguagem, num movimento que “força a língua a significar o que está além de suas possibilidades, além de suas funções” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 44).

A consideração dessa noção de escritura como desmistificação de princípios de verdade constitui as bases de nossa reflexão neste trabalho, motivo pelo qual o tomamos como referência neste capítulo. Compreendemos que os conceitos que aqui utilizamos estão perpassados por essa noção de escritura e com ela se correspondem. Na intenção de um breve percurso pela obra de Lobo Antunes, como é a proposta desta parte de nosso estudo, essa consideração se faz importante, na medida em que entendemos que nela se referencia a construção da obra do autor.

Na correspondência com o conceito de escritura tomamos, por exemplo, a noção de “exigência da obra”, perspectiva trabalhada por Maurice Blanchot (1987) na ideia de que a literatura funda o seu próprio espaço, reconhecendo-o na dimensão de um “fora”, que

¹² O texto de Roland Barthes leva o título — “Escrever a leitura” — e faz parte do volume *S/Z*, citado nas referências bibliográficas deste estudo.

significa o poder da linguagem literária de constituir sua própria referência de “real”, não vinculada à noção de representação, mas de apresentação subjetiva — a literatura constitui sua própria subjetividade, sabendo-a, de antemão, múltipla e indizível. O “fora” diz respeito à escrita não subjugada aos domínios utilitários das convenções, ou à pragmática dos signos usuais, e nisso se dá a sua “exigência”. A literatura construída nessa consciência não-utilitária de um referencial realístico exige de si mesma a noção do fora: como diz Blanchot, significa isso estar “em casa em seu próprio lugar” (porque parte da linguagem usual — sua própria *morada*), para a constituição de um espaço autônomo (sua *morada própria*). Não obstante, a exigência se direciona também ao outro de si, que não poderá realizar a escritura se não puder se transmutar para esse “fora”. Transmutar-se para essa dimensão “outra” da literatura, significa, para Blanchot, não a adesão realista, inocente das trapaças da linguagem, mas o desafio de conviver com a instabilidade dos sentidos, em consideração à morte e a negatividade.

Outro conceito que utilizamos é o da “inabilidade estética”, terminologia sugerida pela costura crítica da ensaísta Julia Kristeva (1989), que se vale do termo para sugerir a perspectiva de uma trama “não hábil” para informar, para descrever e fixar sentidos. Esse conceito suplementa a perspectiva de Blanchot na relação direta com a melancolia, referindo-a em sua capacidade de reversão produtiva (entretanto não conclusiva) de construções éticas (atreladas ao fascínio do sentido) em estéticas (relativas à percepção frutiva da arte). Essa inabilidade estética, no sentido em que a diz Kristeva, tem relação com a poética que não quer dizer ou afirmar, pela consciência da impossibilidade da linguagem de ser transparente e completa. É um modo de agir poético-crítico, que pode ter como correlato a noção de “estranho”, uma noção que tem como base o desvio de uma idealidade de “real”. Braga (2007), em referência ao hiato entre a imagem e o princípio de realidade, esclarece essa perspectiva: “Ele (o real) diz respeito ao que escapa ao simbólico; resto que se torna causa, pois está sempre impulsionando o simbólico. O real tem também o poder de fazer com que o discurso se distenda e se estenda além das possibilidades de significação.” (BRAGA, 2007, p. 40). Importante considerar nas palavras da autora é a relação desconexa do “real” com o “simbólico”, base para que possamos considerar uma estética da inabilidade, que, por sua vez, tem como escopo a noção do “desvio” e nisso dialoga estreitamente com a concepção do “fora” ou da exterioridade da linguagem literária. O artefato literário já se configura, ele mesmo, como esse fora, esse estranhamento do “real”. A escrita inábil estende mais uma vez esse ponto de fuga ou essa potência desviante da linguagem literária, significando um

investimento em dobro no estranhamento do “real” e, assim, um reforço a essa noção de exterioridade que a reveste, forçando-a para além de suas possibilidades de significação.

O breve percurso pela obra antuniana se traça com vistas a realçar aspectos fundadores de sua poética, os quais, acreditamos, podem ser importantes subsídios para a leitura do romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, proposta neste estudo.

2.2 Anatomia do escuro

Mas, o que na escrita antuniana provoca e arrebatava? O que traz em si de estranho e encantador? Estará ela em consonância com o seu tempo? Trará fórmulas ou formas absolutamente originais? O que, afinal, é a sua exigência?

Por se tratar de um texto aberto a questionamentos e reflexões, não haverá certamente, na obra de António Lobo Antunes, resposta exata para essas inquietações. Mas, se a imbricação em suas vias abertas nos é possível, algumas pulsações podem ser percebidas. Podemos dizer, num início de conversa, que a obra não se distancia dos imaginários de sua época. Recursos de construção característicos da chamada pós-modernidade estética literária, ou, se preferirmos, de uma estética contemporânea, são importantes referências e com certeza tributários da liberdade criadora revelada no conjunto da produção do autor. Nesse sentido podem ser vistos, entre outros elementos, fuga à seqüência (pretensamente) lógica e linear dos acontecimentos narrados, fragmentação do texto, arranjo ao estilo *puzzle*, engendrado nas dobras de uma profusão e difusão contínuas de vozes. É verdade que, na medida em que se voltam contra os moldes clássicos da estrutura romanesca, esses elementos atestam o espírito de rebeldia da obra, mas não podemos dizer que se resume nisso a sua configuração.

Conforme dissemos anteriormente, a escrita de Lobo Antunes processa a desconjuntura da forma. A ideia de “processo” aqui considerada é importante, no sentido de vermos que se sinaliza na obra não o prazer fortuito da desconstrução (como ataque gratuito aos paradigmas estruturais do romance), mas um diálogo do texto com o *devoir*, ou seja, o relacionamento com as diversas realidades do mundo, da qual não se subtrai. Pelo princípio mesmo de que não pode haver “pureza” nos discursos, não há uma fala que possa ser considerada essencialmente modular — clássica, moderna ou pós-moderna. A escrita antuniana comunica essa perspectiva do desaparecimento, da transparência do sujeito contemporâneo, mas não quer dizer e não diz exclusivamente nessa direção. Podemos

considerar que o que fala em Lobo Antunes se distancia do ponto de vista dessa “lição de anatomia” que o apego a um certo modelo comunica. Ou seja: a poeticidade da obra não está no fato de se mostrar ou não tributária a uma certa época ou a um determinado estilo ou modelo. Na verdade, isso muito pouco significa na relação com a poeticidade do texto. Lembra isso um dos postulados apreendidos no auge das propostas modernistas, que defendia a ideia de que um soneto, se tem valor poético, não o tem pelo fato de ser um soneto, mas pela intensidade que consegue comunicar. Principalmente nas últimas produções do autor, a narrativa se constrói por “cacos”, fragmentos rutilantes de enunciados, compostos por frases e períodos sempre incompletos, mas que não cessam de se reiterar na incompletude angustiada e angustiante do sentido. Podemos dizer que em Lobo Antunes o texto não se estrutura na perspectiva de uma sintaxe organizada (não segue preceitos gramaticais, como regras de pontuação, convenções sobre utilização de maiúsculas/minúsculas, entre outros) nem nas bases de uma idealizada semântica, que tem como sinal de perfeição a relação harmoniosa do binômio coesão e coerência. Podemos iluminar melhor o que estamos expondo com passagens das obras *Exortação aos crocodilos* e *Não entres tão depressa nesta noite escura*. A narrativa citada em primeiro lugar se abre com o seguinte enunciado:

Tinha sonhado com a minha avó e ao chegar à janela antes da manhã, atravessando os móveis sem tocar no soalho como se continuasse a dormir
 (o corpo era a sombra do meu corpo movendo-se sem peso nos chinelos porque o corpo verdadeiro permanecia na cama, nesta cama ou em Coimbra há muitos anos, perto dos salgueiros altos, a eu crescida observando a eu pequena ou a eu pequena observando a eu crescida, não sei)
 ao chegar à janela o anúncio luminoso da pastelaria do largo a que faltava uma letra, metade submergido no meu sono e metade de fora, pálido contra o céu pálido e os ramos das árvores, piscava sobre o toldo as palavras balas morteiros, reparou em mim, notou que se enganara, envergonhou-se, corou, mudou muito depressa para bolos caseiros, e nisto dei pelo cheiro de aguardente que pertencia ao meu sonho não bem um sonho mas como as coisas eram em Coimbra, [...] (EC¹³, p. 7).

O trecho reproduz parte da fala de Mimi, personagem que encarna uma das perspectivas narradoras do romance (que é construído pelo entrelaçamento quaternário de vozes femininas). Cumpre observar o arranjo disjuntivo do enunciado, que é revelador do modelo pelo qual se dará o desenvolvimento da narrativa. Vemos que o enunciado se compõe na forma de um fio desconexo de pensamentos e ideias. Contribuem para esse arranjo disjuntivo alguns desvios às normas gramaticais da língua, como a pontuação sempre faltosa ao final das sentenças e a ausência das maiúsculas em lugares convencionais (início de

¹³ A sigla “EC” será citada neste capítulo como referência ao romance *Exortação aos crocodilos*.

parágrafo). Chama a atenção, entretanto, o modo figurativo da coesão, elaborado de maneira a recompor, no texto, o fluxo intempestivo da fala e do pensamento. A mudança brusca de parágrafos, assim como a abertura de lacunas de divagação da personagem (os parênteses) são elementos que corroboram isso. Podemos considerar que o aspecto coesivo, fundado na locupletação e não na conclusão de ideias, é parte importante do jogo. Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, esse tipo de estrutura pode ser vista:

O meu pai nunca me deixou entrar aqui. Devia sentar-se na cadeira de baloiço e olhar do postigo o jardim lá em baixo, o portão, a rua, eu pequena a brincar às fadas com a minha irmã do rebordo do lago. Aos domingos abria a gaveta da cômoda, remexia papéis até escutarmos o tilintar da argola, subia a escada do sótão a procurar as chaves no meio das outras chaves
(tal como hoje, agora que ninguém me proíbe, abri a gaveta, remexi papéis até escutar o tilintar da argola e subi as escadas a procurar a chave no meio das outras chaves)
e ficava horas seguidas na cadeira de baloiço
(entendo neste momento que era a cadeira de baloiço pelo ruído das molas)
(NETD...¹⁴, p.15).

Nessa passagem, recortada também dos momentos iniciais da trama de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, acompanhamos os movimentos de uma figura feminina que se enuncia na perspectiva de um “eu” presente e cuja identidade só será revelada na página seguinte da narrativa. Ao avançar na leitura, o leitor saberá que Maria Clara encarna essa voz enunciativa que se põe em primeira pessoa. Cumpre observar que a construção formal é elemento que aproxima os dois textos, ou seja, os dois romances mostram, já em seus momentos iniciais, o ritmo disperso e o arranjo descontínuo das partes. As narrativas vão se compondo por frações de enunciado, tais como mesclas de tons numa tela impressionista. As experiências vividas pelas personagens se põem nessa tela-texto como um emaranhado de imagens, flutuantes entre as perspectivas do interior e do exterior, entre a observação ao presente e lampejos do passado. Pela relativização constante dos lugares, o texto tende ao não acabamento, ao adiamento contínuo de uma conclusão.

Neste ponto podemos retomar as considerações que anteriormente aventávamos, sobre o prisma de que a estrutura disjuntiva do texto antuniano não se constrói à maneira da “lição de anatomia”, a atrair o olhar para a estrutura rígida e formal. A base desse tipo de construção que se preocupa primordialmente com a forma é o mecanismo engessado da retórica. Ou seja: o traçado disjuntivo do corpo-texto se dá na direção da captura do olhar, como estratégia de

¹⁴ A sigla NETD... (seguida das reticências) será citada nesta parte do estudo como referência ao romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Por se tratar de título bastante extenso, adotamos as reticências como substitutivas das iniciais que completam o nome da obra.

conquista e manutenção do poder sobre esse olhar. As lacunas e as (de)formações podem ser um tipo de argumento convincente sobre a irreverência da escrita, mas isso na medida em que sejam capazes de apontar para a abertura e não para o esgotamento da reflexão. Seguramente, não é um amontoado aleatório de frases e linhas desconexas que irá arrebatá-lo e envolver o olhar; dificilmente, um texto literário conseguirá instigar a verve crítica da leitura se contar, como estratégia de atração e sedução, apenas com o desenho irregular de seu traçado. Pode “um monstro” ser muito bem-educado, como diz Blanchot: “Dizem frequentemente que o romance é monstruoso, mas, com poucas exceções, é um monstro bem-educado e muito domesticado.” (BLANCHOT, 2005, p. 299)

Vale a pena nos determos um pouco mais na consideração desse “monstro domesticado” do qual nos fala o ensaísta francês, por se tratar de visão que muito contribui para o ponto de vista que intencionamos mostrar. Na visão blanchotiana, fundamentada na perspectiva de que o livro é sempre “por vir”, “quando encontramos um romance”, escrito ao domínio de quaisquer que possam ser as regras e/ou as estruturas, “não encontramos, é óbvio, a ‘literatura’, mas também não encontramos aquilo que a faria malograr, nada, na verdade que impeça ou garanta a sua aproximação.” (BLANCHOT, 2005, p. 306-307). Assim, o ideal de que a “existência da literatura” possa ser questionada pelo romance significa, no viés, a angústia da perda de referenciais, não relativos à literatura, porque ela mesma não é (ou ainda não) o que o escritor escreve, mas ao próprio romance. Este sim, se há a necessidade de um atestado de existência, “pela riqueza de seu conteúdo humanista” ou ainda por um caráter documental, poderia ser capaz de prestar a si mesmo esse serviço. A crença na possibilidade de que a estrutura romanesca possa servir, repetindo-se viciosamente naquilo que dele se espera, não significa mais que a busca desesperada de que se mantenha em sua (pretensa) forma, aquela pela qual o reconhece a tradicional “ordem” estrutural — do ideal realista, do pensamento estruturalista e até mesmo dos arroubos modernistas — que entendem no conceito de “romance” o próprio conceito de “literatura”, o que implica a exigência ao texto literário de que dê conta de transferir, por palavras, uma dada realidade.

Interessante ver na esteira dessas concepções de Blanchot é a sugestão de que, se o romance “enlouquece” ou se comporta conforme o esperado (pela *doxa*), não é o conceito de literatura que está a se “perder” ou a se degenerar nele, mas, diferente disso, ele, o romance, é que está a contribuir para uma nova visão ou para uma re-significação do literário. Blanchot acredita na ideia de que, ao defender um conceito de literatura, o pensamento de base estruturalista investe, equivocadamente, no tratamento da forma. Passemos a ver como diz isso:

A predominância do romance, com suas liberdades aparentes, suas audácias que não colocam o gênero em perigo, a segurança discreta de suas convenções, a riqueza de seu conteúdo humanista, é, como outrora a predominância da poesia regrada, a expressão da necessidade que temos de nos proteger contra aquilo que torna a literatura perigosa: como se, ao mesmo tempo que o veneno, esta se apressasse a segregar para nosso uso o antídoto que permite seu consumo tranquilo e durável. Mas talvez ela morra do que a torna inofensiva. (BLANCHOT, 2005, p.299).

Dessa maneira, por mais assustadora que a face do monstro possa parecer, na armadura predominante da forma romanesca, que se “ocupa da segurança discreta de suas convenções”, ela é sempre beatificada. A ideia de que a literatura pode ser “estabilizada e reduzida a uma questão de linguagem” (Blanchot) significa a expectativa de proteção dos princípios a ela associados e contra os perigos que ameaçam esses princípios. A manutenção da forma é a sagração da ordem e, nesse sentido, o monstro que se pinta é o trunfo da retórica.

Antônio Lobo Antunes talvez seja desses escritores que conseguem, pela intensidade de devires que se apresenta em seu texto, engendrar vias de explosão ou naturalização da linguagem literária. Podemos dizer certamente de sua escrita que nela transparece não o monstro beatificado do qual fala Blanchot, mas o vigor da monstruosidade autêntica de sua linguagem. *Não entres tão depressa nessa noite escura*, na sua proposta auto-referencial, acentua essa nuance questionadora das dimensões do gênero romanesco e da singularidade do literário, mas toda a produção do autor traz, em mais estreitas ou largas proporções, sinais daquilo que podemos pensar como “pulsção” da linguagem, no movimento pelo qual, insinua Blanchot, traduz-se o “ser da obra”: como o “movimento das veias” e os “mistérios do sangue”. As “veias pulsantes” da escrita antuniana (a imagem é cara aos escritos do autor) apontam para a relação leitura/escrita como experiência corpo-a-corpo, dada pelo encontro, pela experimentação variada de sensações. Tal como Maria Clara, a tomar o pulso do pai adoentado e sentir o seu “próprio sangue a *latir-lhe* na pele” (p. 281 — grifo nosso) é o contato pulsante desse corpo-escrita, no fremir de sua intensidade viva.

O que buscamos mostrar, então, é que não é pela ótica de que comunga com um ou outro modelo, historicamente datado, que a escrita antuniana pode ser considerada criativa e revolucionária. A fragmentação, o esfacelamento do discurso, o nuançado de uma subjetividade dispersa em fractais são características dos discursos ditos pós-modernos, dos quais participa a produção do autor, mas não há garantias de que a repetição de fórmulas seja eficiente. Elementos tais como “a prosa escarpada e a complexa arquitetura verbal” de acordo com Blanco (2002, p. 103) e a escrita “atormentada, difícil, cheia de idas e vindas[...]” (BYLAARDT, 2005, p.225) atestam a irreverência da forma e a singularidade que marca o estilo de Lobo Antunes, mas num jogo que diz muito mais, que oferece em sua tessitura a

possibilidade de um diálogo sem limites. A obra de Proust, com a qual o estilo antuniano guarda estreitas afinidades, é interessante exemplo nesse sentido. Se avaliássemos pela perspectiva histórico-temporal, não poderíamos dizê-la “pós-moderna”. Também pela questão do estilo seria bastante forçada essa designação. Em termos formais, a escrita de Proust é limpa, construída nas bases de uma sintaxe perfeita, sem desvios ou sinais capazes de indicar algum tipo de rebeldia contra a conjuntura léxica ou leis gramaticais de sua língua. Dificilmente encontraremos no texto proustiano frases quebradas, termos mutilados, desvios sintáticos. Nesse sentido, Proust não é nada pós-moderno, mas, em outra direção, sua escrita é incontestavelmente atual. Não traz, no plano do enunciado, o ritmo acelerado ou, segundo postula Deleuze, a forma esquizofrênica do discurso. Ao contrário, em Proust, temos uma escrita que encanta pelo pouso e pela serenidade do olhar. Os “cacos” proustianos não se encontram no âmbito da frase escrita, mas nas instâncias da enunciação. A leitura de Deleuze sobre Proust, numa passagem em que mostra uma análise de *O caminho de Guermantes* (terceiro volume de *Em busca do tempo perdido*), permite filtrar isso. Vejamos:

O salão da Sra. Guermantes, com o envelhecimento de seus convidados, faz-nos assistir à distorção dos pedaços de rosto, à fragmentação dos gestos, à incoordenação dos músculos, às mudanças de coloração, à formação de muçgos, liquens, manchas oleosas sobre os corpos, sublimes travestis, sublimes gagás. Por toda a parte a proximidade da morte, o sentimento da presença de uma “coisa terrível”, a impressão de um fim último ou mesmo de uma catástrofe final em um mundo deslocado que não é apenas regido pelo esquecimento, mas corrido pelo tempo. (DELEUZE, 2006a, p. 148).

No conjunto das ideias do qual essa passagem participa, Deleuze mostra que a presença da morte, travestida em diversas variações do tempo perdido (uma perda confluída com a fragmentação, redescoberta e ressonância do tempo), constitui a amplitude enunciativa percebida em Proust. A morte, essa “coisa terrível” que a “sonata” proustiana permite ver (Deleuze utiliza o termo em referência ao que poderíamos entender como “tessitura” da obra), é comunicada pelo jogo contínuo da dispersão, aberta numa cadeia de distorções, pedaços, fragmentos, reversões, enfim, (de)formações de sentidos que, sugerem as perspectivas deleuzianas, levam ao desaparecimento radical do sujeito. Vimos, por aí, que também a escrita proustiana faz reverberar a face monstruosa do discurso. Esse frankenstein subjetivo é que, a despeito de sua modernidade histórica, atravessa o tempo e se atualiza em diferentes versões e diálogos.

Podemos dizer, nisso, que o monstro da escrita antuniana é muito mais tributária à enunciação proustiana que a qualquer modulação a que possa ser comparada. Embora, na

integralidade da produção de Lobo Antunes, a estreiteza desse diálogo com o universo proustiano possa melhor se reforçar, *Memória de elefante*, romance primeiro do autor, seja talvez o momento que traz de maneira mais explícita o testemunho dessa afinidade. Referências à obra e ao nome do romancista francês podem ser recortadas do texto, conforme mostramos a seguir:

O corcunda, instalado à esquerda, chupava ruidosamente pastilhas para garganta disseminando no ar um aroma de instalações de asmáticos: se eu fechasse com força as pálpebras por um segundo poderia supor-me sem esforço no quarto de Marcel Proust, escondido atrás da pilha de cadernos manuscritos da *Recherche du Temps Perdu*: c'est trop bête, assim costumava ele definir o que escrevia, je peux pas continuer, c'est trop bête. Querido tio Proust: o papel de parede, a lareira, a cama de ferro, a tua difícil e corajosa morte: mas achava-me na realidade instalado a uma mesa de jogo do Casino, e a solidão roia-me por dentro como um ácido doloroso: a ideia da casa vazia apavorava-me, a solução de tornar a dormir na varanda fazia-me gemer de antecipados lumbagos. (ME¹⁵, p. 184).

O trecho, embora pequena amostra da obra referida, permite ver que não apenas a citação explicitamente endereçada a Proust, mas a verve configuradora da obra proustiana se torna evidente. A referência aos detalhes — o papel de parede, a lareira, a cama de ferro, entre outros, refletem a “difícil e corajosa morte”, como signo muito mais da perspectiva de enunciação da obra, que de peças dos enunciados da *Recherche*. Uma outra passagem do mesmo romance de Lobo Antunes realça isso. Trata-se do momento em que a personagem psiquiatra dialoga com o seu analista (ironicamente, o “parricida”). Mais interessante ainda da ironia que perpassa a obra e se mostra na cena é a instabilidade de papéis — o psiquiatra encarna na trama o conflito entre a sua posição de oferecer referências (a psiquiatria lida com os conflitos humanos — tem a função de orientar e intervir nas experiências subjetivas) e entre sua incapacidade de intervenção. Na trama, a personagem se constrói como sujeito em constante análise; ela mesma na demanda da intervenção. Passemos a um trecho do diálogo do psiquiatra com o seu interlocutor analista:

[...]

E acrescentou baixinho, no tom de quem completa um qualquer percurso interior:

— O meu bisavô matou-se com duas pistolas ao descobrir que tinha um cancro.

— Você não é o seu bisavô, explicou o analista coçando o cotovelo, e esse seu Guermantes é apenas um Guermantes.

— Vive no meio dos mortos para não viver no meio dos vivos, disse a rapariga dos problemas com o pai. Parece uma voz off a falar de um álbum de retratos. (ME, p. 151, destaque nosso).

¹⁵ A sigla “ME” é utilizada como referência ao romance *Memória de Elefante*.

Temos na passagem, mais uma vez, a clara referência ao universo proustiano: o Guermantes. A fala da rapariga, que se pronuncia em ressonância na memória do psiquiatra, faz-se ambígua entre a referência à personagem ou à figura citada (o Guermantes), de maneira que a alusão ao “viver no meio dos mortos” se torna ambígua. Ao que a cena alude, ou que nos permite ver, é o corpo-a-corpo de energias que, embora reflita as singularidades, as ultrapassa. A imbricação-sujeito, encarnada na ambigüidade e ambivalência das figuras do psiquiatra e do analista, a rapariga “com os problemas com o pai” e o “Guermantes”, materializam-se na imaterialidade da obra, como corpos sem identidade. Tanto como em Proust, em Lobo Antunes a morte é o signo transversal. É ela a “sonata”, a amplitude que varre os instantes ressonantes e os transmuda em uma matéria universal. Tudo (inclusive os objetos parciais) se encontra na transversalidade dessa morte: como numa espécie de “floresta do alheamento”, tudo atravessa e é atravessado por ela.

2.3 A doença-escrita

O diálogo entre Proust e António Lobo Antunes, aquilo que nas escarpas dessa escrita de ausência se reitera, deixando filtrar seus limites e sua precariedade, traduz-se na perspectiva melancólica do signo. A melancolia será, com certeza, o traço marcante dos “escritores sem Literatura”, se pensarmos essa noção de literário pela ótica da conformidade, pelo viés da admoestação do monstro.

A exigência da obra se insinua nessa morte-signo que expõe a sua falta. Parte de uma escrita que propõe em sua feitura a co-laboração na enunciação dessa falta, num movimento que se acena para além da *doxa*, na medida em que corporifica em si mesma a estrutura paradoxal da linguagem. Podemos pensar essa escrita-corpo pelo viés da texturologia, conforme insinua Deleuze (2007a), como tecido que enriquece a experiência de leitura muito mais à perspectiva do toque que por outro tipo de interação sensível, pelo que oferece de espanto e arrebatamento na sensação das clivagens, dos esgarçamentos, das escarpas e dos cerzidos. É sem dúvida uma escrita feita das “bicadas reflexivas do lápis” (NETD, p. 291) e da “delícia de passar a língua nos intervalos vazios” (NETD, 296). Isso, certamente por expor a sua própria rasura e a possibilidade de pensar “o tamanho da falta pela quantidade de cheiro” (EC, p.310), a clivagem sem fundo ou o todo esburacado de seu tecido: “os buracos dos olhos, os buracos do nariz, o buraco da boca a aumentar um grito e em lugar do grito uma

escuridão repentina” (NETD, p.289). Disso dará testemunho toda a produção do autor, em sua tessitura ou na enunciação de uma escrita que se faz poética e poesia. Nas dobras dessa linguagem que se sabe fosso vazio, a fala negaceia, trapaceia, exige uma recepção também consciente e cautelosa para com as armadilhas do sentido.

Mas, o que quer a obra — o que a escrita antuniana exige de si mesma e de sua recepção?

Se, como sugere Umberto Eco, o texto literário por princípio é “*uma máquina preguiçosa que pede ao leitor para fazer parte do seu trabalho*” (ECO, 1994, p. 55), podemos considerar que dificilmente encontraremos, na atualidade, espaço mais propício a esse trabalho reflexivo do que nas tramas de Lobo Antunes. Numa proposta de construção desafiadora à preguiça da máquina, a narrativa antuniana busca compactuar com esse ponto de vista da engrenagem maquina e vai além, parece que no intuito de forçar os motores aos limites do “paroxismo”. O termo mantém, com efeito, estreito vínculo com as bases do engenho ficcional do autor, considerado em seu conjunto. Vejamos por quê.

Noções dicionarizadas associam o significado do vocábulo “paroxismo” com os limites da moléstia e da morbidez. O termo se refere ao “estágio duma doença, ou dum estado mórbido, em que os sintomas se manifestam com maior intensidade”, de acordo com Buarque de Holanda (2004). Em momentos diversos das entrevistas que cede aos estudiosos e/ou simpatizantes de sua obra, António Lobo Antunes faz reiterar a perspectiva de que seus textos “não são para serem lidos, mas para serem apanhados como uma “doença”. Como máquina recalitrante e corpo mórbido, a doença-texto na qual se converte a narrativa antuniana caminha sempre e paradoxalmente para o auge de uma queda, que chega ao paroxismo e à inanição.

A doença é um meio caminho para a morte. A consciência da finitude é o que chama à luz, quando manifestada no corpo. É um “outro lado” da vida, soturno e impiedoso, ao qual resistimos sempre. Diz Susan Sontag: “A doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, no reino dos sãos e no reino dos doentes.” (SONTAG, 2007, p. 11). É no lado tartáreo da existência humana, na zona noturna, que a doença repousa, para que não seja vista nem lembrada. É a face medonha do monstro, que precisa ser tergiversada, metaforizada, talvez com um arranjo de bochechas rosadas a carmim e pó-de-arroz, tal a figura dos “palhaços” adoentados que povoam as narrativas antunianas. O esconderijo-sótão de Maria Clara e os fantasmas que a rodeiam em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, assim como os corredores sombrios dos hospitais psiquiátricos geograficamente materializados em grande parte da produção do autor, são

interessantes exemplos desse *locus horrendus* que poeticamente se abre à leitura da doença e da dor.

Uma outra dificuldade com a doença é que pode ser contagiosa. O que significa a possibilidade de um corpo já condenado e em ruínas afetar outros — numa ameaça à saúde. Um momento muito rico para vermos isso é oferecido pela trama de *Exortação aos crocodilos*, à luz da figura obesa de Simone, uma das quatro mulheres-personagem que tecem a trama do romance. Simone encarna o ressentimento do “corpo antiestético”, que tenta vingar sua mágoa pelas vias do terror. O ressentimento é a “mágoa” por excelência, no seu mais alto grau de afetação pela dor. A afetação melancólica experienciada pela personagem sugere essa face horrenda do corpo, no impulso de negar a sua própria identidade, mas enredada na traição de se afirmar negando, num movimento sem fim de aparecimento/desaparecimento de uma “aura” corporal. Simone é a que ocupa o “lugar de dois corpos” e essa consciência do excesso é que produz o seu ressentimento, a sua mágoa. Conforme é dito de maneira recorrente na narrativa, ela é um “corpo gigante sem miolos”, ou seja, multiplicado no excesso de materialidade e subtraído em sua racionalidade. Na ânsia de afastar todas as formas de contágio a que está exposta, pelo exterior, a personagem encarna numa dupla via Orfeu e Eurídice: o canto e sua impossibilidade. Evita o espelho e deseja calar o piano, tapando as teclas musicais com um “paninho de feltro”. Para lidar com os conflitos de sua identidade, encontra a saída pelo terror (literalmente, envolve-se na fabricação de explosivos e em atentados políticos), como também pela atividade da escrita. Lembremos que a trama é finalizada no enunciado de uma “carta endereçada a ti”, produzida pela personagem. Como uma “contaminação” em série pela doença, desfiam-se os seus duplos na narrativa, todos assinalados por um tipo diferente de sintoma mórbido, embora a diferenciação não se afirme com relação ao estágio da “doença”, tendente ao paroxismo em todos os casos. A sonolência exageradamente cômica do pai e a atividade perigosamente clandestina do namorado terrorista (de quem, por sinal, ela sofre contágio) sugerem esse elo identitário com a escrita: tanto o pai como o namorado são confundidos na perspectiva de uma autoria “presumível”. As cenas finais do livro mostram o pai, ao mesmo tempo morcego e palhaço de “casaco xadrez e calça de riscas evitando os candeeiros”, como o “presumível autor material apagando-se num vão detestando existir”. O namorado é o mentor dos “atentados” criminosos. Além da enunciação explícita no texto, pela clandestinidade de suas ações, a relação com a figura desse “presumível autor material” se insinua.

Dizer a doença da linguagem é marcar a proximidade com a evidência assustadora da morte — “exortação aos crocodilos”? João Barrento, no viés da escrita do poeta português Al Berto, busca essa perspectiva. Para ele, em alguns textos do referido poeta,

sente-se como a grande metáfora da morte, a ominosa narrativa, quando transformada em poema, cria uma insuportável tensão entre a matéria (o limite da dor) e a forma, porque esta se torna ‘um factor arrepiante de quase obscenidade, ou de irresistível sensação de proximidade com o sublime’. (BARRENTO, 2001, p. 80).

Convergente com a poética de Al Berto, António Lobo Antunes vê a sua produção não como metáfora da doença, mas como a própria doença. Percebe a escrita literária como reificação da dor — um corpo condenado à ruína —, numa relação de parença e não de aparência (similaridade) com o corpo-texto: a doença como ícone — uma localização icônica, substancial. O caminho da escrita-doença (e não, ao contrário, da doença escrita) é o da auto-referência — o “si mesmo” da afetação, da mágoa. É o lado lúgubre e assustador da tragédia humana, para o qual não pode haver catarse, porque as sombras da noite encobrem as frestas de luz que escapam das rachaduras do edifício languageiro. A tonalidade cinza, como mescla de claros/escuros (TIBURI, 2004), é a cor da escrita-doença e sinal pungente de sua melancolia.

A melancolia é “doença” de um espírito em contradição, atravessado pela consciência da invalidez do corpo. Também nessa direção parecem querer se insinuar as figuras esparsas pela obra de António Lobo Antunes, surpreendidas a lançar aos ares uma bengala. Como paliativo à ruína do corpo, a bengala pode ser vista na perspectiva cinza da ambigüidade melancólica, posta entre o desespero da falta e a esperança do apoio. *Exortação aos crocodilos* nos oferece mais uma vez interessante passagem nesse sentido, que pode ser recortada do relato de Celina, outra personagem feminina que participa no “quadrúpede” das vozes narrativas:

[...] o inquilino do andar de baixo não parava de gemer com o reumático, se atravessava a rua os automóveis paravam e ele, deslocando-se milímetro a milímetro, agradecia com a bengala, ao virar a cabeça para olhar fosse o que fosse virava o corpo inteiro numa sucessão de espasmos, a doença fechara-lhe as articulações a chave e deitara a chave fora, e sobretudo caía dos ombros sem se ajustar ao corpo, a bengala num arabesco vago
— Obrigado [...] (EC, p.168).

A citação nos interessa, na medida em que lança luz sobre a dobra escrita/morte, que constitui o ângulo mais favorável ao que podemos definir como “exigência da obra” em Lobo Antunes. A riqueza da personagem Celina é a atuação como duplo reversível de Simone (não

deixa de duplicar também Fátima e Mimi, as outras duas figuras que completam a protagonização quaternária da trama), mas na medida em que essa perspectiva de duplicidade pode significar uma abertura aos vetores do texto. Importante ver é que enquanto Simone se põe no lugar doença, Celina ocupa a instância da saúde (um lugar possível pelas vias da arte e transposto para a trama nas imagens da capacidade de brincar e de operar pela magia; de engendrar números para o grande circo do mundo e neles participar; de voar pelo sonho). Se, como dissemos, as personagens são duplos reversíveis, esses lugares não podem ser assim tão marcados, mas permitem uma referencialização, ainda que esfumada. Na passagem vista, um doente se vale da bengala, tanto para resolver os problemas gerados pela fragilidade do corpo (o apoio), como para comunicar intenções: “um arabesco vago em agradecimento à cortesia dos automóveis”. Repousa ainda na cena a ambiguidade no ponto de vista de quem faz a reverência — difícil saber se parte do instrumento ou do seu portador o dizer do “obrigado”. Na sequência da cena, a ambivalência instrumental da bengala é realçada. Vale conferir:

depois o passeio mais alto que um muro e ele (*o doente*) imóvel à espera que o passeio achatasse, encontrava-o a tactear nos degraus do prédio iluminado pela clarabóia do tecto, a mulher abria a porta e **um quadrúpede de pêlo aos caracóis** descia as escadas a rebolar júbilos, o velho procurava bater-lhe com a ponteira, cortá-lo ao meio, acabar com o frenesim festivo mas os movimentos eram tão vagarosos, tão previsíveis, tão de mecanismo no fim da corda que o animal escapava num saltinho ridículo para regressar logo após, **batia-lhe eu com a régua para vingar o doente**, o quadrúpede escapava a ganir para os caixotes do lixo, a mulher queixava-se à minha mãe que descalçava o sapato de esmagar o meu tio (EC, p.168, destaques nossos).

Além das riquezas das imagens que nos oferece, é impressionante ver a habilidade da narrativa antuniana de engendrar, num giro tão vertiginoso que chega a entontecer, um feixe intenso de relações. Na trança dos episódios e figuras contextuais, reduplicadas em séries que retornam sucessivamente em acontecimentos outros e mesmos, a folha do claro/escuro é a que se lança em perspectivas caleidoscópicas de multiplicação de sentidos. Um exemplo disso é a cena citada. Foram realçadas passagens que trazem ao olhar imagens vetoriais da narrativa, como a do quadrúpede (a produção quadrilátera é o plano da narração), a limitação da doença e seu reverso (a bengala como paliativo), a mágoa (a figura do cão no lugar de uma “dentuça afiada”¹⁶ é também outra constante nos engenhos do autor), a vingança contra a fragilidade do corpo (o “bater” é também outra referência recorrente no conjunto da obra. Instrumentos variados como o martelo, a régua, o bambu e/ou pedaço de cana são instrumentos

¹⁶ Conferir o aparecimento da expressão, por exemplo, em *Memória de elefante*, quando uma prostituta — Dóri —, em argumentação em favor de seus serviços com o Psiquiatra-personagem, diz: “no amor e nos negócios sou um cão de fila, não largo, tenho *a dentuça afiada*.” (ME, p. 192, destaque nosso).

corriqueiramente vistos como operadores de um gesto vingativo), tudo a dançar na narrativa como num “frenesim festivo de cão”.

A imagem da vingança (acentuada pelo nosso grifo, no trecho citado) é interessante signo que se insinua à dupla via doença/saúde em *Exortação aos crocodilos*. As personagens de Simone e Celina parecem construídas na direção de mostrar isso. Vejamos que, tanto aquela quanto esta são movidas por uma paixão resguardada, mas uma ao avesso da outra. A vingança operada por Simone é consequência de seu ressentimento (a revolta e o martírio de possuir um corpo antiestético), ao passo que o gesto de Celina é solidário — percebe as fragilidades do outro e reage a isso; a paixão é sempre evocada e retratada em gestos impulsivos na defesa do outro e no combate à indiferença dos atos que o subjagam. A indiferença é, por sinal, o signo da atuação de Simone, que avalia com frieza os significados a sua volta. Essa indiferença aos atos e consequências é reiterada na narrativa, tanto por sua fala como pelas outras que compõem a personagem. Uma situação da narrativa, recortada de seu relato, mostra bem isso. A refletir em torno dos atos terroristas nos quais está envolvida, diz a personagem: “se o meu namorado se enganar nos fios e a garagem for inteirinha pelo ar por mim, palavra de honra, é-me indiferente, [...]” (EC, p.141). Em resumo, Celina julga a doença da indiferença do mundo e dela se vinga, enquanto Simone incorpora, como imagem da vingança, a doença da indiferença.

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura* uma perspectiva paralela pode ser vista. Primeiramente, podemos dizer que se trata de uma narrativa cujo motor é a doença (o pai da protagonista Maria Clara atravessa adoentado toda a trama). A ausência da figura desse pai do cotidiano do lar significa para Maria Clara uma abertura aos espaços fechados da casa. Essa condição de ausência é que se põe, em segundo plano, na relação com a vingança. A escrita de um diário, desenvolvida pela personagem no decorrer da trama, mostra-se nessa direção, se a pensarmos como experiência de catarse contra a autoridade de um pai soturno, que tranca e interdita os espaços e os sentidos. Essa leitura será desenvolvida com mais detalhes no capítulo seguinte deste trabalho.

2.4 A exigência da obra

Se podemos mesmo falar nessa outra lógica, ou em certa lógica, quando nos referimos ao universo romanesco antuniano, melhor será nos voltarmos para os referenciais próprios da

escrita, reveladora de sua precariedade no que traz de perdas e silêncios, rachaduras e vazios. Da consciência de si como estrutura precária — edifício de linguagem — a escrita se elabora, mas o que pode dizer de si é a sua própria incompletude; a sua insuficiência. Daí, a sua inabilidade. Por não estar pronta e apta a dizer uma lógica, no sentido tradicional, elabora e se reflete na sua malha de tropeços, gagueira, oclusões.

Antes de passarmos adiante, julgamos interessante iluminar o ponto de vista pelo qual consideramos essa noção de “exigência” da obra; primeiramente, por se tratar de instigante perspectiva para a discussão da literariedade e, nisso, por acreditarmos que a questão dialoga diretamente com a proposta deste estudo. Entendemos por literariedade a referência ao *literário*, não levando em conta critérios de valor. A noção do “literário” como artefato lúdico de palavras e/ou imagens, referenciado na comunicação expressiva e não na função (pragmática) informativa da linguagem, participa em nossas considerações.

A “exigência da obra” é uma expressão que tomamos emprestada a Maurice Blanchot e que, de maneira geral, permeia o pensamento desse autor. O postulado de Blanchot tem como eixo a constituição de um “espaço literário”, mas algumas noções se tornam cargas tão expressivas em suas reflexões, que podem ser vistas como os vetores de sua argumentação, tais como a morte, a noite, o vazio, a ausência, o silêncio e o neutro. Na associação com a ideia principal da negatividade, esses vetores fundamentam o que o autor percebe como “a exigência da obra”. Não há nisso uma simplificação, mas a clara contestação ao equívoco da invocação à literatura que venha coincidir com os lugares ditos “reais” do sentido, que nela, tampouco a linguagem (na sua pragmática usabilidade), por mais que pretendam, podem alcançar. Segundo o autor, no referendo de um lugar próprio da literatura:

Devemos, em primeiro lugar, tentar reunir alguns dos traços que a abordagem do espaço literário permitiu-nos reconhecer. Aí, a linguagem não é um poder, não é o poder de dizer. Não está disponível, não é o poder de dizer. Não está disponível, de nada dispomos nela. Nunca é a linguagem que eu falo. Nela, jamais falo, jamais me dirijo a ti e jamais te interpelo. Todos esses traços são de forma negativa. Mas essa negação somente mascara o fato mais essencial de que, nessa linguagem, tudo retorna à afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. (BLANCHOT, 1987, p. 45).

A noção de “exigência” é familiarizada com a escrita literária, sugere o pensamento de Blanchot. Mas é preciso ver que esse laço de familiaridade não se corresponde com o ranço que o termo traz de “autoritarismo”. Também não é a leitura, exclusivamente, que lhe diz respeito. A exigência da obra não se simplifica no universo da dominação; não parte de um capricho ideológico, que seria o investimento premeditado de uma parte na captura subjugada

de outra. O que o texto (qualquer texto) exige do outro, já é exigido de si mesmo, aprioristicamente: que faça sentido. Ocorre que o sentido não é algo que possa ser determinado, porque é ele mesmo um índice de indeterminação. O sentido se realiza na linguagem e esta, sabemos, é via de mão dupla: a linguagem é um conjunto de signos e o signo exige, para que possa se realizar, a interação com o outro. Na perspectiva da definição do signo, máxima da semiótica peirciana, há base esclarecedora para esse aspecto da interação: o signo é aquilo que, sob algum aspecto e de alguma maneira, faz sentido para alguém. A percepção é o fundamento da realização do signo, mas na medida em que “realizar” não significa “completar”. A partir da percepção, abre-se um infinito de possibilidades interativas. O que a linguagem faz é evocar, não exatamente o sentido, mas o olhar sob o signo. Somente pela percepção podemos chegar à interação com o signo e pela interação ao sentido — a algum sentido, de alguma maneira, ou sob algum aspecto. A diferença entre o texto literário e o não-literário reside nisso. Aquele busca planejar o signo; vergar o sentido à convenção dominante do significado, à determinação de planos e perspectivas. O texto literário elabora a “medusa” do olhar. Conhece a insuficiência do signo e sabe que pode jogar com ele; que só o que pode fazer é jogar com ele. O seu jogo é o da liberdade de dizer, mas construído na (im)possibilidade do sentido. Essa liberdade (in)capaz e (im)potente de dizer é o que o distingue da linguagem usual, da fala comum. Isso, em certa medida, é o que diz Blanchot: “Somente o livro não-literário se oferece como uma rede solidamente tecida de significações determinadas, como um conjunto de afirmações reais: antes de ser lido por alguém, o livro não-literário já foi sempre lido por todos e é essa leitura prévia que lhe assegura uma existência firme.” (BLANCHOT, 1987, p. 194-195).

O jogo literário não aposta na afirmação do sentido, mas na possibilidade mediadora da linguagem — com isso é que joga. A implicação do outro nesse jogo aponta, assim, para uma dupla exigência: a obra precisa ser aquilo que não pode ser, para que possa sustentar o ideal de planearidade da leitura. A obra não pode ser um sustentáculo pleno para o sentido, na mesma direção em que a leitura não tem como ser um receptáculo plano. Isso traz como fundamento, além da insuficiência de dizer da linguagem, a ideia da temporalidade textual. Sugere Blanchot, tanto a escrita como a leitura são anteriores à própria existência do texto, que já está pronto “antes de ser lido por alguém.” — “Para escrever, é preciso que já se escreva” — (BLANCHOT, 1987, p. 176). Também o que diz Deleuze (2007a) sobre a atividade da pintura se aplica a isso. Para o autor, não existe a “tela em branco”. Quando o pintor inicia o quadro, a tela já é o que virá a ser, e o que o artista faz é tirar dela o que ela é. Diz Deleuze:

É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco. A crença figurativa decorre desse erro. Com efeito, se o pintor estivesse diante de uma superfície em branco, poderia reproduzir nela um objeto exterior que funcionaria como modelo. Mas não é isso o que acontece. O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor ou no atelier. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. Tudo isso já está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais ou virtuais. De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim, esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la. (DELEUZE, 2007a, p. 91).

A crença figurativa, da qual fala Deleuze, desfaz a expectativa do atravessamento, por acreditar na passagem, num plano luminoso e limpo, para o lado da significação e do sentido. Ora, não pode haver signo sem mediação, o que quer dizer que o caminho para a significação só pode se dar pelas vias da virtualidade. A página em branco da escrita, tal como a tela da pintura, atravessada das intensidades *por vir*, já está pronta antes de começar, o que não quer dizer que esteja completa, ao contrário, quer dizer que não pode ser finalizada, porque quanto mais é preenchida mais se esvazia.

O que na obra literária busca fazer sentido não é propriamente o significado das palavras, já que o significado é pura virtualidade. O artista do texto sabe que a sua obra poderá ou não produzir efeitos de significação na medida da experiência e experimentação de sua própria liberdade — esta é a que faz sentido na literatura. O que o texto tem de figurativo se relaciona estreitamente com a maneira como ele utiliza essa liberdade. Quanto mais ele deseja aproximar o signo “maçã” da maçã e o “gato” do gato, como toda variedade de coisas que ele tem na cabeça ou ao seu redor (Deleuze), mais os signos tendem a desaparecer da tela. Por isso, mesmo que parta da obra a interpelação direta ao leitor, como idealização romântica de um “tu” claro e distinto, não é a isso a que a exigência da obra se refere. Não está dito na escrita literária “eu exijo” porque nada do que lá está escrito pode ser tomado ao pé da letra. A exigência se faz não no plano figurativo da contratação: para haver um contrato, é preciso haver o consenso das partes, e não há consenso na literatura, porque não há como saber o que exatamente as palavras “querem dizer”. Blanchot insiste nesta ideia: o texto literário não quer dizer; ele diz. O que as palavras fazem, ou pretendem fazer ao se lançar no jogo da escrita, é evocar o sentido, mas o destino do ato evocativo com a interação é sempre desconhecido. Se a realização do signo só tem como se dar na esteira da produção de outro signo, isso significa que a experiência da escrita só pode conduzir a uma outra experiência. Se ela acredita na sua própria liberdade, só poderá levar a uma outra liberdade, uma liberdade que também é signo; tudo o que pode fazer é evocar o outro como signo, de maneira que a sua liberdade não tem como se dar senão pelo jogo da experiência do outro. A

exigência da obra é a via dupla de um desconforto, tanto para aquele que escreve como para aquele que lê, de lidar com essa liberdade que é própria do literário.

A exigência da obra se trança nessa cadeia de signos em liberdade, que é o movimento da escrita na ressonância contínua do outro. Esse outro também em liberdade é signo da busca melancólica da escrita. Na perspectiva de que não tem como cumprir um trato, um contrato, realizar-se na dupla via do sentido, reina a pura melancolia. Que o receptor não exija dela que seja completa, que não queira domesticar a sua monstruosidade, seja talvez a crucial exigência da obra literária — e também a sua liberdade.

Então, na mesma instância em que repousa o interdito, repousa também o que é a exigência do texto literário, como num círculo vicioso. Conforme anteriormente dissemos, a escrita não pode ser o sustentáculo e nem a leitura o receptáculo dos sentidos e, por isso mesmo, a liberdade autônoma que a uma e outra perpassa: exigir da obra que funcione como verdade, antes que a exigência da impossibilidade, significa feri-la mortalmente em sua liberdade de ser (*como é e o que é*) — o atentado da ética (teoria do bem e do mal) contra a estética (essência do belo). Falar na questão da estética implica considerar, a despeito dos ranços que os limites terminológicos muitas vezes nos impõem, a noção de essência e de identidade. Diz Deleuze: “Identidade de um signo como estilo e de um sentido como essência: esta é a característica da obra de arte.” (DELEUZE, 2006a, p. 47).

Mas, qual é o sentido da obra de arte? Seria não ter sentido? Quando Deleuze sugere que “na arte, a matéria se torna espiritualizada e os meios desmaterializados” (2006a, p. 47), responde parcialmente a isso. Ora, os meios materiais da obra se traduzem por “linguagem”. A crença na linguagem ou em sua função de ter que “fazer sentido” se choca com a ideia de um não-sentido, feito da matéria espiritualizada da linguagem. Mas a linguagem é meio e na obra de arte os elementos materiais se transmudam, se transformam. O espinho da resistência ética se finca justamente aí, no mal-estar do não-sentido, da essência imaterial da obra. Há nisso uma fronteira de terror: a linguagem combate a arte e, no reverso, a arte combate a linguagem. Isso, porque cada uma, a sua maneira, confia na sua verdade.

Se há o terror, há ainda a contradição viciosa. Se a arte combate, só tem como fazê-lo pelo meio do qual dispõe — a própria linguagem. Mistério? A literatura, sugere Blanchot, é exatamente isto: o espaço dos mistérios. Isso, por sua natureza dialógica: para se realizar completamente, a linguagem aspira à existência em porção dupla que lhe oferece a reunião dessas duas pessoas (escritor/leitor), o face-a-face dessas duas funções. (BLANCHOT, 2005, p.56). Esse face-a-face que está implicado nas duas funções subjetivas do discurso (aquele que escreve e aquele que lê) é correlato de uma outra dobra: a palavra e o sentido. A

linguagem não tem como se realizar, senão pelo trânsito do um ao outro. Se a palavra (signo) e o sentido pudessem se completar para além dessa dobra um/outro, não haveria mistérios; a literatura seria, nesse viés, um território absolutamente pacífico: um campo isento de forças, constituído de palavras, mas de palavras atreladas inteiramente aos sentidos. É evidente nisso uma idealidade e, na mesma medida, encontra-se aí o fundamento de um terrorismo retórico. O Terror retórico, conforme a concepção de Blanchot, é a exigência à linguagem de uma completa claridade; da inteira visibilidade dos sentidos. Diz o autor:

É preciso torcer o pescoço da eloquência, rejeitar a técnica, desconfiar das palavras, pois as palavras são apenas palavras. Não há face ideal para a linguagem tal como é vista pelo Terror: aqui o astro mostra eternamente a figura gelada dos seus vulcões extintos e de suas montanhas sem vida. (BLANCHOT, 1997, p. 51).

O combate ao Terror significa o embate com a pretensa lógica do sentido. É deportar essa lógica para os seus “vulcões extintos” e para as suas “montanhas geladas”. Pois não seria isto mesmo a arte, o aprendizado da deportação?: “[...] a revelação da essência, só pertence ao domínio da arte: se tiver de realizar-se, é nele que se realizará. Daí porque a arte é a finalidade do mundo, o destino inconsciente do aprendiz.” (DELEUZE, 2006a, p. 48). Para a arte, escapar ao Terror e entrar em seus domínios é experimentar a possibilidade do “salto”. O que quer dizer “escapar” para fora da linguagem, porque nela é que está. Esse é o movimento da deportação — o “fora”, termo amplamente utilizado tanto por Blanchot como por Deleuze, como a inclinação terrorista da arte contra o terror dos usos convencionais da linguagem; contra a retórica do sentido. Ser o não-sentido significa estar fora da forma usual da linguagem, escapar ao convencional ou à fala do dia-a-dia. Significa, como sugere Blanchot, “estar em casa em outro lugar”.

A obra de Lobo Antunes, na sua irreverência criadora e criativa, está certamente desse lado do terror discursivo que podemos entender como o “agir pelas sombras”: diferente da visão positivista, para a qual há um mundo doente que precisa ser (re)formado, a escrita antuniana expõe a doença-mundo em seu processo de disseminação e contágio, mostrando em si mesma a ferida, a rasura do seu próprio tecido a refletir no arranjo (des)cosido dos enunciados e enunciação da cultura. Por aí podemos dizer que os engenhos do autor se situam muito mais no âmbito da “ação” do que da (re)ação. Apontando para as contradições do humano e para o seu labirinto discursivo, propõe não a defesa de ideais, mas a ideia de que as idealidades possam ser repensadas, referendando a literatura como a arte de “pensar o pensamento”, segundo insinua Blanchot (2005, p.196-220). No dédalo de (de)formações em que se constitui, permite que se entrevejam caminhos, pontos de vista, anunciações. Um tipo

de anunciação que pode ser, por exemplo, a referência no caos, na exposição em si do dismantelar de alguma ou de toda suposta ordem. O que a escrita de Lobo Antunes exige de seu leitor, ao final das contas, parece ser o salto da própria liberdade, a possibilidade de agir nesse fora/dentro que é a sua própria casa na linguagem literária.

A atuação de Maria Clara em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, a encarnar a ambivalência dos contrários na perspectiva de que é “o homem da casa a tentar ser mulher”, assim como a da Celina de *Exortação aos crocodilos* na enérgica contestação às forças que tramam contra a condição dos inválidos, talvez possam propor como Nietzsche, ele mesmo uma personalidade atuante no pensamento sobre a (im)potência da linguagem, o pacto andrógino do terror, numa comunhão entre o feminino/masculino da escrita, um modo de agir contra os ideais positivistas, feito de “dedos delicadíssimos e pulsos enérgicos.” (NIETZSCHE, sd, p. 63)

2.5 Escrita inábil: melancolia e morte da (na) linguagem

A consciência desse limite de explosão da linguagem parece constituir o ponto de vista da enunciação em António Lobo Antunes. Contrariando a perspectiva do próprio autor, que reconhece em seus primeiros romances uma estruturação mais plana e, pelas divisões bem determinadas das partes, mais “protegida” (Cf. BLANCO, 2002, p. 70) das faces do Terror, nem mesmo os momentos iniciais de sua obra podem ser distanciados da fúria desse vulcão explosivo que é o seu estilo. Seus primeiros trabalhos romanescos comunicam já a alegria do “real recapturado”, entretanto, não se trata do real da linguagem de uso. O real da carne, do sangue, do corpo ao avesso no seu “fora” essencial, dessa instância de real é que falamos e isso é o que referendam as palavras do autor: “Cito isto frequentemente, era Puskin que dizia que, quando utilizava a palavra *carne*, chegava a sentir o gosto da carne na boca. A palavra *carne* é sempre a mesma, mas depende de onde é colocada, para conseguir que saiba a carne, para conseguir a sua eficácia.” (ANTUNES *apud* BLANCO, 2002, p. 30, destaques do autor).

A explosão, como o salto para aquilo que falta, na comunicação consciente e melancólica dessa falta, parece ser o signo obsessivo das narrativas do autor. Como o bengaleiro sempre a desfiar seus golpes angustiados, a linguagem é apenas o apoio, a “bengala” do sentido. Na verdade, nas tramas de Lobo Antunes há sempre o desespero de um vazio que não tem como se completar. A dentadura postiça a ranger palavras vagas (imagem

presente, senão em toda a obra, sem dúvidas na grande maioria dos textos), os corpos mutilados aos quais faltam membros (cabeça, braços, pernas, entre outros), a transmutação desses corpos nas frases escritas às quais faltam termos, nos termos aos quais se suprimem letras, são algumas que podemos citar dentre outras inúmeras variações da falta, recorrentes no universo romanesco antuniano. Muitas vezes, esse corpo encarnado na falta é signo que escape da rede simbólica do texto para a superfície significante. Entre os abundantes exemplos da obra, vejamos, pelas vias de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, passagens que realçam isso. A cena é parte do monólogo intermitente de Maria Clara e será mostrada em recortes esparsos:

O meu pai de dentes todos a argumentar com os jugos-lavos numa língua confusa, quando éramos fadas no rebordo do lago víamo-lo discursar no escritório, persuasivo, tenaz, o menino a fixar a própria (.....)¹⁷ no numa curiosidade de barro [...]

Os restantes prédios também acanhados, modestos, varandas insignificantes, escadotes, gaiolas, num desses barbeiros falsos que alugam quartos à hora, [...] o meu pai demorou-se em mim, passou de mim para a minha mãe, tornou a demorar-se em mim, passou de mim para a minha mãe, tornou a demorar-se em mim, o médico a pedir-lhe

a pedir à Ana

a pedir-lhe

— Diga diga

mas tão difícil transformar o que pensamos em sons que se entendam, [...] (NETD, p. 96, destaque nosso).

No viés dessa mostra de enunciado, alguns sinais merecem ser notados. Um deles é exemplo daquilo a que podemos chamar “naturalização da falta”, ou seja, a explosão do vazio (como signo) na apresentação do corpo-escrita (confirmamos pelo grifo no primeiro parágrafo, onde se marca a ausência da palavra: a falta do dente que leva à experiência do gozo da língua nos espaços vazios?¹⁸).

Outro aspecto interessante de ver é a constante co-relação entre o “singular” e o “múltiplo”, ou o jogo do atrito entre os objetos parciais e a amplificação deles na rede discursiva da enunciação: prédios, varandas, escadotes, gaiolas, são elementos que, na condição sinestésica de “acanhados”, “modestos”, “insignificantes”, “falsos”, entre outras qualidades, participam nessa relação co-habitada em que as posições não se esgotam, apenas

¹⁷ Entre o vocábulo “própria” e “no” existe um intervalo, (re)presentado no contraste com os caracteres tipográficos que compõem o enunciado. Optamos pelo recurso dos parênteses para indicar esse espaço em branco apresentado no texto. Justificamos que, devido ao cumprimento da normalização (a obrigatoriedade do recuo para as citações diretas), a demonstração fidedigna dos recursos estilísticos presentes no enunciado se dificulta.

¹⁸ Citamos, em momento anterior deste capítulo, passagem relativa à situação referida (Cf. neste estudo à página 10 e em NETD, p.296).

se metamorfoseiam em séries diferentes, como barbeiro, pai, mãe, irmã, médico, etc. O jogo parece se elaborar numa perspectiva de atração e dispersão do olhar, aproximação e distanciamento, concomitantemente — os objetos se reiteram nas séries e vice-versa, num câmbio de valores sinestésicos: varandas insignificantes transferem sua qualidade aos sujeitos, pelos quais o olhar “se demora” aleatoriamente, como se a “enxergar sem ver” — “(o olhar) passou de mim para a minha mãe, tornou a demorar-se em mim”. Trata-se de um olhar que, ao mesmo tempo, realiza e virtualiza; ao mesmo tempo em fuga e em acontecimento, como a testar a sua “curiosidade de barro”. Como numa pintura objetiva, a reunião aproxima, à medida que afirma a diferença dos objetos. Afinal, o que temos do olhar é sua transversalidade. Sua linguagem é a mesma e a outra, a que anseia angustiadamente por dizer (“a pedir à Ana/ a pedir-lhe/ — Diga diga”), e aquela que, na sua sinestesia habitual, diz sem nada dizer.

Por fim, uma luz no enunciado: “tão difícil transformar o que pensamos em sons que se entendam.” Uma claridade que ofusca? Deleuze diz sobre isso que:

Nem existem significações explícitas nem Idéias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma Ideia, é porque a Ideia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar. (DELEUZE, 2006a, p. 91).

Se concordamos com Deleuze, permanece o olhar na sua transversalidade. Difícil pensar que não seja assim, quando um feixe de relações e sentidos estão a flertar sinestésias. Algo é dito, entretanto, o que fala, fala sempre do seu lado de fora, em outro lugar. Pai, mãe, irmã são um povo inventado, que fala essa linguagem fora do seu porto usual. Mas essa linguagem é falada por seu povo no seu modo corriqueiro, em bocas de “dentes todos” do dia-a-dia. Pura virtualidade?

Na teia de aranha do texto antuniano, a morte e a dor são tecidas. A melancolia, por princípio, inscreve-se na linguagem: “... a linguagem se inicia por uma denegação da perda”. (KRISTEVA, 1989, p. 47). Porque guarda em si a natureza arbitrária do sentido, subjaz à linguagem a denegação, motor do afeto melancólico. A denegação é a permanência obsessiva do sujeito no “paraíso perdido” do sentido. É o investimento incessante na ilusão do encontro com a significação. Por não conseguir se apaziguar na sua perda, o sujeito tenta recuperar nela aquilo que lhe escapa. A relação intrínseca da linguagem com a melancolia estaria na recusa do significante, ou na capacidade deslizante dele de, ao mesmo tempo, afirmar/negar o sentido:

A recusa (*Verleugnung*) da denegação seria assim o mecanismo de um luto impossível, a instalação de uma tristeza fundamental e de uma linguagem artificial, inacreditável, cortada desse fundo doloroso ao qual nenhum significante tem acesso e que somente a entonação, por intermitência, consegue modular. (KRISTEVA, 1989, p. 47).

Porque não coabita o sujeito, a linguagem não pode ser inteira, completa. Só pode ser ruído, intermitência, fragmentação; amplitude e não essência. Para Kristeva, nessa consciência de que o sentido não se completa no discurso está o fundamento do estado depressivo-melancólico e é também no que se funda, por sua vez, o elo dialógico entre melancolia e criação poética. A desconjuntura do ego (pulsão de morte) é refletida na forma de uma fragmentação da fala do sujeito: “Lembrem-se da palavra do deprimido: repetitiva e monótona. Na impossibilidade de encadear, a frase se interrompe, esgota-se, pára.” (KRISTEVA, 1989, p.39).

No discurso melancólico da arte, enunciado e enunciação se põem numa relação fronteiriça. A fala que diz a si mesma é tal como a fala errante à qual se refere Blanchot: “Nunca é a linguagem que eu falo. Nela, jamais falo, jamais me dirijo a ti e jamais te interpelo.” (BLANCHOT, 1987, p. 45). Por isso, porque não encontra vias de se dizer, a linguagem literária diz o nada, a negatividade; lança-se à sua própria morte. A errância dessa fala é o seu limite na palavra — eco intermitente na sintaxe imperfeita de um discurso inábil, mal-dito e mal-feito. E também nos movimentos imperfeitos das enunciações circulares, das situações repetitivas e monótonas que não cessam de se mostrar, mas que não se resolvem. A fala do melancólico é o tecido escarpado dos *incipits*, feito de lampejos, cintilações de sentidos.

Do prisma da condição do discurso pós-moderno como perda radical das esperanças do sentido, põe-se o luto melancólico: a denegação. Nisso, a melancolia não tem como ser entendida como “situação”, mas como “condição”. O caráter primeiro da condição é a radicalidade. A época contemporânea é atravessada pelo radical espírito da denegação melancólica. Isso, do prisma de que a melancolia é o fundamento de um discurso partido, roturado, derramado como lágrima enlutada (a “chuva” na intimidade, no interior dos retratos). Por isso, muito mais a melancolia é o que está na base da escrita antuniana: ela é a sua condição. Na direção de que é, antes, a condição da linguagem. Nesse sentido, Proust é tão pós-moderno quanto Lobo Antunes. Trazem ambos um discurso consciente do *como se* da linguagem, da fala errante e da denegação. O que a escrita proustiana, assim como a antuniana perseguem não são os *mínimos detalhes*, mas os *detalhes mínimos*. Por quê? Porque os mínimos detalhes são a obsessão de uma visão realista, uma crença figurativa, fascinada pela

perfeição do cerzido, obcecada por juntar as pontas da linguagem numa costura só. Já os detalhes mínimos tendem a desaparecer na trama variada dos sentidos, no jogo do diverso que os expõe na diferença. Nisso se dá o contraponto entre o naturalismo e a naturalização do discurso: aquele é realista; esta é reificação — a coisa em si mesma, como o “saber a carne” (Lobo Antunes) da linguagem. É o “lamber a nódoa do sangue da própria mão”, como o faz Maria Clara, no lado soturno de sua escrita, em *Não entres tão depressa nessa noite escura*.

Na condição melancólica é que o discurso exhibe a sua nódoa, a sua carne. O discurso que exhibe as falhas, diz Kristeva, não é mais discurso, mas palavra falsa, porque de tanto se lançar à escuta do silêncio e da dor, acaba por se esgarçar no exagero da doença:

Não se trata de um discurso falado, mas de uma palavra superfeita de tanto ser desfeita, assim como se está sem a maquilhagem ou despido sem se estar desleixado, mas porque se está forçado por alguma doença insuperável e todavia carregado de prazer que cativa e desafia. (KRISTEVA, 1989, p. 205).

Kristeva vê a “palavra superfeita de tanto ser desfeita”, a doença melancólica, como fundamento de uma estética inábil, um modo de ser da linguagem artística que se quer falha e falsa, para que possa cintilar como falta. O vai-e-vem da palavra, as rasuras, a falha presencial no texto (como um dente que falta), tudo isso pode ser posto à conta dessa inabilidade estética. Não sem efeito, em Lobo Antunes, o dente que falta no enunciado falha também na enunciação. A marca do seu discurso é a falta, isso porque é ela a doença. Esta é o signo travestido em variadas formas: o alcoolismo, o delírio, a doença, não apenas na condição de significantes, mas na função de signos, são cintilâncias constantes nas tramas do autor e parecem apontar para o estado de acometimento que é o “estar doente” — assim como a embriaguez, o delírio e a loucura, a doença significa o deslocamento do sujeito de um estado considerado “normal” para outro tido como “anormal”. Há uma variedade de situações que, no conjunto da obra antuniana, atestam essa perspectiva, mas há algumas que nos parecem emblemáticas. Por exemplo, a surdez de Mimi, em *Exortação aos crocodilos*, a loucura-delírio de Rui, em *O esplendor de Portugal*, o alcoólatra da fala embriagada, em *Os cus de Judas* e, não podemos deixar de referir, a doença-pai que é o motor da trama de *Não entres tão depressa nessa noite escura*.

A surpresa de um vinco na face e o desconforto dessa descoberta podem ser vistos como também outra situação nessa relação com essa doença-signo que perpassa a obra antuniana. A descoberta é por excelência a experiência da percepção: perceber um significado é sempre “descobrir”, mesmo com relação aos signos convencionais, quando já possuímos

dele uma noção. Podemos ver a temporalidade como uma profusão de descobertas, estamos a todo o tempo percebendo e renovando o nosso arsenal sógnico. Na verdade, estamos sempre a re-descobrir.

A experiência da descoberta daquilo que não queremos ver (um vinco na face, por exemplo) põe-se próxima do desconforto a que a experiência estética da inabilidade tende a acarretar. O envelhecimento pode ser visto também como um acometimento, numa associação paralela a estar “doente” do tempo. A velhice, correlatamente à loucura, à embriaguez e ao delírio, participa como signo na cadeia fantasmática do imaginário cultural. Tais como os fantasmas sobreviventes de Maria Clara, esses signos de imaginário povoam o sótão (da cultura) e desfrutam o conforto da “cadeira de baloiço” do pai (ou do Pai). Leva-nos isso a lembrar, mais uma vez, a relação estabelecida pelas palavras do autor com a sua obra: “deve ser apanhada como uma doença¹⁹”. “Descobrir”, surpreender, seria como apanhar a doença do signo — a doença da morte.

A escrita inábil, sugere Kristeva, volta-se contra si mesma, na medida em que desmascara a ingenuidade retórica dos discursos. A autora compara essa ingenuidade retórica ao estágio da adolescência, fase do deslumbramento, cujo universo de expectativas é a *festa*. A retórica afetada da literatura e mesmo a retórica usual do falar cotidiano ostentam esse semblante da ingenuidade feliz adolescente, na medida em que se moldam pela tintura hábil da alegria e da festa, na busca de camuflar a dor, tornar inexpressivos e opacos os índices de imperfeição. A estética da inabilidade significa, nisto, uma ameaça ao repouso das ilusões, um atentado contra a maquiagem retórica de qualquer falar que se queira transparente e verdadeiro. O alvo contra o qual essa inabilidade estilística se lança é o calor da festa, que nega o silêncio da dor: “Como dizer a verdade da dor, senão derrotando essa festa retórica, esquerdizando-a, fazendo-a ranger, tornando-a coagida e capenga?” (KRISTEVA, 1989, p. 204).

O Terror, Blanchot nos diz nessa direção, tem a energia dessa festa retórica do discurso. Mas, por outro lado, significa o golpe de uma escrita inábil contra o brilho e o deslumbramento dessa festa. Significa esquerdizá-la, para torná-la “coagida e capenga”. O Terror da literatura é “a claridade negra que persiste na ausência da luz e nos torna as feições mais cavadas, mais tristes (NETD, p. 423); é o aperceber-se do sentido mal se apercebendo dele, notar um joelho no volante, um joelho na janela, algo que derrapa e falha e “Espera”, conforme se enuncia no relato de Maria Clara (na seqüência sobre a “claridade negra que

¹⁹ Conferir na página 13, deste capítulo, a referência a esses dizeres do autor.

persiste”), com destaque na maiúscula da “Espera”. O intervalo da espera, ao qual a festa do sentido não perdoa, é signo valoroso da estética inábil.

O intervalo da espera aponta para a angústia. Nessa angústia da espera é que se funda a poesia, no hiato do um ao outro. O intervalo é perpassado pela noção do mistério, porque o mistério é o motor do pensamento humano. A reunião excessiva de significantes se traduz na ânsia pela solução dos mistérios da linguagem. A linguagem é o mistério por princípio, a “cava” do pensamento. Mostra Blanchot que o mistério das letras é esse intervalo em sobreposição do duplo: a cava entre o pensamento e a linguagem, entre a linguagem e o outro, entre uma linguagem de uso e outra fora de uso. Porque se constrói na linguagem (não há mistério fora da duplicidade), ele é o face-a-face imprescindível de duas pontas que nunca irão se completar. Nesse sentido, a arte é essencialmente inábil, exatamente porque não pode desfazer essa diferença, essa duplicidade para a qual não existe uma “chave”. Entretanto, é possível buscar saídas, forçando o signo a um giro contrário, ou em outra direção, como é a perspectiva da escrita antuniana, que traz também em destaque essa “chave” e suas possibilidades, mostrando que os movimentos só farão realçar e re-afirmar a diferença e a ambiguidade. A escrita de Maria Clara é simultânea à posse da “chave” — quando o pai, acometido pela doença, é levado à permanência da clínica, a protagonista se apossa da chave do sótão e penetra nesse mundo outro da noite e da escuridão. Há sempre o outro quando há o mistério, ele é a própria natureza intervalar. A utopia da escrita seria o solapamento da exigência do outro e a diluição da identidade subjetiva na linguagem. Seria desfazer o mistério. A arte não desfaz o mistério, conquista-o — esta é a sua potência sedutora. Ela o toma no seu visgo, não para desfazê-lo, mas para transformá-lo, para fazer dele o seu próprio e outro modo de ser. O poder da arte é tirar do mistério da linguagem o seu manto usual e transformá-lo em uma linguagem original, que tudo pode dizer: “A obra de arte é, pois, um mundo de signos que são imateriais e nada têm de opaco, pelo menos para olho ou ouvido artistas.” (DELEUZE, 2006a, p. 47). Blanchot faz uma leitura paralela sobre a perspectiva desse olho/ouvido estéticos:

Dizem que entre o autor e o leitor tudo deveria acontecer como se não houvesse a linguagem. Mas é que para a linguagem original tudo deveria acontecer como se não houvesse um autor e um leitor, mas sim um único poder de dizer e ler substituindo-se ao dizente e ao ouvinte. Primeiro somente a poesia existe. Depois é necessário que autor e leitor procurem existir. (BLANCHOT, 1997, p.57).

A consideração a uma estética da inabilidade, da qual nos fala Kristeva, só se torna possível na medida do reconhecimento da espessura intervalar escritura/leitura. Como

mostrou Umberto Eco (1994) em um de seus mais célebres estudos (já citado neste trabalho), a ficção pode se comparar a um bosque feito de caminhos instáveis, com trilhas que se entrecruzam e se interpenetram. Por aí podemos pensar que uma viagem cujo percurso transcorre em calmarias, muito pouco exige do viajante. Porque à viagem acompanha a ideia do deslocamento e ao viajante a experiência. Se não há estranhamentos, sobressaltos, sensações que permitam a ele a dor e a delícia da vertigem, terá certamente o conforto de um percurso tranquilo, mas muito pouco de aventura poderá desfrutar.

A forma desfigurada da escrita e a sintaxe “imperfeita” podem ser o ponto de partida para se considerar o jogo estratégico do texto antuniano. Mas a fatia mais saborosa da aventura estará certamente do outro lado, onde é preciso estar “dormindo” para saber melhor, conforme diz Maria Clara: “graças a Deus o tomo da enciclopédia com a minha vida lá dentro e os mistérios que descubro se durmo” (NETD, p. 227). A exigência ao leitor de uma postura crítica na relação com a leitura significa retirá-lo de seu lugar comum, lançá-lo a uma aventura de risco, à instabilidade de um percurso sobre o qual pouco conhece ou pode conhecer. Sugere Blanchot, a exigência da obra está nela mesma, na via intransitiva de sua solidão. Assim como aquele que escreve, também aquele que lê, na condição subjetiva, confronta-se com o plano intransitivo da linguagem. A partilha possível com o leitor está na perspectiva de que possa interagir com essa impossibilidade de dizer da linguagem, com a solidão radical da obra.

A narrativa antuniana, como a máquina preguiçosa de que nos fala Umberto Eco, reforça essa expectativa da solidão essencial da obra, ao exigir da experiência da leitura que lhe seja solidária. Sabe esse viajante-leitor de Lobo Antunes que não irá deslizar confortavelmente pelas planícies do sentido. Se já é princípio da engrenagem maquinaica do texto a solicitação de participação do seu co-laborador, a inabilidade estética pode ser vista como estratégia significativa nesse sentido. A exigência a um olho/ouvido estético nada mais pode significar que o mapa da própria ruína. De acordo com o que sugere Kristeva, o compartilhamento da experiência hiperlúcida da doença e da morte é a condição da escrita inábil àquele que empreende sua aventura: “A morte e a dor são a teia de aranha do texto, e coitado do leitor-cúmplice que sucumbe a seu encanto: ele pode ficar ali de verdade.” (KRISTEVA, 1989, p. 207).

O signo do perdão é outro caro à perspectiva da inabilidade. Vale considerar, em princípio, que em Lobo Antunes o convite à co-laboração do leitor não significa uma proposta conciliatória. Para melhor dizer, a estética da inabilidade antuniana é inconciliável com uma estética do perdão, conforme, pelo viés de Kristeva, a expressão pode ser entendida. Ao

cunhar o termo, em referência ao universo performático da obra de Dostoievski, Kristeva explica que a estética do perdão seria um caminho da narrativa para resolver a frustração do leitor e amenizar o mal-estar da escrita contra o desnudamento da doença da dor. Pelo perdão, ao final do percurso da leitura o leitor encontra a cura e a salvação, numa espécie de catarse que lhe garante retorno à tranqüilidade e ao lugar comum do olhar, do qual se deslocara. Se a escrita nega o perdão, se não oferece a cura ou a catarse, quer dizer que a crise se instaura permanentemente. Fica o leitor suspenso à trama melancólica de uma costura inábil.

A impossibilidade de reversão do monstro da escrita à forma majestosa da idealidade é a utopia da linguagem e sinal dessa inabilidade que marca o jogo do face-a-face do sentido. Não seria na direção dessa inabilidade estética que ao leitor se torna possível “escrever a leitura”? Pensemos, por aí, que se a escrita é inábil para oferecer ao outro as “verdades” do sentido, da mesma maneira, esse outro da escrita é inábil para o resgate pleno dos significados. Nisso, que tanto a escrita quanto a leitura são variações em torno de um fosso vazio. Há uma passagem em *Se numa noite de inverno um viajante*, o belo romance-ensaio de Ítalo Calvino, em que isso se diz:

A receptividade do leitor relativamente ao conjunto de sensações que o romance pretende veicular acha-se muito reduzida, em primeiro lugar porque a sua leitura muitas vezes apressada e desatenta não capta ou deixa escapar um certo número de sinais e de intenções efectivamente contidas no texto, em segundo porque há sempre alguma coisa essencial que fica fora da frase escrita, isto é, as coisas que o romance não diz são necessariamente mais do que aquelas que diz, e só um particular resplendor do que está escrito pode dar a ilusão de se estar a ler também o não escrito. (CALVINO, 1993, p. 180).

Conforme nos diz o enunciado, a receptividade do leitor é sempre muito precária, com relação ao conjunto de sensações que o texto tende a comunicar e as reações que pode suscitar. Porque a leitura, mesmo a mais atenta, jamais será capaz de captar na totalidade os sinais ou sentidos contidos no arranjo de palavras de que se constitui o tecido textual. Sempre haverá aquilo que escapa do que tocamos ou percebemos na textura do texto e aquilo que nem sequer será tocado pelo olhar. Além disso, o que o texto literário busca comunicar não está diretamente à tona, não se encontra expresso no conjunto de frases e palavras, e só através dos lampejos, dos fulgores dispersos de sentido, o leitor pode chegar ao que não está escrito: há “alguma coisa essencial fora da frase escrita”, avisa a voz enunciativa no referido texto de Calvino. A certeza daquilo que há no texto é impossível para o leitor, de maneira que o que resta à experiência da leitura são as névoas, os espectros de sentido. Tais como os fantasmas que a escrita de Maria Clara, circundante e obsessiva, vai puxando aqui e acolá. Os rostos, os

nomes, as coisas, as datas, enfim, tudo se transforma no *como se* da linguagem; tudo é invenção, névoa, nada. A palavra, ela mesma, é o superlativo da invenção, assim como Leopoldina, uma figura fantasmática que circula no domínio do sótão, a se transmutar em seus vários nomes: é Leopoldina, como também Lucinda, Lourdes, Judite, entre diversas outras denominações. A personagem, já em si mesma uma transmutação fantasmática, encarna a “palavra superfeita de tanto ser desfeita” (KRISTEVA, 1989).

No trair das expectativas de uma lógica retórica, o discurso se faz inábil. Em seu arrastar contínuo e intermitente, chega ao paroxismo da doença, à inação. Mas pode também, na explosão dos “vulcões extintos” e no cume das “montanhas geladas” da melancolia, atingir a claridade na cava profunda do texto, nesse lugar outro da linguagem que é estar em casa em seu próprio lugar.

Se a aventura da leitura está entre a festa e a ruína, não serão as escarpas e as bifurcações das tramas antunianas capazes de a conduzir ao prazer do texto?

3 POÉTICAS DA NEGATIVIDADE: MELANCOLIA E MORTE NA ESCRITA DE *NÃO ENTRES TÃO DEPRESSA NESSA NOITE ESCURA*

*Porque aqueles que estão na noite escura,
nunca sentirão tanto o triste abiso,
se ignorarem o bem do Paraíso.*

(Luiz Vaz de Camões)

A escrita da morte se configura como errância, trote trôpego que conduz o olhar num território sem paragens definitivas. No esteio dessa escrita, não há um destino determinado ou uma paisagem a ser fixada. Fundo infinito, sem superfícies e sem margens, a trama da morte é tecida na bifurcação do problema, sempre proposto e jamais resolvido.

No seu traçado sinuoso, *Não entres tão depressa numa noite escura* pode ser vista como uma narrativa desse tipo, pois não traz respostas, caminhos concretos ou destinos previsíveis. O arranjo disjuntivo do texto, elaborado na perspectiva isomórfica de uma prosa-poética, associa surpreendentes efeitos (de)formativos a um refinado lirismo. Não consideramos com exclusividade a referência a esse lirismo pela disposição desconexa dos conjuntos enunciativos, sem dúvida uma marca importante dessa narrativa antuniana e um aspecto que muito a aproxima da versificação, forma tradicionalmente caracterizadora da poesia. Referimo-nos à associação de um traçado disjuntivo com a sonoridade, a musicalidade do texto, efeito conseguido, principalmente, pela performance oralizada do discurso — a narrativa se enuncia na ótica da transmissão da fala humana, o que a aproxima do ritmo poético, do simbolismo onomatopaico da poesia.

Já os efeitos de alteração da forma — (de)formações — podem dizer respeito, com relação a essa produção antuniana, à violação aos moldes convencionais da prosa, estrutura discursiva pela qual, geralmente, o engenho romanesco se constitui. Frases “quebradas”, pontuação irregular, repetição intermitente de unidades enunciativas são alguns desses aspectos. Associados aos efeitos da oralidade, dão-nos a reconhecer o traçado “épico lírico”²⁰, que, na visão do autor, configura a forma discursiva dos seus engenhos ficcionais. Daí, podemos considerar a disjunção como o “espírito” da obra, a força motriz de sua pluralidade.

²⁰ De acordo com declarações do autor, seus textos configuram uma “epopéia lírica”. Conferir, por exemplo, em Blanco (2005, p. 230).

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, a dinâmica disjuntiva parece se colocar como encenação e experimentação, sendo a sua presença na narrativa tão importante como a construção das personagens e dos acontecimentos narrados, do ponto de vista de que apresenta uma estruturação atuante e comunicativa.

Neste capítulo, pretendemos demonstrar que o jogo da enunciação da trama do romance se propõe a partir dessa estrutura disjuntiva do texto, que, tal como num processo de montagem, numa organização “puzzle”, aposta no movimento reversível das imagens, instigando a percepção e brincando com os sentidos. Entendemos nessa dinâmica de (des)montagem a consciência crítica da negatividade, tendo em vista que, ao relativizar sentidos e possibilidades, aponta para a precariedade de seus fundamentos, evidenciando a morte e, nisso, a melancolia. A perspectiva de uma construção lúdica participa de nossas reflexões, como esteio à ideia de que, como artifício de sedução, a estratégia lúdica põe-se no interstício da condição finita e da possibilidade criativa da linguagem, transformando a dor da incompletude melancólica em mais valia. Por fim, tentaremos mostrar que um projeto auto-referencial embasa a tessitura da enunciação.

3.1 Tapeçaria noturna

Retomando a perspectiva da disjunção, podemos dizer que ela se dispersa no texto, podendo ser considerada uma peça do jogo tão importante como a construção das personagens e dos acontecimentos — as ações — da trama. A leitura do romance nos levará a perceber estarmos diante de uma projeção diversa e poliédrica de formas, que nos permitem identificações difusas, mas nunca uma definição ou a fixação totalitária de um modelo.

Começamos por ver que, ao iniciar a narrativa, orientamo-nos pela voz da protagonista, Maria Clara, constituída na forma de um monólogo. As informações que temos dos acontecimentos do texto nos são comunicados pelas impressões da personagem, pelo fio que, na forma desse seu monólogo interior, vai-se conduzindo e nos conduzindo na leitura. Por intermédio da voz da protagonista, temos conhecimento da “doença” do pai, obrigado a deixar a casa numa situação de emergência — um problema cardíaco — e se manter como paciente numa clínica médica, em fase de recuperação. Além do pai, as outras personagens da trama, como a irmã Ana Maria, a mãe Amélia, a avó (nomeada “menina”, pela empregada da

casa —Adelaide), a própria Adelaide, para citarmos apenas as mais relevantes, vão surgindo desse fio tênue da memória e incorporando o narrado.

Assim, a leitura que vamos construindo, se tem por base esse fio frágil da memória, tem ainda como fundamento uma forma em construção. As personagens, as noções espaciais (divididas entre o Estoril, Alcoitão, Tomar, Leiria, Birre, Alcabideche, entre outros lugares empiricamente situados em Lisboa/Portugal), os acontecimentos e o tempo (disposto numa sequência não linear, pois é constituído a partir das lembranças ou impressões da memória) compõem o plano da história. A divisão e organização das partes, os modos da narração (construída na primeira pessoa do singular, por um “eu” que fala a si e de si mesmo, dos outros e aos outros), são elementos que completam o plano da enunciação e se põem em condição de referendar a ideia de que uma estrutura romanesca é criada — porém, sem contornos definidos. A memória, como sopro, é a matéria de sustentação dessa estrutura.

Uma estrutura significativa qualquer, que, pela voz de uma personagem, oscila entre um “sim” ou um “não”, suplementa-se na sua perspectiva de jogo, ao apostar na estratégia da forma para fazer valer a sua impostura, forçando as bases enunciativas aos limites de sua vulnerabilidade, ao questionamento às infinitas variações possíveis dos modos de enunciação. No texto, parece haver um movimento proposto na ideia de diversificação ao infinito das possibilidades de dizer, de invenção e reinvenção contínua do significante. Um referendo disso pode ser visto, por exemplo, na insinuação do signo não-verbal como estrutura dinâmica de comunicação. A trama permite ver diversas construções nesse sentido e uma delas se põe na perspectiva de uma escrita-decalque, carimbo digital da identidade — a “dedada azul”²¹ —, como um tipo de estrutura comunicativa alheia aos domínios da linguagem verbal, mas que, como esta, cumpre uma função enunciativa. Essa “dedada azul” tem como referência, no texto, a marca das digitais, os “borrões amarrotados”, em “maiúsculas de guardanapos” (p.437), que a avó da protagonista, figura marcada pela compulsão do jogo, utiliza como “assinatura” no reconhecimento das dívidas que o vício a leva a contrair (a personagem é viciada no jogo das roletas). Em alguns momentos a trama lembra que também o pai doente não pode “assinar”, o que o obriga ao recurso da “dedada azul”. Importa ver nisso a sugestão da alternância de signos, como paralelos da função tutelar do significante. A marca da digital equivale à assinatura, à identificação pessoal, relacionando-se, assim, com a função requerida das palavras. O carimbo das digitais é correlato, no que diz respeito ao seu funcionamento

²¹ A “dedada azul” é uma expressão recorrente no texto, utilizada como referência à marca das digitais, aos “borrões amarrotados”, em “maiúsculas de guardanapos” (p.437), capazes de exercer a função de tutela do significante. A marca da digital equivale à assinatura, à identificação pessoal, alternando-se, assim, à função requerida das palavras.

sígnico, a um fósforo que se acende e que, no aparecimento repentino e efêmero de sua luminosidade, produz alterações no ambiente. Da mesma maneira, o ruído dos gonzos — também outra imagem recorrente no texto — na sua peculiar fonologia de “rangido”, a surpreender e atrair a percepção subjetiva, insinua-se como forma significante. Diversas outras situações semelhantes a essas participam no cenário da narrativa e evidenciam a multiplicidade possível de estruturas comunicativas.

Deleuze e Guatarri (1995) sugerem que, na perspectiva da enunciação como uma espécie de “constelação” de platôs (unidades substanciáveis interligadas por conexões múltiplas que compõem a “trama-rizoma” do discurso), não podemos falar em universos superiores ou reinos absolutos: a produção de sentidos se dá na segmentariedade dos diversos planos universais, distribuídos entre o orgânico e o inorgânico, que por sua vez se distribuem nas suas variadas versões, como o animal, o vegetal, o mineral, entre outros possíveis. Para os autores, o texto, na sua estrutura desconexa, “corpo sem órgãos”, pode ser visto como a projeção dessa segmentariedade múltipla universal, o que, conforme nos parece, converge com a proposta desta narrativa antuniana. No contato com a obra, percebemos um corpo desconexo, feito de ramificações, mônadas ou platôs. Nele, não é possível identificar com clareza e definição uma nuance. Na consideração do conjunto de visões que nos oferece, nem mesmo a fixação de um “enredo”, de uma história, pode ser afirmada. Temos uma voz, atravessada por múltiplas vozes, que nos comunica suas impressões. No viés dessas impressões, espaços e tempos se entrecruzam, sem que, entretanto, permitam uma fixação. Nos detalhes mínimos, na fulguração estelar de “insignificâncias”, de corriqueiros detalhes, edifica-se uma estrutura, entretanto, sempre na dinâmica transversal de um rizoma-texto.

Nesse prisma de que um “corpo sem órgãos” se revela na estruturação poética do texto, podemos dizer da resistência da obra ao arquétipo, ao enquadramento. Nisso se afirma a sua irreduzibilidade: por mais que tentemos resumir sua estrutura caótica, por mais que tenhamos a pretensão de simplificá-la, nunca chegaremos a um foco, a um “miolo” de significação; haverá sempre um sentido a mais, uma aresta sobressalente, uma suplementação possível. Com efeito, na consciência desse clima instável de sua escrita, Antônio Lobo Antunes recomenda aos seus leitores:

É preciso que se abandonem ao seu aparente desleixo, às supressões, às longas elipses, ao assombrado vaivém de ondas que, a pouco e pouco, os levarão **ao encontro da treva fatal**, indispensável ao renascimento e à renovação do espírito. (ANTUNES *apud* SEIXO, 2002, p. 526-527, destaque nosso).

As perspectivas do autor sobre a forma desconexa do seu texto parece ser condizente com aquilo que Seixo (2002) reconhece como um importante artifício da construção romanesca de Lobo Antunes, inclusive na associação da ideia com a trama de *Não entres tão depressa nessa noite escura* — a “anamorfose”. A significação do termo, de acordo com as indicações oferecidas por Seixo, diz respeito à “forma adulterada, alteração do sentido, simulação apropriada ou reescrita textual”. (SEIXO, 2002, p. 399). Entendemos, nesse sentido, que essas noções sobre a anamorfose se aproximam bastante dos traços estilísticos da escrita antuniana, presentes no romance que analisamos. Observamos, no texto, um constante movimento de rasura/sutura de sentidos, na sugestão de que tendem à indefinida versão e reversão, ou, num amplo sentido, uma subversão. Dizemos, nesse prisma, de frases que se repetem, podendo se apresentar, na versão seguinte, um vocábulo a mais ou a menos, um acento ou uma modulação que não havia nas edições anteriores, significando uma interferência constante no ponto de vista. Às vezes, essa repetição pode ser provisória, como parte de uma cena, podendo a sua recorrência ser observada em uma ou outra cena posterior, não mais que isto. Transcrevemos um trecho em que esse tipo de situação acontece:

— A Adelaide com o Luís Felipe ao colo
e uma assinatura caprichada por baixo
— A Adelaide com o Luís Felipe ao colo²². (p. 36)

Noutras vezes, a repetição da estrutura perpassa toda a trama, incidindo nela como uma espécie de rutilação, uma dicção insistente que não cessa de se insinuar. Este é o caso, entre numerosos exemplos, da expressão “a Maria Clara é o homem da casa”, do questionamento “o que andas a fazer Maria Clara?”. Maria Clara, conforme já dissemos em capítulo anterior, é a protagonista da trama. O questionamento sobre a natureza de suas atividades é feito por Ana Maria, irmã da protagonista. Podemos observar também outros tipos de referências nesse sentido, não na forma da frase feita, mas por alusões repetitivas a determinadas situações, tais como “o estado de humilhação vivido pelo pai da protagonista pela ausência dos dentes postiços”, “a fixação de olhos ou perspectivas iluminadas em um ponto qualquer” (como a pai a fixar o olhar no teto do hospital; o lume da clarabóia a incidir nos objetos; a luz da lua a perpassar as paisagens, etc.), “o movimento de perspectivas já referidas no texto para um outro ponto” (o pai a tirar os olhos do teto e a voltá-los para a esposa ou para as filhas) entre outras ocorrências. Nisso se realça um constante jogo de

²² Citamos a passagem como referendo à característica à qual nos referimos, presente no enunciado. Sobre as personagens envolvidas — a Adelaide e o Luís Filipe — falaremos pouco adiante.

sombras e luzes, parece que na intenção de negacear sentidos. A repetição — incidência — e negação contínuas de significados parece ser um dos recursos pelos quais a trama elabora a sua transmutação anamorfósica.

Uma suplementação ao sentido do termo “anamorfose” nos é oferecido por Tiburi (2004, p.149), interessante para vermos a elaboração lúdica do texto, considerando, nesse viés, a maneira como ele opera a sua negatividade. De acordo com a autora:

A anamorfose é uma espécie de camuflagem — técnica de sedução e engano dos sentidos atrapalhados através de uma estratégia sumamente racional. Parente próxima da mimese, enquanto esta é imitação da natureza, a camuflagem diz respeito à tentativa de realizar um engodo perfeito que, [...], em um momento ou outro cessa de ser um segredo. (TIBURI, 2004, p. 149).

A técnica de “camuflagem” da anamorfose, no sentido em que nos fala Tiburi, parece ser a tônica dessa narrativa antuniana. Podemos dizer que o “engodo” irá se refletir também nas circunstâncias relativas ao arranjo diegético, revelando-se esse espírito demoníaco da (de)formação não apenas nas superfícies aparentes mas também na indistinção do fundo, fazendo ecos às palavras do autor da obra no sentido de que ao seu leitor se reserva a “treva fatal”. Conforme insinuação na narrativa, os “patamares” de significação podem conduzir à infinitude de significações, exigindo cautela para com a gradação dos níveis, ou necessidade de observação à “clarabóia”²³, isto é, aos sinais possíveis de iluminação. Para vermos melhor isso, citemos uma passagem da trama, recortada de uma cena em que a protagonista, Maria Clara, está a refazer em seu monólogo interior episódios de sua infância, que, na verdade, acabam por se fundir no embaralhamento de um passado com o presente da narrativa:

[...] e o pai tão sereno, tão contente, instalado à secretária do professor de escola com uma garrafa de água-pé e uma lata de biscoitos que nem sequer provou, repare que sem preocupações, sem sobressaltos, sem enervamentos, sem esforços conforme as instruções do médico, à sua espera mãe, tenho a certeza que à sua espera orgulhoso do fato, da gravata, dos sapatos, orgulhoso de si, não se esqueça dos brincos, tome, antes de bater à porta dê um jeito ao cabelo, à echarpe, verifique
A clarabóia ajuda
Se está bem no espelhinho da carteira, diga à Ana
— Eu já venho
diga-me a mim
— Eu já venho (p. 461).

Conforme já insinuamos, lidar com um texto sempre disposto a resistir à simplificação, mesmo de uma cena, de uma parte menor de sua enunciação, pode não ser uma tarefa tranquila. Para dele dizermos algo, é preciso nos arriscarmos na sua “inabilidade” — na

²³ Conferir, por exemplo, na página 462.

sua resistência em dizer linear e literalmente as significações possíveis. Acreditamos que a passagem mostrada é capaz de evidenciar isso. Pela voz de Maria Clara são comunicados acontecimentos dos quais participam, em gradações temporais — passado/presente — o pai (em episódios [possíveis] de sua infância), a mãe e a irmã, Ana Maria. Podemos reconhecer os sinais de um passado em que o pai está presente pela exposição de elementos característicos da infância, como o espaço da escola, a lata de biscoitos, a ausência de preocupações. No ritmo ininterrupto do enunciado (uma cena não se finaliza para a entrada do próximo “tomo”), surgem os elementos identificadores de uma situação atualizada (no presente da narração) da localização do pai: a gravata, os sapatos, as recomendações à mãe para que ajeite o cabelo, a echarpe, enfim, para que “se observe”.

Na esteira do trecho mostrado, podemos considerar também como parte das “camuflagens” sugeridas a referência à pessoa gramatical do discurso. Retomemos a passagem no ponto em que essa referência se indica: “[...] tenho a certeza que à sua espera orgulhoso do fato, da gravata, dos sapatos, *orgulhoso de si*, não se esqueça dos brincos [...]”. Notamos que a tônica reflexiva referente à pessoa gramatical se dá num jogo de ambiguidade: o enunciado sugere um pai “orgulhoso de si”, mas de maneira que, passando imediatamente a dialogar com a esposa, o resgate de um referente permanece indecível: o pai é orgulhoso de si mesmo ou da esposa? Vimos, por aí, que nos detalhes mínimos estão propostos os “engodos” e as “camuflagens” do texto, o que referenda a perspectiva do mistério da indecibilidade, que envolve toda a trama.

Numa continuidade à leitura que faz da anamorfose, Tiburi sugere que:

A mimese de Aristóteles deveria ser interpretada neste sentido (da anamorfose) quando de sua consideração acerca da satisfação com a representação de algo que à visão imediata é desagradável como, no exemplo famoso do próprio Aristóteles, um cadáver. Para que o engodo seja perfeito precisa ser revelado como tal, do contrário passa por verdade perdendo a substância que propriamente o anima e captura aqueles que lhe dão atenção: o observador tem gosto por ser enganado, por viver um momento de mentira. (TIBURI, 2004, p. 149).

Coincidente com o jogo anamorfósico referido nesses dizeres parece se colocar nessa narrativa antuniana que estudamos. Curiosamente, também a trama nos traz a expectativa de um cadáver: o pai da protagonista, Maria Clara, por ter sofrido uma disfunção cardíaca, é levado a uma clínica médica para ser operado. Na possibilidade de que se recupere (ou não), põe-se a perspectiva da morte como o iminente acontecimento. Em seu percurso, a narrativa vai conduzindo essa expectativa, continuamente evocando e revocando essa morte anunciada.

Se, como diz a Tiburi, “o espectador tem gosto por ser enganado”, pode dizer sem dúvidas que a narrativa o instiga nessa visão.

Como parte desse jogo de aparências, tapeçaria inábil que lança às trevas o leitor, podem ser considerados os ditos/não-ditos, tecidos em torno do suposto acontecimento da morte. Uma passagem do texto, recortada de uma parte do relato da personagem Ana Maria, pode nos mostrar isso. O enunciado dessa passagem inicia o décimo quinto capítulo da trama, com a seguinte afirmativa: “E agora que o meu pai morreu.” (p. 215). A sequência do próximo parágrafo, enunciada entre parênteses (um artifício utilizado de maneira recorrente no texto, na indicação de variações de vozes e tonalidades), mostra a posição revocatória do dito:

(não morreu nada, dentro de três ou quatro dias está em casa, vamos buscá-lo com o fato da lavanderia novo em folha no saco de plástico, logo que se retira do saco envelhece um bocado, os sapatos que engraxei sozinha, peúgas sem riscas, uma camisa apresentável). (p. 215).

Como podemos reparar, a proposta da narrativa parece ser mesmo a do engodo, a do jogo sedutor, que envolve habilmente o seu receptor numa costura (in)ábil, revelando e obscurecendo, num movimento contínuo de fazer aparecer/desaparecer sentidos. No entrecruzamento de uma temporalidade que é perpassada, simultaneamente, pelas perspectivas do passado/presente/futuro, vai construindo as suas “realidades”, sempre “supostamente” possíveis. Vai nos mostrando, enfim, o atrito contagioso entre um “sim” e um “não”.

Nisso, cumpre retomarmos as noções sobre a negatividade. Na visão de Agamben (2006), o traço caracterizador do negativo é o desencontro entre enunciado e enunciação: a enunciação, jamais poderá realizar o “da” — o “isto” ou o “aqui” — do enunciado, ou, em outras palavras, jamais poderá atender à evocação melancólica das palavras, no seu acenar para o sentido. Nisso, a transitoriedade neutra da linguagem, que conserva dentro de si o poder do negativo: “É possível ‘apreender o Isto’ somente se temos experiência de que o significado deste Isto é, na realidade, um Não-isto, que ele encerra, pois, uma negatividade essencial” (AGAMBEN, 2006, p. 29). O processo da enunciação movimenta as fronteiras do “sim” e do “não” e o seu resultado nunca pode se dar pela soma ou subtração de um ou de outro lado, mas pela suplementação do “um” ao “outro”. Na verdade, o “um” não pode se fundir ao “outro”, nem tampouco dele se desvencilhar. Uma e outra face estão sempre a

se repelir, mas, inelutavelmente, assujeitadas ao atrito, ao contato e ao contágio: à doença da morte. Essa fronteira de contato significa a suplementação.

A ideia de negatividade implica, de fato, o fundamento da suplementariedade. O suplemento, postula Derrida (2006), acrescenta sem subtrair, no sentido de que aquilo que é acrescentado não elimina ou abole a falta, mas, paradoxalmente, multiplica-a: a suplementação pode ser vista como cumulação de vazios — a falta sobre a falta, o negativo sobre o negativo, indefinidamente. Por criar o seu próprio real, a linguagem literária é por excelência a instância suplementar: ela duplica e reforça o intervalo da (im)possibilidade do sentido, pois recria daquilo que já é signo de ausência uma outra ausência e opera nessa intersticialidade a sua simbologia realística. Isso se torna possível, não por se manter fiel aos princípios de realidade, mas por acreditar nesse poder negativo que, mostra-nos Agamben, a linguagem traz em si.

O poder da literatura de fabular um “real” significa o poder de criar a própria realidade, de retornar o símbolo ao seu princípio ambíguo e ambivalente do “sim” e do “não”. Forçar o signo ao estreitamento de uma positividade, fixá-lo na perspectiva plana de um inalterável “sim”, seria destituí-lo de seu caráter simbólico e, na mesma medida, negar a sua negatividade. A incongruência dessa negação consiste nessa ideia de que o positivo implica o negativo, configurando-se, ambos, como faces de uma mesma moeda. Como sugere Duarte (2006), a escrita negativa é aquela que só pode afirmar “negando”, mas, paradoxalmente, ao negar se afirma:

Trapaceando com uma linguagem que obriga a dizer, essa arte literária abandona deliberadamente a intenção de ser transparente e fica na superfície, buscando a neutralidade e a impessoalidade. Afirma, assim, somente o que não pode ser dito: o vazio da linguagem e da morte. (DUARTE, 2006, p. 153).

O neutro, como o vazio que se afirma nas fronteiras da negatividade, parece ser o que compõe o jogo da enunciação, na trama de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. No espetáculo da sobreposição de planos, a imagem da falta é sempre aquilo que se pode afirmar como presença. Com efeito, diversas são as máscaras que assume, parece que no intuito de corroborar esse semblante negativo/afirmativo da simbologia literária. No texto, temos sempre a indicação de elementos que faltam e que “não” faltam. Nessa direção podemos citar, por exemplo, o piano ao qual “não” faltava uma tecla, os cegos que não existem da garganta para cima, como também a ausência de um losango no chão de azulejos, marcada pela iluminação: a luz que incide com mais ou menos intensidade evidencia a

“presença” ou a “ausência” da falta. Uma outra situação a referendar isso é, por exemplo, a insistência da narrativa nos efeitos de luz produzidos pelo sol e pela lua: o sol a iluminar metade da mesa e a evidenciar as sombras da outra metade (p. 371), a lua a buscar pontos luminosos e a se duplicar na Terra pelo espelho do mar: a ambivalência de uma “lua do céu” e uma “lua do mar” é uma das imagens mais insistentes na narrativa.

Podemos dizer que toda a trama é construída nesse plano do contraste de vazios, mas é possível perceber o realce de algumas posições. Daí, temos as lacunas visíveis, como a pérola que falta ao colar da avó de Maria Clara, a atriz de cinema a quem faltava um braço, o menino de barro a quem falta a mão esquerda, entre tantas outras referências que engendram, no texto, a relação com as faltas “materiais”. Interessante ver, nesse prisma, também os vazios “substanciais” da palavra: a letra, a palavra, a expressão que sempre falta e cujo vazio se evidencia na forma material do texto: “a Maria Clara é o da casa.” (p.37). No branco da página, o vazio se faz signo.

Além das lacunas mais visíveis, referenciadas nos interstícios do discurso ou objetivamente transpostas no enunciado, sobrepõem-se as faltas imateriais. Nessa ótica podemos citar, por exemplo, a transparência (insignificância) de pessoas na perspectiva de outras pessoas, como Maria Clara na perspectiva do pai, que não a vê, não a reconhece, visto que a sua atenção é sempre voltada para a outra filha, Ana Maria. É notada a ausência ou simulação dessa transparência na relação da personagem consigo mesma, tal como Maria Clara a se negar no espelho — “os espelhos tapados ia jurar que a verem-me, ao ver-me neles quem me vê não sou eu, eu não me olho assim (p. 38) —; o pai na transparência de sua “origem” negada, a relutar contra as sombras de um “passado que não existe e que nunca existiu”: “quem não tem família não se habitua aos outros” (p. 47) —; o sentimento de falta na perspectiva do ciúme que Maria Clara nutre pela irmã, e vice-versa, entre tantas outras situações que, enfim, julgamos capazes de referendar o ponto de vista da falta e do vazio como o tecido consciente e crítico dessa trama de Lobo Antunes.

As ondulações desse vazio-signo, entrevistas nas rutilações dessa falta (i)material que se tece como “engodo”, “camuflagem”, tais como as paredes que faltam substituídas por tábuas (p. 439), ou o “fundo falso” onde a avó guardava as pérolas, descoberto por Maria e (supostamente) ignorado pela mãe e pela irmã (p.274), são situações que se vão distribuindo no corpo reminescente da trama, mostrando que nada mais podem ser que ruínas, poeiras de palavras. Na sua construção consciente e crítica, a trama vai traçando a sua negatividade, evidenciando a trapaça do signo e a ruína do sentido. A enunciação como dejetivo, restolho, parece ser a afirmação possível.

Desse fundo sempre falso da enunciação, fica-nos a impressão de que nada se pode fixar. Não há uma história a ser contada, um “enredo” a ser definido, mas apenas sentidos a serem comunicados.

3.2 A casa vazia do sentido

Ao se pensar nas lacunas de um texto podemos dizer, com Deleuze (2007b), que uma história, por mais embaralhada que seja, tem como escopo a noção de estrutura. Estruturas, na perspectiva desse ensaísta francês, são constituídas por séries, que são, por sua vez, resultados da combinação de pontos singulares de acontecimentos com os processos de significação. O processo da significação ocorre na via dupla e reversível significante/significado e nessa reversibilidade está implicada a questão do sentido, que, por sua vez, envolve as experiências e os processos interativos. No viés dessa ideia da condição do sentido na dependência das relações subjetivas, diz Deleuze: “Concluimos que não há estrutura sem séries, sem relações entre termos de cada série, sem pontos singulares correspondendo a essas relações; mas, sobretudo, não há estrutura sem casa vazia, que faz tudo funcionar.” (DELEUZE, 2007b, p. 54).

A casa vazia do sentido, ou esse ponto de tensão entre a aspiração da completude do sentido e a impossibilidade dela Deleuze define como “problemático”. O problema, para Deleuze, implica a sobreposição de séries — significação, relações subjetivas, enfim, pontos de singularidades aos quais chamamos *acontecimentos*. Uma série qualquer participa num acontecimento qualquer quando é resgatada, isolada, o que não quer dizer que esse isolamento seja perene, pois as séries serão sempre — e inevitavelmente — distribuídas e redistribuídas em acontecimentos, sucessivamente. Para Deleuze, o que funda e caracteriza o problemático não é exclusivamente a sucessão, mas o confronto de intensidades, o combate entre as “objetividades ideais” ou, por outras palavras, entre as “paixões”.

O problemático é a trilha sobre a qual a literatura caminha; realizar-se nessa trilha é o seu mistério. Mas, se assim pode ser considerado, é na medida em que se entenda que “realizar-se” não corresponde a “completar-se”. Porque a capacidade de realização da literatura está não em resolver o problema, mas em propor a pergunta: “O problema é determinado pelos pontos singulares que correspondem às séries, mas a pergunta, por um ponto aleatório que corresponde à casa vazia ou ao elemento móvel”. (DELEUZE, 2007b, p.

59 — grifos do autor). A literatura joga com essa “casa vazia” do sentido, estrutura móvel que faz tudo funcionar. Da contradição entre um “isto” que aqui está, com um “aquilo” que está lá, em outro lugar, constitui-se o seu fazer e a sua incessante interrogação.

Em sua estrutura fragmentada, *Não entres tão depressa nessa noite escura* pode ser vista como a narrativa dos detalhes, dos pormenores, das lacunas em “séries”, para dizermos como Deleuze. Na sua poeira de palavras, constrói-se em filigranas, como uma pintura impressionista, que tem no movimento de aproximação e de distanciamento a condição para que os significados se ofereçam. Pequenas ocorrências, como a iluminação da lua a atravessar uma nuvem e um pinheiro numa sombra na vertical e não na horizontal, o olhar que descobre um orifício qualquer na parede, os movimentos voluntários do corpo — “O pai se mexeu mãe” (p. 435) — uma falha insignificante do estuque, as sobrancelhas arqueadas da arquiteta como significantes prontos a significar, tudo pode figurar como “um traço microscópico e importantíssimo de que dependíamos e ninguém notava” (p. 435), como é dito no texto.

Pelo desenho nuançado da trama, torna-se impossível a previsão de origem ou finalização das ocorrências. À maneira do universo polifônico proustiano — conforme dissemos no capítulo anterior, o universo dos “detalhes mínimos” e não dos “mínimos detalhes”—, neste engenho antuniano tudo são minúcias, passagens — jogo de intensidades. Na verdade, o tom da narrativa, fundado no sucesso das impressões, é o “tom de quem dorme um sono alheio” (p.101), no qual se misturam nuances variadas, tempos e espaços diversos, como, pelo cruzamento de vozes de Maria Clara e Leopoldina (a figura fantasmática que ocupa o sótão da casa), o enunciado diz: “O cheiro do tomilho que plantaram na semana passada a varrer sem piedade o meu cheiro, nunca estive aqui, sou uma intrusa, moro em Alcabideche ou em Birre, tornei-me a neta órfã.” (p. 101). O tempo a varrer outros tempos, os cheiros a varrerem outros cheiros, tudo se confunde nas séries, retorna em outros acontecimentos que se multiplicam em novas séries, num movimento indefinido, num processo contínuo e vertiginoso de re-significação.

Nisso, a ideia do movimento, do incessante atravessar, é o que a poeira das palavras nos dá a recolher. Nessa poeira de vestígios/indícios, aquilo que é insinuado pode também se reverter na sombra de si mesmo: “o cheiro do tomilho impedindo-se de esclarecê-las (as palavras)” (p. 101). Para esse universo da orfandade dos sentidos, paisagem sem fundo ou forma, não há como delinear a ocorrência singular de um sujeito ou objeto — é esse universo o espaço das singularidades intensas e inefáveis; a tapeçaria de um sempre *por vir*.

Agamben (2006) constrói uma interessante analogia do pensamento, bem próxima desse caminho sinuoso que este engenho de Lobo Antunes configura. Relacionando o pensamento com um bosque imprevisto de imagens, diz-nos o autor:

Quando caminhamos à noitinha no bosque, a cada passo ouvimos, entre os arbustos ao longo do caminho, roçar animais invisíveis, não sabemos se ouriços ou lagartixas, sabiás ou serpentes. O mesmo acontece quando pensamos: o importante não é o caminho de palavras que vamos percorrendo, mas o patinhar indistinto que às vezes sentimos mover-se ao lado, como o de um animal em fuga ou de algo que, súbito, desperte ao som dos passos. (AGAMBEN, 2006, p. 146).

Como sugere a perspectiva agambeniana, “patinhar” nessa paisagem-bosque das palavras significa atravessarmos e sermos atravessados pelo fluxo inconstante dos sentidos. A escrita literária, como o “acontecimento” sem fundo e sem superfície, pode ser posta nessa ótica em que o sentido está sempre em vias de despertar e, ao mesmo tempo, sempre em “fuga”. Nessa paisagem, há as direções contrárias ou aparentemente contrárias — o relato do pai de Maria Clara a se confundir com o de Leopoldina, ou vice-versa (p.129); o ritmo da escrita a se perturbar pelo movimento das vozes do exterior, como, por exemplo, com os apelos da mãe: “Não queres dançar Maria Clara?” (p. 330). Há também nessa trilha instável as linhas paralelas ou aparentemente paralelas — o contracenar de Maria Clara com os fantasmas que cria ou que a surpreendem; os antepassados a se movimentarem nos contornos esfumados das fotografias amareladas. No ponto de vista desse embaralhamento de linhas e direções não podem faltar as trilhas incongruentes, que se insinuam tal como uma “perspectiva de pinheiros e dívidas e rolas” (p. 358), em sua paradoxal resistência e vulnerabilidade às impressões.

No texto, referências sempre presentes e insistentes são a imagem da descoberta — um orifício na parede, um ponto no teto, as cicatrizes e os vincos da maturidade a surpreenderem o olhar — e da invenção — as realidades erigidas na ponta da “varinha de condão” de Maria Clara; o dizer/desdizer constante da própria escrita a se tecer. Ou, ainda, na difusão das perspectivas, a simultânea possibilidade da descoberta e da invenção: “e um espaço maior que os restantes espaços entre duas delas dado que falta uma das lâminas e a falta se move também acompanhando as pás, [...]”²⁴.” (p. 399). Temos, nessas situações, um olhar sempre a perseguir imagens, sempre na sentinela das possibilidades da imaginação. Nesse

²⁴ Em passagem anterior deste capítulo, já nos referimos, parcialmente, a esse episódio. O retorno da referência nos parece interessante referendo a esse ponto de vista de que o texto trabalha conscientemente a ideia de que o processo perceptivo das imagens tem como base a descoberta e a invenção de significados, o que, a nosso ver, faz realçar a dobra instável entre experiência e aparência.

aparecer/desaparecer constante de tensões e forças, a narrativa faz afirmar a sua poeticidade negativa. No terreno minado que produz, o acontecimento é sempre a vertigem, a fumaça, o fantasma. Nesse território desreferencializado, não a voz, mas a multiplicidade de outras vozes, construída pelo fio ambíguo refletido como “o particípio passado Maria Clara” (p.328), conforme enuncia o texto. A imagem sugerida dessa voz é a do tempo-espço que não se fecha, não se conclui; nem na singularidade dos acontecimentos, nem na diversidade das séries, estado de devir que é sempre o indefinido retorno. Nisso, não podemos afirmar nenhuma perspectiva, nem mesmo a de “uma história” — tudo o que temos é uma rede de impressões, um jogo de metamorfoses. Ou, talvez, o único acontecimento possível, a instância paradoxal da morte — a trama esgarçada das ruínas pela qual reconhecemos a narrativa:

As metamorfoses ou redistribuições de singularidades formam uma história; cada combinação, cada repartição é um acontecimento; mas a instância paradoxal é o Acontecimento no qual todos os acontecimentos se comunicam e se distribuem, o Único acontecimento de que todos os outros não passam de fragmentos e farrapos. (DELEUZE, 2007b, p. 59).

À maneira do que nos diz Deleuze sobre essa indefinição de acontecimentos e séries na rede poética do discurso literário, parece nos falar também Blanchot (1997), na referência às (im)potencialidades da ficção. Do mesmo modo, de suas teias de ruínas, do insustentável que pode criar, essa trama antuniana erige o seu castelo negativo:

A poesia, pela ruptura que produz, pela tensão insustentável que cria, só pode desejar a ruína da linguagem, mas esta ruína é a única chance que ela tem de se realizar, de se tornar completa às claras, sob os dois aspectos, sentido e forma, sem os quais é apenas longínquo esforço em direção a si mesma. (BLANCHOT, 1997, p. 58).

Pelas perspectivas que essas palavras de Blanchot são capazes de sugerir, coincidentes, aliás, com as bases do seu pensamento, a morte se põe nesse campo de ruína da linguagem, na impotência de dizer que lhe é própria. A ficção literária duplica conscientemente essa morte, na medida em que faz realçar esse “fundo falso” do sentido, reiteradamente insinuado na narrativa em estudo. Confirmando as ideias de Blanchot, sentido e forma, fundo e superfície, tudo se perde na “tensão insustentável” criada no jogo do romance, que só faz evidenciar a sua dupla “ruína”: a de se constituir *como* e *pela* linguagem.

3.3 Narrativa-montagem: o ponto cego da escritura

A estrutura intervalar do vazio, na sua manifestação sígnica, permite a sua elaboração como elemento poético no processo enunciativo dos diversos tipos de produção estético-discursiva. Moura (2007), num estudo em que fala do jogo polissêmico no cinema e da relação desse jogo com a perspectiva a que chama “o silêncio dos sentidos”, corrobora isso, na referência a elementos geralmente não considerados do ponto de vista do jogo da enunciação cinematográfica, mas que, em muitos casos, podem se transmudar no *leitmotiv* dessa enunciação. Para Moura, a montagem de um filme, muito mais que um procedimento técnico, pode ser trabalhada poeticamente.

O estudo de Moura permite ver que o princípio da montagem é o recorte e nisso está a perspectiva da polissemia. Os enquadramentos, os planos, os ângulos, são variações recortadas entre as diversas possíveis e se abrem a uma utilização estratégica. A escolha e o modo de distribuição dos elementos na montagem podem revelar ou não o investimento lúdico da trama. O arranjo do ambiente, o figurino, a luz que incide sobre certos objetos e deixa outros na obscuridade, tudo participa nesse jogo cujo trunfo é a enunciação. Mais uma vez, na confiança do suporte deleuziano-guatarriano, podemos dizer que no artifício da montagem:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22).

Como vimos tentando demonstrar, a narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, na poetização do vazio, parece ter como fundamento esse mapa reversível e conectável em todas as direções e dimensões do qual nos fala Deleuze. No seu jogo de sombras e luzes, arranja em planos infinitos de sobreposição a falta, fazendo dela o seu *índice* e o seu *ícone* — o “isto” e o “aquilo” da negatividade. Nisso consiste a ideia de que o princípio da montagem é o seu jogo; nele a arquitetura do vazio se reconhece, não pela fixação, mas pelo movimento: a “falta se move” (p.399). O que se tece nessa narrativa-montagem é um vazio em percurso, como sobreposição de ideias, num jogo que tem como estratégia não a suposta clareza da informação, mas as nunaces cinzentas da comunicação.

Na relação com a neutralidade configuradora de um espaço literário, Blanchot nos oferece base para pensar nessa direção:

A narrativa quer percorrer esse espaço, e o que a move é a transformação exigida pela plenitude vazia desse espaço, transformação que, exercendo-se em todas as direções, por certo transforma fortemente aquele que escreve, mas não transforma menos a própria narrativa onde num sentido não se passa nada, à exceção precisamente dessa passagem. (BLANCHOT, 1987, 16-17).

A narrativa, conforme sugere Blanchot, é esse espaço de transformação, um lugar onde não se passa nada e, simultaneamente, tudo se pode passar. Maria Clara é uma voz que diz, mas uma voz atravessada pela dicção de múltiplas vozes, o tecido de uma temporalidade e de uma subjetividade neutra: o “um de nós comandando a um de nós / tu? /eu?” (p. 425); a pergunta sempre reticente — “sou eu ali, sou tu aqui, sou nós duas?” (p. 94); a “eu pequena” sempre a observar a “eu crescida” — como imagem recorrente no texto e como projeção do movimento que é próprio da narrativa.

Na verdade, nenhuma referência poderá se aproximar mais do princípio da montagem que a ideia da temporalidade. Nada pode acontecer fora do tempo; no entanto, nele nada se acumula: o tempo do acontecimento é sempre o passado, pura virtualidade. Tudo que existe é no presente, mas o presente é o ponto cego do tempo, pois quando o percebemos ele já acena em despedida. Maria Clara parece ter consciência dessa noção fantasmagórica do tempo:

a partir de domingo tudo voltará a ser como era, tantas horas acumuladas em cada hora do relógio, incrível a quantidade de horas que uma só volta de ponteiro contém, o e agora?
o
para quê?
O futuro que não existia
não existe [...] (p. 268).

Nisso, o bordejamento constante e obsessivo da falta: a maquinaria do relógio não sustenta a materialidade do tempo. Tudo culmina na incerteza cacofônica da interrogação: “e agora?”; “para quê?”. No campo cego dessa voz que não traz respostas, a afirmativa possível é a do intervalo — construído na esteira de um passado demolido, um presente incapturável e um futuro sem esperança.

O movimento é por excelência o translado da ficção — pura virtualidade. O neutro, como esse ponto cego de um “real” que escapa, esse vazio que toma o tempo e o espaço no gesto da incerteza. Diz Blanchot:

A narrativa é o movimento para um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não ter, antecipadamente e fora desse movimento, qualquer espécie de realidade, e tão imperioso no entanto que só ele atrai a narrativa, de modo que esta nem sequer pode “começar” antes de o ter atingido, e no entanto apenas a narrativa e o movimento impreciso da narrativa fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente. (BLANCHOT, 1984, p. 16).

O movimento é a própria rota da percepção, o ponto de atração a uma certa “realidade”; a esperança do sentido. A narrativa, sugere Blanchot, é esse ponto cego — “poderoso e atraente” — onde esse real imaginário é esperado, sem que possa, entretanto, ser atingido. Nessa direção, pode ser vista como a encarnação da morte, tal como a voz do pai, figura moribunda que encena, nessa narrativa de António Lobo Antunes, essa intermitência da atração/retração de uma possibilidade — o canto sedutor de uma “noite escura”: “vim aqui para morrer” (453), diz esse pai, que não está completamente dentro, nem absolutamente fora de sua morte, parecendo ser o seu mundo atravessado por uma percepção paradoxalmente melancólica e sedutora do vazio.

3.3.1 *Montagem auto-referencial*

A construção auto-referencial ou a ideia de que o texto busca estabelecer um diálogo especular com o seu processo de criação é também outra perspectiva que pode ser reforçada sob o ponto de vista do arranjo móbil da trama, um quebra-cabeças dinâmico na montagem de seu próprio semblante. Também essa visão sobre a auto-referencialidade se revela nas palavras do autor, em momentos diversos das “conversas” sobre sua obra. Para Lobo Antunes, trata-se este seu engenho de “um romance sobre o romance²⁵”. A declaração do autor é já uma pista condizente com a expectativa de um plano de construção consciente e crítica.

O jogo estratégico pelo qual a ficção se configura atribui a ela o poder de construir e aluir teogonias. A alternância de sombras e luzes é um dos artifícios dos quais muito se vale para realizar suas jogadas e é, como vimos tentando demonstrar, o ponto vetorial do texto. Nessa narrativa antuniana, o plano auto-referencial pode ser visto como o motor dessa perspectiva do claro/escuro, posicionando-se, ao mesmo tempo, como peça e engenharia do jogo.

²⁵ O texto de *Conversas com António Lobo Antunes* (BLANCO, 2001, p. 130) representa um dos momentos em que a declaração do autor sobre a perspectiva auto-referencial do romance pode ser conferida.

O arranjo paratextual pode ser visto como uma dessas frestas de claridade oferecidas pelo texto, indicativas de sua auto-referencialidade. Referimo-nos a esse arranjo como aquele conjunto que se compõe, às margens do narrado, por sete peças-incipits, dispostas na ordem sequencial da narrativa na forma das epígrafes. Logo, o leitor percebe que remetem, numa forma enunciativa bastante próxima das tradicionais versões da mitologia bíblica, aos sete dias de trabalho que perfazem a gênese do mundo. Como exemplo, vejamos o incipit referente ao primeiro dia:

No princípio Deus criou o céu e a terra. A terra achava-se vazia, as trevas cobriam o abismo e o vento de Deus girava sobre as águas. Então Deus disse "Exista a luz" e assim se cumpriu. Deus viu que a luz era boa, apartou-a das trevas, chamou à luz "dia" e às trevas "noite". Houve uma tarde e uma manhã: primeiro dia. (p. 13).

A passagem, posta como epígrafe da primeira parte da obra, diz que no primeiro dia da criação o poder mágico do Criador desfaz o caos que reina sobre os abismos do mundo, criando a luz e separando-a das trevas. Vemos que, já nas trilhas preliminares, o texto se abre à correspondência com a ideia da criação. Essa evidência deverá se fortalecer, ao ser observada a forma sucessiva e ordenada com que as epígrafes se intercalam aos capítulos da narrativa — iniciando-se pela citação relativa ao primeiro dia e se finalizando com a referência ao sétimo dia da criação do mundo.

A referência à magia teogônica pode ser vista como importante estratégia desse móbil claro/escuro que se constrói na trama. Epígrafes, podemos dizer, são suplementos de sentido, cuja função é orientar o leitor, conduzi-lo a uma pré-visão de sentido. A associação com a parte a que se referem as epígrafes pode ser estabelecida de maneira direta, com a transposição, para o texto, de elementos que lhes são próprios, como nomes, cenários, enfim, passagens literalmente relativas. Mas, da mesma forma, a sintaxe coesiva entre a epígrafe e o texto pode se dar indiretamente, num trânsito alusivo: o texto não se corresponde literalmente com o paratexto.

O incipit indicativo do tema da criação em *Não entres tão depressa nessa noite escura* parecem ter como fundamento esse jogo alusivo, constituído alegoricamente, isto é, pelo trânsito carnavalesco. Consideramos, lembrando Bakhtin, que a carnavalização é o procedimento funcional da máscara, o artifício que permite a personificação ou o transmudar-se de uma face a outra. Nas instâncias do paratexto, a imagem da criação se referencia claramente, ou seja, não há dúvidas de que se referem a um certo processo de criação, mas pode ser que não percebamos com clareza essa roupagem no texto. Então, a questão não se

resume à identificação do semblante, ou da máscara, mas sim, a como realizar a passagem — desnudar a máscara. A oscilação entre o explícito (aquilo que, embora situado às margens do texto, se mostra claramente) e o implícito (as possíveis vias de conexão dos elementos simbólicos com os acontecimentos narrados) é referendo do jogo deslizante da trama, que sinaliza já em suas partes preliminares os mistérios com os quais o leitor deverá se deparar.

Para Blanchot (1997) os problemas da trama ficcional não têm como ser absolutamente resolvidos, por estar a escrita fundada na linguagem, esta já a instância primordial do segredo. Porém, de acordo com o autor, a vida da literatura é o seu mistério, de maneira que nisso consiste a sua realização. O mistério da ficção é correlato à imaginação, o que indica uma passagem, um atravessamento que, no entanto, só num trânsito simbólico tem como se viabilizar. Esse atravessamento para o plano do simbólico, sugere Blanchot, significa uma inversão: a transmutação de uma linguagem usual (convencional) para uma outra linguagem — o simbolismo ficcional. Valéry dizia nessa direção, ao postular que: “Elas (a linguagem comum e a linguagem governada pelos poetas) lembram, a todo instante, àquele que a empregam como àquele que a escuta, que o discurso realizado não soa no mundo da ação, no campo da vida prática. Para dar-lhe um sentido, explicar sua forma, *é preciso um outro mundo*, um universo poético.” (VALÈRY, 2007, p. 74, destaque nosso).

No movimento da inversão é que a imaginação se torna simbólica, sem que, entretanto, essa ideia de inversão diga respeito ao movimento especular, ou seja, à tradução de uma ficção de real para uma estrutura (supostamente) idêntica. Por não poder fazer coincidir plenamente uma imagem exterior com o seu conteúdo essencial, o símbolo aponta para si mesmo na sua própria falta. De acordo com o autor: “O símbolo é sempre uma experiência do nada, a busca de um absoluto negativo, mas é uma busca que não resulta, uma experiência que fracassa, sem que, no entanto, esse fracasso possa receber um valor positivo.” (BLANCHOT, 1997, p. 84).

Temos assim que o movimento de inversão realizado pela imaginação diz respeito à estrutura significativa do símbolo e, paralelamente, à sua passagem para o simbólico. O que quer dizer que, por si só, o símbolo (todo símbolo e por excelência o ficcional) é vazio, nada tende a significar. Como a “varinha de bambu com estrela na ponta” com a qual Maria Clara anda a “magical” pela trama de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o trabalho da imaginação age como o sopro que vivifica o símbolo, dando a ele o colorido e a tonalidade de uma nova realidade. Por ser pura virtualidade, essa realidade simbolizada só teria como ser revertida como outra virtualidade, encontrando nesse movimento o seu princípio de realidade. O virtual, como aquilo que se distancia do presente — lugar por excelência do “real” —, é também, por sua vez, aquilo que atualiza o signo, tornando-o real em sua irrealidade. Nisso:

[...] ele (o símbolo) não está fora do tempo, não é abstrato: está fora do real, no sentido de se confundir com os fatos imaginados, tomados em sua ausência como presentes, e também no sentido de querer retomar não somente este ou aquele fato imaginado, mas a própria possibilidade do imaginário e, por detrás de cada coisa irreal, a irrealidade tal como poderia se manifestar nela mesma e por ela mesma. (BLANCHOT, 1997, p. 83-84).

Nesse movimento de se abstrair realizando-se, insinua Blanchot, reside a potência simbolizadora da linguagem de ficção, revelando-se numa ambiguidade que se encerra paralelamente à própria ambiguidade do símbolo: “ele se dissipa quando desperta; morre se vem à luz do dia. Sua condição é a de ser *enterrado vivo*, e nisso ele é realmente seu próprio símbolo, representado pelo que representa: a morte que é vida, que é morte assim que sobrevive.” (BLANCHOT, 1997, p. 87, destaque do autor).

A suplementação do vazio referencia, conforme sugere Blanchot, a morte como transcendência do símbolo e, inversamente, o símbolo como transcendência da morte. Para o autor, a simbolização diz respeito muito mais ao ato (aos modos de proceder da narrativa), que à estrutura simbólica, tomada em sua particularidade sígnica. Nesse prisma, a narrativa que tem a negação como seu modo de agir, que conscientemente elabora a negatividade, impossibilita a pretensão de uma fixação, de maneira clara, de um ponto de vista interpretativo. A negação se estrutura dupla e inversamente como “o nada que impede o absoluto de se realizar e como o vazio que mede a realização absoluta.” (BLANCHOT, 1997, p. 86). Lá, onde é o seu espaço próprio, onde se *enterra viva*, a simbolização negativa se oferece e se recusa ao olhar — resplandece e se esvai. Ao resplandecer, incorpora o canto de Orfeu, aquele que fala a tudo e a todos, na sua universalidade. Ao se esvair, incorpora a face de Eurídice, o símbolo para o qual não há referente na realidade exterior, visto que pertence ao mundo dos mortos e a ele imediatamente retorna quando acordado.

Nessa dobra da universalidade/particularidade consiste a fundamentação do tipo de narrativa ficcional ao qual Blanchot define como “simbólica”. Esse tipo seria aquele que não cede ao fascínio da linguagem habitual, aos significados convencionais do dia a dia. Trata-se de uma linguagem em que a negação age e mostra o nada que é o todo ou, inversamente, o todo que é o nada, recusando-se a comportar-se como pura reprodução e mímese de um mundo dito “real”. A trama simbólica, nesse sentido em que a diz o autor, busca se distanciar da ilusão realística dos signos usuais, para criar um mundo próprio, autônomo, particular.

Essa relação ambígua da linguagem com o seu dentro/fora é suspensa aos limites da interpretação. Comenta Blanchot que, em geral, a adesão do leitor ao narrado se dá pelo encontro fascinado com um mundo com o qual se identifica. Ele, esse leitor, busca tirar das palavras

abstratas sentidos concretos, substanciais — o vazio no sentido substancial do vazio; a morte no sentido substancial da morte e assim por diante —, não considerando a ambiguidade e a ambivalência da negação como propriedades do símbolo. Sugere o autor que é esta, aliás, a meta da palavra habitual (dar-nos os sentidos concretos pela abstração simbólica), mas pode ocorrer o inverso, quando, em vez de os sentidos abstratos nos darem as coisas concretas, “o mundo próprio de coisas concretas” nos darem sentidos abstratos, “para representar uma pura significação”. (BLANCHOT, 1997, p. 81). Nessa inversão consiste a simbolização estratégica postulada pelo autor. A ideia é que, na rede simbólica do texto, deparamo-nos com situações concretas, que deverão ser abstraídas e transformadas no processo da leitura. Se, entretanto, o engenho ficcional não nos permite esse movimento, partimos, ao contrário, dos símbolos abstratos para as situações concretas, o que quer dizer que chegaremos a uma finalização, a uma resposta conclusiva para o mistério da significação. A narrativa simbólica seria, nesse prisma, aquela que joga o jogo da negatividade; que faz da ausência e dos vazios do signo o seu jogo, a sua rede suplementar de sentidos.

Nas bases desse simbolismo criativo, em que “um mundo próprio de coisas concretas” transita para a abstração, essa trama antuniana parece ser construída, sendo essas as bases do seu dialogismo auto-referencial. No processo da montagem poética, móbil da inversão/reversão dos signos, afirma-se o quebra-cabeças da morte. Busquemos ver como isso se dá no texto.

Num primeiro momento, podemos tomar a figura da morte, que, conforme nos parece, permite-se ver numa explícita interpretação do símbolo convencional. Com efeito, é ela o *leitmotiv* da trama, no sentido mesmo de sua significantização: a morte do pai. Desde o início da narrativa, defrontamo-nos com essa morte anunciada, que, entretanto, não chega a se consumir. Reitera-se no texto uma interessante imagem que pode ser vista na direção desse duplo sentido morte/vida. Trata-se de uma fotografia revisitada por Maria Clara no sótão, que numa de suas metades mostra o pai morto e na outra o pai saudável. Podemos reverter para essa imagem a tradução daquilo que nos parece querer comunicar a figura da morte: uma anúncio/enunciação fúnebre. Temos, por um lado, a face substancial (biológica) da morte, para a qual o texto apresenta argumentos claros: o pai está enfermo, portanto envolto pela proximidade do fim. Por outro lado, propõe-se a perspectiva de suspensão dessa morte, pelo recorte da aparência saudável do retrato. À esteira dessa figura que ostenta, simultaneamente, o negativo e o positivo da morte, assistimos ao rutilar intermitente dos signos da ausência/presença, a perfazerem a costura diegética.

Outra importante figura a compor essa simbologia do claro/escuro do texto é a da noite. Para Maria Clara, as luzes acesas podem protegê-la dos fantasmas, na mesma direção

em que vê na noite escura possibilidades de salvação, dessa vez não dos fantasmas do seu medo, mas da obsessão do raciocínio:

[...] contas de um a mil, adivinhar se o número de fotografias na estante é par ou ímpar e perder-me, primeiro par, depois ímpar, devo ter-me enganado e tomei de certeza um bibelot por um retrato, a salvação da noite e das luzes acesas, o domingo graças a Deus a transformar-se em segunda-feira [...]. (p. 268).

Se a personagem é entrevista a acender e a imaginar claridades, a prestar atenção nos ruídos que ninguém parece observar — mas que trazem vida, vibrações presenciais —, seja talvez para afugentar esse lado soturno da noite que, por um lado, ela não deseja ver: “o buraco da boca a aumentar um grito e em lugar do grito uma escuridão repentina...” (289). Porém, a escuridão, anterior toda presença, pode significar o retorno e o refúgio: “a cama do meu pai, noite acima, na direção da manhã (p. 286); “na noite é desnecessário fingir” (p. 429). Sempre em variantes de enunciado que se expandem em variáveis de enunciação (acontecimentos e séries), a imagem-noite atravessa as vozes, a voz-escrita, o movimento e a existência das coisas, deixando à protagonista escritora a angústia de sua condição: “é sempre noite aqui”. (p. 454).

A presença da noite como condição inevitável das realidades construídas no texto pode ser vista já na perspectiva do título da obra, elemento que não podemos deixar de mencionar, pelo que traz desse efeito rutilante da ausência/presença, importante marca da negatividade. Com atenção nas estratégias dos signos e na habilidade com que o autor trabalhou o aspecto da significância, podemos dizer que nesse enunciado do título flutua também um cadáver, que acena e comunica sentidos na mesma medida em que deixa permanentemente adiada a conclusão desses sentidos. O conjunto sintagmático “não entres tão depressa nessa noite escura”, mais que um rótulo, é um convite à festa. Não à festa da confiança no sentido, da determinação, mas, inversamente, ao lado feliz da desconfiança. Uma espécie de “morte contente”, termo que Blanchot (1987) utiliza com referência à sua leitura sobre a constituição de um espaço literário. Essa “morte contente”, insinua o autor, se dá no desdobramento intermitente dos pares antitéticos dia/ noite, luminosidade/trevas. Morrer contente significa estar em convergência com o saber da noite, aproveitar dessa noite inelutável que é o vazio do sentido as possibilidades de significância. Vejamos então como se elabora, já no título da obra, a rede melancólico-sedutora dessa morte contente.

Cumpre-nos retomar o enunciado do título: “Não entres tão depressa nessa noite escura”. Primeiramente, observemos que a oscilação sugerida pelo “não” pressupõe, no revés, uma

afirmativa; mas uma afirmativa que deverá durar permanentemente numa sombra de negação, pois não tem como se converter definitivamente num “sim” – seu campo é o da possibilidade: entrar, ou *não*, na noite escura são alternativas que se sugerem. Podemos avaliar, considerando a sequência sintagmática do período, que a partícula negativa funciona como referencial ambivalente, direcionado tanto ao sintagma verbal —*não* (entrar na noite), como ao sintagma adverbial de intensidade: *não...* (tão depressa). A perspectiva pendular recai, dessa vez, sobre a intensidade do ritmo — as arestas reversíveis do positivo e do negativo abrem-se no paralelo entre a pressa e a lentidão. Curioso vemos é que a expressão adverbial de intensidade tende a atrair com mais força a negação. Entretanto, essa força com que atrai o *não* é ausente em si mesma, porque resultado de uma outra perspectiva, que é o *sim* do imperativo, a recair como uma claridade explosiva: Entra! (nessa noite escura), mas *não* tão depressa. Podemos entender que de fato há um convite para a entrada, mas com a advertência do ritmo e da cautela. Por outro lado, não temos como afirmar que o impasse se resolva, porque o índice de tensão entre as partes é regido, em medidas paralelas, pela negação e pela afirmação. Essa noite anunciada, que traz já em si a ideia da duração — a noite é um espaço temporal – parece querer se manter na mira de um olhar, num suspense de indeterminada duração. Incorpora, assim, uma forma material: é uma dimensão sitiada, como um quarto fechado, soturno, que o olhar desejoso de saber perscruta. Nesse pavonear-se em “sim”/“não”, evoca e revoga claridades — empreende o artifício da sedução, como um meio possível de lidar com a melancolia da noite, de buscar na escuridão o “fósforo aceso”.

A imagem da casa, ambiente no qual se desenrolam as ações da trama, pode ser vista também na perspectiva dessa dobra de sombras e luzes que envolvem o arranjo ficcional de Não entres tão depressa nessa noite escura. É essa casa o espaço que traz, eclipsado em sua perspectiva, o corpo-cadáver do pai, que não está lá, na mesma medida em que não deixa de estar. Interessante ver que a ausência do pai contribui para o desequilíbrio das estruturas desse espaço de domínio. Um primeiro sinal desse desequilíbrio é a extensão do espaço da casa para outra instância, a clínica médica, que acolhe o repouso do pai. Convencionalmente, a casa é o local da internação, o refúgio da intimidade. Essa perspectiva passa a oscilar entre as duas fronteiras espaciais, no viés da imagem do pai. A desestabilização da casa pode ser vista também no reverso de suas estruturas convencionais, se pensarmos que, ao se ausentar, o pai deixa vazio o espaço da dominação.

Bastante reveladora da movimentação simbólica do texto é a representação da figura do pai, a transitar entre o ambiente doméstico e o fantasma da legitimação: o pai é o provedor, aquele que sustenta as bases substanciais da família; mas é também o legislador, aquele que

estabelece as interdições e limita a liberdade dos que estão sob sua tutela. Se a casa é o domínio de sua legislação, a sua ausência desse espaço significa o intervalo nesse seu poder dominador.

A ausência do pai dominador dos espaços da casa implica a possibilidade de ocupação dos lugares proibidos. Não sem propósitos, a casa poetizada na trama abriga em seu interior o sótão, dimensão espacial habitada por fantasmas, figuras mágicas tiradas por Maria Clara de sua “varinha de cana com estrela na ponta”, reconstruídas de um passado que as fotografias amareladas exibem ou das quinquilharias e destroços que ocupam os velhos baús.

O sótão é sem dúvidas uma importante noção espacial poetizada no texto. É o espaço-enigma, a instância do segredo: além de estar constantemente trancado a chaves, acompanha o a advertência de que não deve ser visitado ou mesmo perscrutado. Entretanto, é o espaço ocupado pelo fantasma do pai, local para onde retorna a sua figura autoritária, reconstruída na sua ausência / presença. Violado nas condições do interdito, torna-se o local ermo e sombrio no qual Maria Clara se refugia e com o qual se identifica. Essa identificação está relacionada, certamente, com a ideia de que pode encontrar lá material abundante para nutrir suas lembranças.

A situação do sótão como *locus* poético da narrativa deixa brechas para que vejamos alguns aspectos de sua significação convencional. Noções dicionarizadas nos dizem tratar-se de um lugar situado na parte superior de uma casa, entre uma cobertura e outra. Tem a forma do desvão — um vácuo entre estruturas concretas — e é utilizado, geralmente, como depósito; funciona como uma espécie de cemitério das coisas. Ali, reservam-se os guardados da família: móveis velhos, brinquedos danificados, objetos fora de uso, baús esquecidos. Nisso, podemos entender que, se ao espaço-sótão perpassa a ideia de forma vazia, trata-se de um vazio idealizado, porque sempre atravessado pela expectativa da ocupação e do preenchimento. Na verdade, um vazio fantasmático; não um fantasmático vazio. Consideremos o sentido da inversão: a ideia do vazio traz em si a sombra do fantasma, como vulnerabilidade à absorção de toda forma possível, num limite indefinido. Na situação de um espaço sótão, frequentemente ocupado pelos destroços da casa, a ideia de vazio não se respalda, o que nos permite vê-lo na condição de um não-vazio.

A diferença que consideramos entre o “fantasma vazio” e o “vazio fantasma” é que, no primeiro caso, temos uma forma delineada e, no outro caso, uma forma por se delinear. A escrita ficcional, geralmente associada ao segundo caso, assume a dupla cidadania — a do vazio e a do fantasma. É evidente que essa ambiguidade reveste não apenas a linguagem da

ficção, como toda forma discursiva — todo discurso traz em si o vazio e o fantasma do signo²⁶.

A coabitação fantasmática do espaço-sótão se desdobra, na trama, em imagens-sótão. Seja talvez a que possa representar com estreita proximidade a suplementação melancolia/sedução na relação com a escrita: é o lado de lá, a outra margem do sentido, que incessantemente chama e alicia. Todos estão proibidos de visitá-lo, mas se intrigam com a noção imprecisa de quem de fato cumpre as leis. Observemos que uma dúvida se acusa frequentemente nas impressões da protagonista: “Pensei foi a sótão muito antes de mim, pensei não foi” (p. 77). As palavras de Maria Clara têm como referência, nesse momento da narrativa, a figura da mãe. Porém, em outras situações, a dúvida envolve a figura da irmã Ana Maria. Maria Clara sabe que, como ela, outras pessoas querem perscrutar os mistérios que nessa instância soturna se guardam. Mostra-se bastante incômoda para a protagonista a desconfiança sobre a possibilidade de violação, pelos outros, desse espaço do qual ela passa a usufruir com maior liberdade, no intervalo ocasionado pela ausência do pai.

Embora as nuances mais visíveis nos permitam vislumbrar algum sentido, a entrada nas trilhas da narrativa vai mostrar que as sombras não se dissipam facilmente. Numa dessas trilhas, avistamos Maria Clara, com seu temperamento soturno à procura das “chaves”: “Aos domingos abria a gaveta da cômoda, remexia papéis até escutarmos o tilintar da argola, subia a escada do sótão a procurar as chaves no meio das outras chaves.” (p.15). A obsessiva busca pelas chaves, que, com efeito, insinua-se logo na abertura da narrativa, é um dos índices da instabilidade de sentidos que vai permear continuamente a trama. O clima de suspense é favorecido pelas possibilidades de caminhos a que as chaves podem conduzir, como os movimentos possíveis (uma, duas, quantas voltas?), as direções prováveis (a fechadura ao contrário), os referenciais presumíveis (as cópias a se atrapalharem no molho, a se confundirem na diversidade; a porta que não abre com a cópia que a ela se destinaria).

Como presença marcante no traçado simbólico da narrativa, as chaves representam a possibilidade da abertura e, por extensão, a expectativa da visibilidade e do atravessamento de uma dimensão espacial para outra. Uma vez que a anterioridade da abertura é o segredo (interdição) e que o segredo, por sua vez, é aquilo que não se conhece (o que está lá, em outro lugar), o signo da chave implica uma dobra: o aqui/lá do conhecimento. Por isso, está no limiar entre a claridade e as trevas — o outro lado (o *lá*) é sempre a escuridão do saber.

²⁶ A noção de signo, embora já referida anteriormente neste estudo, pode ser lembrada aqui, pela relação estreita com os nossos comentários. Consideremos, então, o signo, na esteira da semiótica peirceana, como aquilo que, de alguma maneira ou sob algum aspecto, representa alguma coisa para alguém. Logo, a sua condição fantasmática.

Podemos, assim, falar em uma escrita que se põe na perspectiva em maiúscula do Acontecimento, para lembrar Deleuze. Dela, se ramificam outros acontecimentos, que se dividem em séries, que retornam em outros acontecimentos e séries, assim por diante. Temos, nessa ótica, uma série de vetores imagéticos pelos quais a escrita se auto-referencia, como a imagem-sótão, na sua interioridade sombria a despertar sentidos e desejos; a imagem-casa, no seu passado desmoronado e na sua intensidade resistente; a imagem-noite, na sua magia de sonhos e delírios, assim como no seu semblante negativo, a imagem-chave, na sua (im)possibilidade do segredo, a imagem-Pai, na sua força emblemática e no seu movimento contínuo de aparecer/desaparecer, mesmo a imagem-mãe, como aquela a quem tudo escapa, a que não consegue reter, tornar substanciais os sentidos, e, na dobra dos Acontecimento-acontecimentos, a imagem-morte, na sua essencial negatividade. Como figuração concreta da qual um mundo de sentidos se abstraem, a escrita se realiza desrealizando-se, afirmando-se e se negando, na experiência de morrer em sua própria morte, como, pela voz do pai (supostamente, porque parte das reminiscências memorialísticas de Maria Clara) é dito no enunciado, parece nos comunicar essa imagem-escrita: “vim aqui para morrer”. (p. 453).

3.3.2 *Texto-móvil: os patamares de sentido*

A imagem dos patamares pode ser também um interessante prisma para vermos esse clima de mobilidade da narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. No texto, há sempre insinuações sobre a possibilidade de correspondência de sentidos, a se construir em diferentes níveis. Na verdade, a narrativa pode ser vista como o traço que se engendra nessa perspectiva. As indicações sobre esses “patamares” possíveis da significância são dadas no enunciado. Diz Maria Clara:

a mãe, coitada, que não sabia da casa, não sabia da Leopoldina, não conhecia Alcoitão, distraída dos brincos, da echarpe que lhe escorrega dos ombros, a mãe não é verdade?
 a compreender sem compreender
 na clarabóia uma uma nuvem escarlate, uma mancha de sangue
 [...]
 E ao compreender sem compreender um patamar, dois patamares, a clarabóia da nuvem de caixilhos despedaçados, o meu marido. (p. 462)

O trecho tem como referência um dos momentos em que Maria Clara, ao desfiar de suas reminiscências episódios do seu passado, traz à tona a empregada da casa, Adelaide, figura

misteriosa, envolvida em segredos recobertos do passado: Adelaide é a suposta mãe do pai da protagonista, este também envolvido na face feia do mistério, pela expectativa de ser um filho “natural”, isto é, gerado numa relação fora da exigência oficial do casamento. A ligação de Adelaide com o pai é interessante de se ver, no sentido de sua atuação como desdobramento do interdito, a sua reversão na face maldita do dito. Ela encarna o semblante horrendo de um passado clandestino, que deve ser trancado, encerrado no sótão da memória, mas que convive harmoniosamente com os habitantes da casa. A sua presença velada no segredo é desmistificadora da legitimidade que estigmatiza a figura desse pai. Nesse prisma, podemos ver sua atuação à luz de uma cena, recorrente na narrativa do *Ulisses*, de Joyce, em que o personagem Stephen compara a arte irlandesa ao “espelho rachado de uma criada²⁷”. Se a escrita pode servir às idealizações, a trama desse romance de Lobo Antunes faz ver esse seu “espelho rachado” da serviência e da funcionalidade.

Mas, para chegarmos a esses patamares de sentido, faz-se necessário que entremos também nos domínios de uma noite escura, talvez na mesma convicção de que viemos aqui “para morrer”, conforme, mostramos, enunciam os dizeres da narrativa. Como sugerem as palavras no trecho visto anteriormente, enfrentar os mistérios dessa noite pode significar “compreender sem compreender”, ou “compreender sem compreender um patamar, dois patamares”, como as personagens da trama, sempre na angústia do que lhes escapa, sempre a proteger os seus segredos e neles se enredar.

O diálogo com as possibilidades da noite parece ser, com efeito, um dos importantes caminhos pelos quais o trânsito nos patamares diversos de sentidos da narrativa é sugerido. Por várias direções, a trama convida a entrar nessa noite. Vejamos, nessa ótica, uma situação em que contracenam Maria Clara e Leopoldina, a figura fantasmática que faz companhia à protagonista no recolhimento do espaço-sótão (este já uma evidente perspectiva noturna), confundindo-se entre as realidades dos mortos/vivos. A cena é parte do contínuo monólogo (sempre muito dialógico, por sinal) que Maria Clara desfia na trama e que se reflete na poeira de fragmentos que do seu baú de memórias vai surgindo. Transcrevemos o trecho a partir da intervenção de uma voz masculina (um dos admiradores da beleza física da irmã Ana Maria e, supostamente, acompanhante de Leopoldina na cena). Essa voz masculina é que pede licença para a passagem:

²⁷ Conferir em Joyce (2008, p. 31), entre outras.

[...]

— Dá-me autorização que entre?

e eu a seguir nada como te afirmei, literalmente mais nada, um som insignificante, a água-pé que se derrama, quando muito um corpo

o teu corpo

de braços no chão, qualquer coisa na blusa como um canivete ou uma faca, um brilhinho de sangue em que ninguém repara e a nuvem bordejada de sol na vertical dos pinheiros, mirando-te na janela não uma hora, uns minutos, prometo-te que uns minutos de cacaracá até que a noite a dissolva. (NETD, p. 349).

O trecho finaliza o vigésimo terceiro capítulo do romance e nos traz interessantes elementos de suspense, como a faca escondida na blusa, o brilho do sangue, o corpo ao chão. De resto, a paisagem de nuvens e pinheiros atravessada pela luz vertical do sol, a insignificância dos sentidos (em que ninguém repara) e das palavras que se escoam (minutos de cacaracá) até a dissolução na noite. Como dissemos, acreditamos que passagens como essa estabelecem uma comunicação, de modo mais estreito que outras situações do texto, com a proposta que se faz no título da obra: o atravessamento para o espaço noturno do texto. Mas o que nos leva a desconfiar disso?

Sabemos de antemão que não haverá uma resposta exata para a questão, pois, como as personagens figuradas nos mistérios da trama, não podemos ter a clareza da poeira que nos escapa das palavras. Entretanto, algo que nos é possível dizer é que há uma evidente ligação simbólica entre as partes. Mas essa ligação não tem como referência exclusiva o sentido convencional — embora sejam também peças importantes a serem notadas. Se nos mantivermos no nível contíguo da alegoria, poderemos dizer imediatamente que a comunicação se estabelece pela repetição dos signos convencionais: a insinuação do trânsito — “Dá-me autorização que entre?” — e a noite são os elementos mais visíveis desse simbolismo alegórico. Porém, temos ainda outras alegorias menos visíveis, se consideramos esse nível de visibilidade na relação dialógica com a proposta do título e a simbolização alegórica marcada no trecho, como, por exemplo, a morte (indicada pelo canivete ou a faca, o brilho do sangue, o corpo caído), as sombras (o sol na posição vertical da paisagem), a fala (minutos de cacaracá — sem muito valor, insignificantes).

Cumpramos observar que tomamos aqui a noção de “simbolismo” e “alegoria” de acordo com o pensamento de Maurice Blanchot, extensivamente comentado por nós na abertura desta seção. Para Blanchot, a alegoria está no nível do convencional, enquanto o simbolismo é aquilo que ultrapassa a usualidade. Outros autores mostram uma leitura diferente dessas noções, como, por exemplo, o entendimento dado por Walter Benjamin no seu célebre estudo sobre as significações do estilo barroco. Nessa leitura de Benjamin, o signo alegórico é

reconhecido por sua capacidade de ir além, no sentido da inversão e reversão das possibilidades de significação. Nisso, aproxima-se muito do que Blanchot vê como o simbolismo da narrativa ficcional. Consideramos que o interessante nisso não é a fixação terminológica, mas a observação de uma referência capaz de nos oferecer suportes mais amplos de leitura.

Nesse viés blanchotiano, o símbolo convencional, ao ser decifrado, conduz a um sentido literal: a morte se associa à ideia de aniquilação, a noite se associa à escuridão e as trevas, assim por diante. É certo que não podemos realizar passagens na completa despossessão desses sentidos convencionais — não podemos nos realizar absolutamente no “fora” que configura o simbolismo da obra; são esses signos usuais também importantes patamares das leituras possíveis deste engenho antuniano. Mas consideramos que o texto de Lobo Antunes vai além da simples alegoria. Nesse cuidadoso tecido de filigranas, a noite pode ser também o outro lado da noite, assim como a morte o seu inverso. Mas não se encerram em seu outro lado ou no seu inverso; são signos a projetar referências infinitas, a se desdobrarem indefinidamente. Além dessas imagens que se insinuam como “arcãos maiores” (como a noite, a morte, o sótão, o pai) — face promissora e certa do mistério —, envolvemo-nos, pela leitura, com uma tempestade vertiginosa de imagens, cruzamentos, possibilidades. Podemos dizer que a alegoria faz realçar o pó cintilante dos sentidos, mas é muito pouco da poeira que as palavras podem levantar — esses “minutos de cacaracá” que vão construindo as “realidades” do texto. Paul Valéry parece convergir nesse ponto de vista, quando diz, pela voz do seu Fedro, em *Eupalinos*, que “o real de um discurso, pensando bem, é o tom e o colorido de uma voz, injustamente tratados de pormenores e acidentes.” (VALÉRY, 1996, p.35). De certa maneira, nesse prisma é que fala Deleuze, na relação à mobilidade infinitamente variável das séries e acontecimentos.

As palavras de Valéry chamam a atenção para a consideração de que o discurso constrói o seu próprio “real”, no seu colorido e tonalidade próprios. O que quer dizer que essa realidade discursiva pode não ter uma relação direta com os assuntos, com aquilo a que costumamos chamar “conteúdo” — isto, por sinal, uma das importantes tônicas do pensamento de Paul Valéry. Não estar diretamente relacionado significa que outros aspectos estão a concorrer com os sentidos ou o real do texto. Ora, o tom e o colorido é aquilo que está fora da frase escrita, nas adjacências das palavras, assim como as sombras estão para “a nuvem bordejada de sol na vertical dos pinheiros”, segundo é dito na trama (conforme transcrevemos acima). Percebemos nessa ideia uma aproximação mais estreita com o simbolismo do qual nos fala Blanchot, na perspectiva de que o atravessamento ao “lado de

fora da noite” se dá na verticalidade e não na horizontalidade. O vertical implica o movimento, o deslocamento do olhar; já a horizontalidade é plana, pode ser fixada no nível paralelo da visão. Há sempre a possibilidade de um colorido diferente para as imagens e nessa tonalidade variada pode se dar o realce do pinheiro, ao qual não temos como um signo alegórico por excelência, como poderíamos ter a noite e muito mais a morte, esta talvez a figura mais explorada alegoricamente por todas as artes. Mas há uma situação em que esse pinheiro poderia estar sim, numa posição marcadamente simbólica, que é aquela em que representa o espírito natalino — nesse caso, um signo convencional. Se observarmos, veremos que não se registram, de maneira direta no texto, referências à época do natal. A possibilidade de que essa leitura participe no plano simbólico da narrativa só terá como se fundamentar na relação com o jogo, na tessitura da trama. Se considerarmos a perspectiva da criação, ou essa ideia de que o texto engendra e se reflete num processo teogônico, não nos será difícil imaginar que a referência recorrente à figura do pinheiro, sempre a compor as paisagens flutuantes da diegese, numa posição muitas vezes ambígua entre uma lua do céu e uma lua refletida na terra, essa relação com o seu simbolismo natalino pode não estar incongruente com os propósitos da trama: não estará a “perspectiva de pinheiros e dívidas e rolas” nos acenando nessa direção? Afinal, num texto que se constrói de vazios, o não dito pode ser uma forma afirmativa do dizer.

Disso o que percebemos é que a estratégia simbólica ocorre em níveis diferentes. Temos um primeiro nível, que pede mesmo uma leitura literal, confiada à estrutura plana do símbolo. Há também um outro nível, dado pelo colorido e pela tonalidade das vozes, que é capaz de retirar da máscara habitual dos signos a tonalidade gasta e as converter para a intimidade do seu espaço — ou para o “canto da roupa interior”, tal como o recôndito soturno no qual Maria Clara guarda o seu diário²⁸. Ainda um outro nível simbólico pode ser revelado num plano mais abstrato, por estar suspenso à complexa engrenagem discursiva. Penetrar nele exige o trânsito em adjacências mais longínquas; exige uma capacidade de perceber, não exatamente pelo mérito da perspicácia racional, mas muito mais pela bagagem de conhecimentos sobre os elementos e situações adjacentes — um olhar vertical nos pormenores —, sem as quais serão vedadas as relações de sentido. Por exemplo, a percepção de que a associação de signos diversos como a iminência de um óbito, o exílio num espaço sombrio como um sótão, “minutos de cacaracá”, o contraste de nuvens com luas e pinheiros,

²⁸ Conferir as referências a essa “roupa interior”, por exemplo, nas páginas 460 e 467 do romance. A referência ao diário, como gênero e personificação de um corpo-escrita, é tema que desenvolvemos no capítulo seguinte desta tese.

ou indefinidas outras possibilidades sígnicas, enfim, possam ter a ver com as perspectivas natalina e natalícia e, ao final, com o projeto da criação, não tem como se realizar sem o conhecimento amplo das realidades do texto.

Uma outra situação nessa perspectiva pode ser vista, por exemplo, na cena da bolsa que a avó de Maria Clara esvazia à mesa, no desespero da busca por uma materialidade possível — “uma nota, uma moeda” — ou algo que lhe possa suprir o investimento no vício do jogo (a avó encarna essa figura do jogador obsessivo por jogar). Desse invólucro tão acumulado quanto suprimido de corporeidades que é a “bolsa” do sentido, tudo o que escapa são correspondências sígnicas, vestígios e promessas de significações, entretanto insignificantes, como a cédula de um convite para um passeio, para uma distração nos fins-de-semana, um bilhete a se confundir com outros bilhetes, como um de autocarro, uma ponta de lápis, enfim, com os suplementos de ausências que a “casa vazia” do sentido vai fazendo realçar:

Bem que lhe expliquei que invento o tempo inteiro, não chegou a convidar-me, só insinuações, só rodeios, só uma pousada aqui no desdobrável em que os gansos selvagens e a cidade e tudo isso palavra de honra, vais ver esquecido (p. 282).

O trecho contribui para demonstrar o fundamento do ponto de vista da narrativa na consciência da reversibilidade do signo e, nisso, na estrutura precária da linguagem. Na esteira dessa fala reversível que incessantemente se diz e se desdiz (“bem que lhe expliquei que invento o tempo inteiro”), insinua-se a falta suplementar, talvez à maneira desse convite não formalizado: “só insinuações, só rodeios, só uma pousada”. Na verdade, um convite realizado à meia-boca, como as perspectivas sempre divisíveis que vão se sobrepondo, na trama do romance, pelas vias dos fundos falsos, dos patamares, enfim, das paisagens desdobráveis. O que temos é uma constelação de signos, distribuídos por sombras da noite e “por vultos que não pertencem à noite a sobreporem-se aos freixos [...]” (p.283).

Dizemos, assim, que o jogo simbólico da narrativa se constrói na base da sobreposição múltipla de planos, que variam da passagem num nível mais superficial de significações — “do abstrato ao concreto”, até a mais longínqua senda de sentido, que “o mundo próprio das coisas concretas da linguagem” é capaz de criar, a lembrarmos as palavras de Blanchot. Nisso, podemos falar da morte na construção não de uma outra simbologia, mas especialmente de uma simbologia outra (porque do lado de fora da máscara usual, convencional, do signo). O

lugar que ocupa essa simbologia outra é o do “cadáver” das palavras, a deambular em suspensão na trama, anunciando e enunciando já a partir do título da obra os augúrios da noite e da morte. Na mira desse cadáver parece-nos estar inscrita a proposta sedutora da obra. Tentaremos mostrar, no viés dessa ideia, o atravessamento da melancolia nessa rede desdobrável de signos, a evidenciar o seu jogo de sedução.

3.4 Sedução e melancolia: o cadáver em suspensão

Falar em “sedução” significa falar em jogo, em estratégia de atração. Tentamos demonstrar que essa estratégia lúdica, a compor a trama do claro/escuro, pode ser vista como o motor da enunciação desse engenho ficcional de Lobo Antunes. Com efeito, a analogia com a simbologia do jogo nos é sugerida na própria construção da trama, pela perspectiva constante de um “tabuleiro de xadrez”: temos o avô de Maria Clara, já falecido no presente da narrativa, entrevisto a jogar uma partida indefinidamente por acabar e, melancolicamente, a falar do “tabuleiro” para a “sala” (não se insinua aí a angústia da impossibilidade de difusão da voz do interior para o exterior?). Também o pai da protagonista, diante do tabuleiro, experimenta a sensação do engodo — uma experiência própria do jogo: “o cheiro a ocultar outros cheiros” (p. 258). Parentes falecidos e personagens históricas participam da partida: um primo tenente e o presidente Kruger, personalidade reportada do espaço Moçambicano, figuram como convidados a jogar o xadrez. Põe-se, nessa perspectiva do jogo, um passado remoto e um presente em vias de atualização: a fortuna dos tempos a se entrecruzar no tabuleiro da memória (p. 127). Certamente a referência no enunciado, pela voz de Maria Clara, a um “xadrez invisível” (p. 19) converge com a proposta da trama, que não sem propósito traça uma arquitetura textual em preto e branco, semelhante ao tabuleiro que se vai delineando na enunciação.

Outra figura que não podemos deixar de lembrar, nesse sentido, é a figura da avó de Maria Clara. A relação dessa avó com o jogo e com o hábito de jogar não está diretamente associada ao “xadrez”, mas clara e diretamente voltada para a simbologia do jogo. Por não poder conter o seu vício degradante, a atuação da avó se põe como um referente de “ruína”: aposta desmedidamente na roleta os bens que restam à família, contrastando o seu gosto obsessivo pelo jogo com a decadência e desfiguração de uma “casta”. Os pontos de vista da paixão e do fascínio pelo jogo mostram o texto num diálogo direto com a sedução.

Mas, como falar em melancolia, se aventamos a sedução como importante proposta do texto? Para vermos como participam nesse xadrez invisível da trama, cumpre considerar algumas bases teóricas.

Quando falamos em melancolia, a sedução é signo imprescindível de ser considerado. Se, da mesma maneira, a sedução é citada, a melancolia estará acenando nela, porque se correspondem numa estrutura comum: a presença da morte. Fundadas na limiaridade entre um ideal de sentido e um mundo de aparências, são atravessadas pela consciência da finitude e é isso o que as configura.

Pela posição pendular que ocupam — entre as bordas do sentido e o destino das aparências — trazem em si a afirmação do vazio. O sentido, sugere Baudrillard (1981), é finito (mortal), enquanto as aparências, “invulneráveis ao próprio nihilismo do sentido ou do não sentido” (BAUDRILLARD, 1981, p. 201), são imortais. Podemos considerar que nesse ponto de atração entre as ideias de finitude e perenidade se põe a questão da liminaridade entre o afeto melancólico e a estratégia sedutora. As aparências, intervalo em que é investido o potencial energético da sedução, resultam das eras, de um tempo universal, o que quer dizer da sua proximidade com as metamorfoses. O sentido, na medida da subjetividade, desaparece com o desaparecimento do sujeito e nisso consiste a sua precariedade: a morte, disseram já os pensadores da Antiguidade, como um rio que não passa duas vezes, finaliza radicalmente a experiência subjetiva. Na experiência universal do tempo, o outro — festa das aparências — é aquilo que retorna na malha sedutora do devir. O uno — inferno da finitude — é o que fenece, definitiva e radicalmente.

Para Baudrillard (1992), a sedução não tem objeto: é um ritual de trocas, um desafio de forças e intensidades para o qual não há sujeito nem objeto, nem passivo nem ativo, nem interior nem exterior, visto que o jogo se dá numa via dupla — somente na implicação do *um* e do *outro* a estratégia sedutora tem como se realizar; se uma dessas partes falta, se há a ausência do outro, não há sedução. Nisso se realça o visgo das aparências que acompanha a sedução.

Cumpre retomarmos uma perspectiva mostrada na parte inicial deste estudo, referente à relação da melancolia com o desejo narcísico — o fascínio pelo outro de si. Lembrando o que nos fala Marie-Claude Lambotte (2000, p. 87-99), uma das importantes características do melancólico é a inveja: ele é um contemplador desse outro que não pode possuir, ou seja, um invejoso das aparências. Para Lambotte, o melancólico está preso à rigidez de um vazio, procedente de um ponto cego do espelho, que significa um forte impulso no sentido de se agarrar aos cacos de identidades que o cercam. Esses cacos, marcas de outrem, representam

para o sujeito melancólico um breve conforto, ou, como fala Lambotte, uma “folga na existência” (LAMBOTTE, 2000, p. 88), mas se esvanecem tão rapidamente quanto aparecem. Essa constante fulguração da imagem estabelece para o melancólico a condição eterna do suspense, o pêndulo entre o seu interior vazio e o outro do desejo. No viés de P. Fédida, Lambotte realça que o sentimento do vazio “é essa experiência psíquica da instância, até mesmo da espera de sentido, própria a deixar toda a existência em suspense, como que em condição de não existência.” (P. FÉDIDA *apud* LAMBOTTE, 2000, P. 88).

Assim, sedução e melancolia se encontram numa característica comum: o impulso desejante na direção do outro. Entretanto, enquanto a sedução se realiza na ilusão das aparências (esse é o seu princípio), a melancolia desconfia e se desprende do mundo das ilusões, na consciência da rigidez do seu vazio e da impossibilidade do outro. No destino da sedução, as aparências confiam a sua eterna renovação, o seu devir. Já a melancolia é o túmulo da subjetividade — a evidência da finitude. A esperança de aproximação com esse outro perdido se fundamenta, para o melancólico, na contemplação. No seu estado contemplativo, re(a)corda e reanima os cacos das aparências, que, na sua estrutura evanescente, não podem subsistir ao olhar.

Nessa ótica do fascínio pelo outro, delinea-se a relação com a escrita literária — estrutura da morte e da negatividade. Desejar o outro da escrita é desejar a “outra noite”, conforme o diz Blanchot:

A *outra* noite é sempre o outro, e aquele que o ouve torna-se outro, aquele que se aproxima distancia-se de si, não é mais aquele que se acerca mas o que se distancia, que vai daqui, de lá. Aquele que, entrado na primeira noite, intrepidamente busca caminhar para a sua intimidade mais profunda, para o essencial, num dado momento ouve a *outra* noite, ouve-se a si mesmo, ouve o eco eternamente repercutido de sua própria caminhada. (BLANCHOT, 1987, p. 169, destaque do autor)

O vazio melancólico compõe a cena da paixão na medida em que significa o distanciamento inelutável do sujeito do seu “outro” desejado. Nessa outra noite, em que “ouve o eco repercutido de sua própria caminhada”, como diz Blanchot, é que encontra no outro, mas um outro que não se fixa — uma noite que *aparece* para imediatamente *desaparecer*.

Barthes (1981) mostra bem essa ideia da atração/retração, que, assim compreendemos, é inerente tanto à sedução quanto à melancolia, ao falar sobre o *fading* do ser amado, associando o termo ao objeto de desejo que está sempre prestes a desaparecer, que está sempre à beira do abismo da morte, mas de uma morte que não se completa. O investimento contínuo conduz o sujeito amoroso à extenuação, ao infinito da angústia e do cansaço. A

consciência sobre a impossibilidade de posse completa do seu outro deixa ao olhar amoroso a sensação angustiante do vazio — como órfão no espaço do seu desejo, morre continuamente, “desaparecendo na angústia do desaparecimento” do outro, como é sugerido por Barthes.

Parece ser essa sensação sobre a experiência possível dessa “outra noite” o que se comunica nas palavras de Maria Clara:

Quantas vezes, à noite, me acontece escutar alguém que se aproxima e afasta nos goivos e não me atrevo a chegar à janela por receio dos mortos
Qualquer coisa me diz ao acordar que são os mortos lá fora (p. 127).

Conforme nos mostra o texto, a protagonista vive o pressentimento de que a sua noite (aquela em que está mergulhada pela escrita) se aproxima na mesma intensidade com que se afasta da *outra* noite. Na sua vizinhança com a morte e na convivência com os seus fantasmas noturnos, mostra nítida a consciência de que “quando tudo desapareceu na noite, ‘tudo desapareceu’ aparece. [...] É o que presente quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite aparecem aqueles que desaparecem.” (BLANCHOT, 1987, p. 163). Podemos dizer que Maria Clara experiencia aí a dupla face do desejo, atravessada por uma tonalidade melancólica e por uma energia sedutora: ela se põe na escuta da proximidade do outro, mas sabe que esse outro nada mais é que um “não”; o fantasma de uma presença. Sua aparição na janela se enuncia numa significação aparente — acordar os mortos lá fora.

Na visão de Baudrillard (2007), a intermitência entre desejo e morte diz respeito à duração e nisso consiste o segredo, a artimanha do jogo sedutor. Na sedução, o sentido, assim como as palavras e os gestos com os quais nos expressamos a cada instante, está sempre à beira do vazio, sempre prestes a desaparecer. A estratégia sedutora pode estar no investimento da duração, da continuidade do jogo. Diz o autor:

Tudo volta ao vazio, inclusive nossas palavras e gestos; mas alguns antes de desaparecer, antecipando seu fim, tiveram tempo de exercer uma sedução que os outros jamais conhecerão. O segredo da sedução está nessa evocação e revogação do outro através de gestos cuja lentidão e suspense são tão poéticos quanto o filme de uma queda ou de uma explosão em câmera lenta, porque alguma coisa então, antes de findar, tem tempo de fazer falta, o que constitui — se existe uma — a perfeição do desejo. (BAUDRILLARD, 2007, p.96).

Sob essa ótica da sedução sugerida por Baudrillard, com seu ponto de vista na explosão em câmera lenta como artifício da duração e do suspense, pode ser visto o arranjo lúdico de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Desde as primeiras cenas, a narrativa põe em suspense um cadáver e vai se arrastando com ele por todo o seu percurso, num câmbio com a expectativa desejante do olhar. Em câmera lenta, o pai está morrendo, mas não chega a morrer

de fato. Na confusão dos ângulos, construída na transversalidade de uma fala que não cessa de se (des)dizer, o cadáver é indefinidamente adiado.

O efeito prismático sedutor desse cadáver em suspensão perpassa a trama, constituindo e se constituindo nos seus domínios. O clima da narrativa parece se compor sob esse efeito prismático que — Baudrillard o diz sobre a sedução e podemos dizer sobre essa imagem-cadáver a deambular pelo texto —, “consiste não na simples aparência ou na pura ausência, mas no eclipse de uma presença.” (BAUDRILLARD, 1992, p. 97). Ora, parece estar nessa ideia o movimento de Maria Clara, na relação com os seus fantasmas, na sua escuta da morte, na experienciação de presença eclipsada de uma “outra noite”, nunca realizada, mas sempre por vir.

A explosão dessa câmera lenta em prismas de sombras e luzes parece ser o que envolve e conduz a protagonista, entre um passado demolido e um presente sombrio, a (des)tecer continuamente o seu fio. Aos seus olhos, desfilam paisagens remotas, segredos esquecidos, nódoas e fantasmas. E, paralelamente, imagens de ruídos e sons, que não cessam de chamar a atenção. Entre essas imagens, podemos citar o barulho estridente das aves, as vibrações espontâneas das ramagens (os goivos, os freixos), as movimentações mediadas, entretanto, da ordem do não-linguístico (os ires e vires das fechaduras no seu rangido dolorido, o batido da esferográfica no papel — mediadas pelo gesto humano), entre tantas outras possíveis manifestações sígnicas, vão construindo as “realidades” diversas do texto. Mostra isso que também as percepções sensíveis e sensoriais — transcendentem à linguagem verbal — participam no universo dos signos e na composição dessa rede prismática de “reais”. O que há de especial nisso é que a experiência sensível diz respeito a um tipo de linguagem que só pode ter como referência o tempo presente. Na sua manifestação corpórea, põe-se em contraste com os fantasmas do passado, ou, no viés, com aquilo que, afinal, constitui-se como o traço essencial e performance por excelência da escrita que perfaz o texto — o cunho memorialístico.

Nessas reflexões, o que pretendemos realçar é que, de uma maneira ou de outra, a melancolia está no jogo da sedução, assim como a estratégia sedutora é atravessada pelo húmus melancólico. Acreditamos que essa perspectiva é elaborada na narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, pela teia do seu simbolismo de vazios, dada na simultânea via da encenação e experimentação da morte. Na duração estratégica e sedutora de sua inabilidade estética, a trama realiza o jogo de aproximação da noite de sua outra noite, revertendo o húmus melancólico em produção.

3.4.1 *Melancolia-sedutora: aliens da subjetividade*

Barrento (2001), em convergência com um interessante aspecto do pensamento de Paul Ricoeur, tece o seguinte comentário:

Paul Ricoeur parece assumir uma posição conciliadora, ao reconhecer que a cultura contemporânea do espetáculo cada vez mais cai na tentação de fazer o sentido perder-se na sedução (um traço muito evidente em alguma teoria francesa), à custa da racionalidade, hoje desacreditada; mas propõe, ao mesmo tempo, a ideia de que, no plano do simbólico, sentido, racionalidade e sedução são compatíveis — e este é, para Ricoeur, o melhor modelo de transfiguração do mundo pela produção cultural. (BARRENTO, 2001, p. 63-64).

As palavras de Barrento interessam de uma maneira geral ao nosso propósito, por mostrarem uma correspondência muito aproximada com o que nos parece ser o vértice reflexivo da narrativa antuniana em questão: o jogo sensível da sedução, no plano simbólico da escrita, em contraste com a racionalidade melancólica. A própria melancolia, buscamos mostrar isso, pode ser vista como um efeito desse jogo sedutor, não num nível secundário ou inferior, mas paralelo e suplementar. Tanto a noção de que a sedução pode levar ao fascínio e à transparência total do sujeito (“a tentação de fazer o sentido perder-se na sedução”, como diz Barrento), quanto o investimento de compatibilidade da sedução com o caos, são perspectivas trabalhadas na trama, numa direção que, parece, configura a escrita em torno da potência sedutora que lhe é própria e, nisso, em torno de si mesma. À maneira do que diz Barrento, o romance faz ver que sentido, racionalidade e sedução podem ser, suplementarmente, o seu próprio jogo. Nisso é que põe a confluír, na dispersão da sua teia de aranha, a diversidade de formas, planos e mundos, estando essas variações suspensas não apenas ao universo que o homem acredita dominar — o seu mundo anímico racional —, mas ainda outros, ditos não anímicos, como o vegetal, o mineral, etc. Na narrativa, temos que o ruído das ramagens comunica, assim como o brilho das águas, o contraste do sol e da lua com nuvens e ciprestes, entre outros jogos de significação. Como significantes na escrita de Maria Clara, participam na rede de produção de sentidos.

Baudrillard (1991, p.196-201), na associação da melancolia com o extremo da sedução, dialoga com a observação de Barrento, ao dizer que um traço marcante de alguma teoria francesa é a ideia de que “a cultura contemporânea do espetáculo cada vez mais cai na tentação de fazer o sentido perder-se na sedução.” Mostra ser o entendimento de Baudrillard a perspectiva de que um estado de transparência do sujeito é manifesto nas sociedades

contemporâneas, fascinadas pela luminosidade do objeto e movidas pelo desejo de consumo — vistas pelo autor como as “sociedades melancólicas”.

O comportamento passivo de uma subjetividade seduzida ao extremo da alienação e do fascínio, em contraposição com o poder libertador da escrita, parece ser um outro ponto de vista da trama de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Com relação a esse prisma, o percurso de Maria Clara e Ana Maria parece ser ao mesmo tempo contrário e idêntico, o que nos torna possível dizer que desempenham na narrativa o papel de duplos inversos: são ambas projeções de uma espécie de “inocência do texto”, no sentido de que uma devora e a outra é devorada pelos discursos. Enquanto uma se revela uma leitora acrítica dos sinais da realidade, a outra se mostra em sua posição de observadora perspicaz dos significados a sua volta, comportando-se criativa e seletivamente nessa sua posição. Num comportamento oposto ao da irmã Ana Maria, que produz uma leitura sintagmática — no nível do catálogo, da série —, Maria Clara é entrevistada como uma leitora capaz de se relacionar semanticamente com o texto. Observe-se que as falas de Ana Maria são sempre carregadas de noções paradigmáticas; privilegiam os significantes e as aparências — com efeito, seu emblema é o da sedução. O seu discurso é um discurso-colagem, artificial, revelador do universo pragmático que a constrói: consome os discursos das revistas e imita com fidelidade a fala delas. Na verdade, a fala da Ana Maria se afigura como um pastiche da fala pragmática, a fala do consumo, da devoração que a consome. Nisso, produz um discurso sem variações — uma fala que só diz a si mesma. Dicas sobre moda, sobre beleza, relacionamentos amorosos, são os assuntos que repete. Sua linguagem é, literalmente, a do recorte — recorta fotos de atrizes de revistas, identifica-se com elas (p. 86) —, não de um recorte seletivo, mas do “um a mais” do fascínio acumulador e da transparência produzida pelo universo hiper-significantizado que a cerca.

Já Maria Clara mostra-se uma intrometida, presta atenção nas falas e as apanha nos detalhes mínimos, numa transformação astuciosa dos estilhaços: o que se revela, inclusive, na substancialidade da sua própria escrita, material que temos em mãos. Se esses restos, pormenores, cintilâncias recolhidas é a matéria que utiliza na construção de sua crítica questionadora, são também uma via pela qual tem acesso aos assuntos escondidos e às “mazelas” da família. No aproveitamento das faíscas dos discursos é que deduz, por exemplo, sobre as origens e negócios escusos do pai, um envolvimento no comércio clandestino de armas. Maria Clara, sempre atenta às clandestinidades, está constantemente a questionar a mãe, que, por sua vez, põe-se sempre a espantar a filha.

A relação dessa ideia de alienação/produção discursiva crítica com a negatividade pode ser vista pelo viés do pensamento do filósofo Emil Cioran (1989), um dos poucos

pensadores que teceu considerações sobre o aspecto da frivolidade. Na concepção do filósofo, a angústia abissal do homem é um efeito da consciência da impossibilidade de toda certeza e essa leitura é que associa com o comportamento fútil. Para fugir de seus abismos e lutar contra os vazios da existência, o homem cria mitos e neles se embarça. De acordo com as ideias do autor, a frivolidade é um desses estratagemas criados pelo indivíduo como recurso para escapar à amargura de seus abismos interiores. Entregar-se a esse tipo de comportamento pode significar a escamoteação de uma realidade dolorida e asquerosa, algo que cega o sujeito no seu desejo melancólico de “não ver” ou de não ter que se deparar com a dimensão soturna e sombria de sua existência.

Assim, a narrativa nos dá a ver uma dupla face da sedução — uma capaz de edificar e outra de aniquilar universos subjetivos. Nessas vias, põe-se paralelamente a melancolia, na sua ambivalente possibilidade da doença e da saúde, da ruína e da edificação.

3.5 Dinâmicas do cadáver

A obra literária, com o seu fundamento na melancolia, é aquela que tem que “matar” a linguagem, arrancá-la de sua vida usual, de sua máscara significante, para fazê-la renascer em outro ambiente, em outro contexto relacional. A morte é aberta à possibilidade do renascimento; ao possível de ser infinitamente recriada e reconstituída. Como, na figuração dos ratos — criaturas endiabradas que não sabem morrer — a trama permite ver:

[...] a torneira calou-se soluçando canos, todos esses tubos de zinco onde os ratos trotavam da cave para o sótão, a modista envenenava pedacinhos de queijo, distribuía-os na despensa e os pedacinhos de queijo permaneciam intactos, cravados num gancho com uma mola e duas tábuas escancarando goelas, de quando em quando uma explosão de dentada, a modista
— Matei-os
Um tropel de alegria e as mandíbulas de madeira sem nenhum bico esmagado mas cercadas de migalhas [...]. (p. 500).

Paralelamente à perspectiva de que uma explosão em câmera lenta produz o espetáculo das luzes na trama (uma explosão de dentadas?), a figura dos ratos pode ser vista, mais uma vez, a encarnar a suspensão do cadáver. Na verdade, em toda a extensão da obra, na sua intermitência, o que não cessa de se reproduzir, tal como a dinâmica vital dos roedores demoníacos, é esse “tropel de alegria” das mandíbulas “cercadas de migalhas”. O saber da noite, na sua possibilidade de atravessamento por nescas de claridades (a melancolia

encarnada em sedução), parece ser aquilo por que a tapeçaria poética do texto se compõe. Na profusão de cenas-detulhe, na sua arquitetura de montagem, há sempre uma perspectiva desse brilho fulgural da morte.

Vimos tentando mostrar que essa energia dinâmica da morte pode ser vista não apenas como conteúdo, mas como a substancialidade poética, ou o mecanismo estruturador da obra. A nosso ver, todas as cenas estão interligadas, associadas, mancomunadas nessa visão eclipsada do cadáver. A tessitura do texto, conforme nos parece, é essa “ratoeira” nada funcional, entretanto reveladora dessa possibilidade da morte.

Se toda a partitura é reveladora desse efeito prismático de uma morte em dinâmico labor, há na trama situações parece que construídas no intuito de referendar isso. A bicicleta e o movimento do pedalar (como representação da força e energia da vida), assim como a imagem do ventre para cima (a lembrar a condição do morto), são signos constantes no texto, duplicados nessa perspectiva do cadáver (im)possível. Às vezes, as imagens se mostram associadas, como a realçar planos paralelos. Revela isso, por exemplo, uma passagem que traz do saco de desgostos meio esquecidos e mais antigos do pai variados objetos, tais como: “o hamster de ventre para cima que deixou de pedalar na gaiola, a esfera de vidro com a Gata Borracheira que a Ana quebrou, [...]” (p.296). O ventre, tal como a esfera de vidro quebrada, traz por dentro uma figura fictícia, que não é exatamente uma Gata Borracheira, mas o seu análogo numa ficção — a promessa virtual da vida, ou melhor, de uma vida virtual. Voltado para cima, indica a morte, enquanto, por princípio, é espaço de geração. Com efeito, acompanhamos os olhares curiosos sobre esse signo ventríloquo, estrategicamente construído na liminaridade “um”/“outro”²⁹. No corpo de Ana Maria, emblematizado pela sensualidade (a característica marcante da personagem é o olhar voltado para o próprio umbigo) ou na nudez forçosa e desconfortante do pai enfermo (a nudez do pai é frequentemente surpreendida por aqueles que estão a volta do seu leito de doente), insinua-se o ventre, bojo vazio pronto a ser deflagrado pelo olhar. Na doença, o corpo se torna vulnerável, exilado dos princípios que o governam, torna-se um corpo sem a sua metade: a cabeça. Não sem efeito, um corpo a que falta a metade da cabeça é outra figura recorrente na trama, sempre às voltas de fazer ver o contraste dos signos, a oscilação entre o sensível e o racional; entre a significantização e a significância.

²⁹ A palavra “ventríloquo” se compõe na ambivalência do vazio e da substancialidade da voz. Sua matriz etimológica é o ventre, enquanto a sua significação semântica é a construção no vazio da voz. A prática do ventríloquo é o jogo da voz, que realiza no movimento de controle estratégico do ar que lhe entra pela boca. A relação com o ventre e o constante jogo de ausência/presença engendrado na obra remete a essa prática ventríloqua.

Também outra imagem interessante de se ver nesse sentido da comunicação da dinâmica liminaridade morte/vida, ou como significação possível da imagem do poder ventríloquo da escrita, é a da *catatua*, uma ave que, com efeito, destaca-se pelo volume do bico: traz nele uma espécie de bojo ou bolsa. No plano fabulador do texto, recorta-se um episódio em que a ave ataca o próprio ventre, incha e começa a crescer, vomita sílabas numa *catadupa* estridente e morre degolada (p. 516-517). No encontro com esse jorro estridente de voz, está implicada a ideia do processo da vida, que culmina na morte e no retorno que nunca pode ter como referência o singular, mas “o outro”: o ventre significa o espaço do outro de si que retorna.

Podemos ver nesse sentido ainda a recorrência na trama da imagem do cordeiro. Tal como a *catatua*, reitera-se na esteira múltipla das degolações ocorridas no universo diegético. O cordeiro, conforme preceitos da mitologia cristã, encarna a figura do verbo original, aquele que é oferecido ao sacrifício pela salvação dos homens — verbo que se faz carne, na promessa da salvação; mas uma salvação que tem a morte como vias de realização. Não sem propósitos, o sangue do animal se confunde com o de Maria Clara, cuja relação com a escrita — esta, também, simbolicamente “verbo” — conduz a narrativa. Confirma isso uma passagem do texto, na qual, diz Maria Clara: “A Adelaide sem se mover e no entanto os badalos de Tomar no Estoril, os cordeiros degolados, não víamos a faca e o sangue idêntico ao meu quando o prego no pé, o meu pai lavou a ferida” (p.72).

Presentes no texto, e insinuada na forma incipit de suas margens, a ideia da criação compõe o puzzle da trama, o seu xadrez invisível, partida sempre por acabar, mas indefinidamente adiada. Parece-nos estar nesta proposta experimental e experienciadora da potência criativa da arte literária o tom e o colorido dessa teia-morte tecida na obra.

3.6 O sorriso de uma noite escura

Criar a arte significa operar, pela estratégia da sedução, a melancolia do vazio. Como o canto de Orfeu, símbolo por excelência do poder sedutor da arte, significa o saber sobre a morte; o jogo da finitude na condição devir, que garante a continuidade do processo dinâmico que nem é mesmo a vida, mas a vida na morte. Ilumina Blanchot:

Orfeu é o ato das metamorfoses, não o Orfeu que venceu a morte mas aquele que morre sempre, que é a exigência do desaparecimento, que desaparece na angústia desse desaparecimento, angústia que se faz canto, fala que é o puro movimento de morrer. (BLANCHOT, 1987, p. 141).

O espaço órfico — lugar de (trans)formação —, diz-nos Blanchot, é o espaço da linguagem; instância essencialmente vazia, mas de um vazio que não é inteiramente, porque feito da ambivalência do silêncio e do canto. O ato órfico da arte se traduz, reiterando as palavras do autor, no “ato das metamorfoses”, o que quer dizer, no labor das aparências, no reino da sedução. Nisso, o vazio do canto — “puro movimento de morrer”.

Sugere Blanchot, Orfeu é o canto, o poema, o que incorpora a imortalidade da “metamorfose” e, ao mesmo tempo, a substância material da morte: “Orfeu morre um pouco mais do que nós, ele é nós mesmos, portador do saber antecipado de nossa morte, aquele que é a intimidade da dispersão.” (BLANCHOT, 1987, p. 141). Se como o poema que é, Orfeu pudesse se tornar um poeta, seria “o ideal e o exemplo da plenitude poética”, acrescenta o autor. Mas Orfeu não é o poeta e o que pode nos trazer é o seu canto, esse canto que se constrói na teia do vazio — do vazio subtraído à linguagem para a ela retornar.

Do que falamos, assim, é do ato da subtração/composição do vazio, que é próprio da arte. Mas, como realizar esse ato, como tocar no ponto cego que torna possível a metamorfose?

Nenhuma outra resposta caberia melhor a esta questão que a perspectiva do jogo. Não há outro caminho de realização para a arte literária, senão pela estratégia lúdica: a maquinaria estética de transformação da radical melancolia da finitude em produção. Basta pensarmos que o agir literário consiste na transmudação da linguagem, na passagem de uma linguagem usual para uma linguagem outra, para vermos que o lúdico já está em seu princípio: “uma narrativa escrita na prosa mais simples já implica uma mudança importante na natureza da linguagem”, diz-nos Blanchot (1997, p. 77).

O ato da transformação pode ser considerado, em si, um jogo. Entretanto, se está no lúdico o princípio de sedução da arte, não garante isso que o seu jogo seja bem jogado. Vimos, com Baudrillard, que a sedução, enquanto estratégia, pode ser uma prática consciente e calculada, o que quer dizer aberta à incrementação, à suplementação de intensidades e energias criadoras. Adiar a morte, suplementando-a continuamente na suspensão do cadáver, pode ser o trunfo da narrativa, revelador do seu desejo de permanecer na sedução. Na expectativa de que Orfeu não pode ser o poeta, mas apenas o poema, ou seja, na impossibilidade de fundir-se ao outro de si, de elaborar a sua inveja melancólica ao extremo da sedução, a arte funda o seu jogo. O escritor produz a obra, mas — é este um dos emblemas da pós-modernidade estética e literária

—, ao concluí-la, torna-se morto, perdido para o texto: “Aquele que escreve a obra é apartado; aquele que a escreveu é dispensado”, diz Blanchot (1987, p.11). O escritor se perde para aquilo que o consumiu justamente por não haver como preencher, com a sua identidade pessoal, o vazio dos sentidos. Fora dos seus domínios, a obra é livre para realizar o seu jogo simbólico e é radicalmente dessa maneira, no exílio da impessoalidade, que pode afirmar a sua essencialidade — a sua “escritura”. Para Blanchot, o governo da obra pode ser traduzido nessa direção da liberdade, em certo sentido, da escritura: “O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto, o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante.” (1987, p. 15-16).

O domínio da obra é sempre o da escritura, o domínio do “fora”. Não é sem efeito que, nas cenas finais do romance, Maria Clara, agenciadora da escrita, toca com os dedos o vidro, representado pelo ecrã da televisão. Vale vermos a cena:

Aproximo-me da janela e lá estão as tampas dos caixotes do lixo húmidas de orvalho. As árvores do parque serenaram por fim. Ligo a televisão. Não entendo o que se passa no ecrã mas continuo a ver. Uma menina sorri-me do aparelho. Infelizmente o sorriso dura pouco tempo. Se calhar, nem sequer um sorriso. Se calhar sou eu apenas que preciso de um sorriso. Há momentos na vida em que necessitamos tanto de um sorriso. À falta de melhor toco-me com o dedo no vidro. (p.549).

Já numa situação de *voyeur*, a protagonista observa à distância um presente sempre em reconstrução (mostra isso a paisagem recortada por seu olhar nos caixotes de lixo e nas árvores do parque, recobertos pelo orvalho). As mãos tocam-se a si mesmas, num gesto de identificação e, ao mesmo tempo, de apartamento. É agora ela quem necessita de um sorriso, um sorriso “devir” que é a forma possível de todo gesto e do próprio presente: “infelizmente o sorriso dura pouco. Se calhar, nem sequer um sorriso.”

Seu sorriso final traz a marca daquele que perdura por todo o corpo da obra, na forma de um cadáver em suspensão: o sorriso da morte.

4 PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO: A CONSCIÊNCIA DE SI NA ESCRITA NEGATIVA DE *NÃO ENTRES TÃO DEPRESSA NESSA NOITE ESCURA*

*Carrego meus primórdios num andor:
Minha voz tem um vício de fontes.
Eu queria avançar para o começo.
Chegar ao criancimento das palavras.*

(Manoel de Barros)

4.1 O negativo sinestésico

Até este ponto do estudo, vimos tentando salientar a ideia de que a narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, na sua proposta auto-referencial, instiga-nos a observá-la sob a luz de duas importantes perspectivas: a consciência crítica sobre os processos de produção da escrita literária (na sua própria engrenagem construtiva) e a estrutura de jogo. Podemos dizer que assistimos na trama do romance ao contracenar de uma vontade ética (implicada na reflexão sobre o fazer poético) e uma laboração estética (entrevista no trabalho cuidadoso com o texto), numa confluência que acena para a possibilidade do trânsito — supostamente contraditório — entre as dimensões inteligível e sensível da linguagem. Lembrando o que nos diz Barrento (2001) sobre a compatibilidade, no plano do simbólico, entre sentido, racionalidade e sedução, parece convergente com isso a engenharia da narrativa, que, na encenação e experimentação da linguagem, joga com a sua mobilidade suspensiva, interrogando os limites da rigidez/ductilidade (significação/significância) dos signos, o que nos possibilita falar numa poética da negatividade.

Procuramos demonstrar que essa poética negativa a se construir na obra tem como embasamento a correspondência entre escrita, morte e melancolia. Partimos da ideia de que a escrita do romance expõe o húmus melancólico — o saber sobre a morte e a finitude —, realçando a sua relação com o próprio fazer literário e mostrando o seu fundamento na consciência ou razão subjetiva, movida pela interrogação constante aos conflitos que afetam o humano e sua humanidade. Essa leitura tem como escopo o saber sobre a desconexão da essência subjetiva com o mundo, ou seja, sobre os extremos inconciliáveis de uma exterioridade diversa e dispersa e uma interioridade anímica e inefável.

Na tessitura dessa narrativa antuniana, assim parece se encenar e se constituir a trama da subjetivação, imaginada na relação com a “chuva interior” (sinal da dor e da angústia), que é sentida e sabida, mas indivisível na relação com o outro e com o mundo da vida. É essa intimidade sombria e líquida incompatível com o semblante fugidio ou as marcas e borrões esfumados que figuram na superfície do retrato — “aguarela de natureza morta” (p.193). Essa trama subjetiva transparece na pintura impressionista do texto como ambivalência da imagem entre a mancha dispersa (aparência) e a experiência icônica do contato e do contágio (parecença): a figura emblemática da morte, no movimento contínuo do aparecer/desaparecendo, encarnado pela figura de um “pai doente”, assim como a de um avô cego no desafio permanente do seu xadrez invisível, mostram-nos a insistência na duração, no movimento de uma partida iniciada e jamais finalizada. A ideia do contato impossível com uma transparência absoluta dos signos ou com o dado “real”, insinuada em situações diversas, tais como um “cheiro da ausência³⁰” (p.201), que é certamente o que o avô (cego e morto) experimenta na “miséria” de sua condição, o “sabor molhado” da morte (p.187) — o beijo (im)possível —, constrói um cenário fulgurante de inquietações a bordejar as possibilidades do humano, numa espécie de plano negativo-sinestésico. Situações como essas, capazes de indicar, além da perspectiva do reconhecimento (da mesma maneira como do *não reconhecimento*), pelo sujeito, da fragilidade de sua condição subjetiva, são também sinalizadoras de uma potência sinestésica da linguagem, podendo ser vistas como fresta de luz mais aproximada do negativismo da linguagem, um referendo da expectativa da movimentação simultânea do “aqui/lá” — o *dasein* — da negatividade, a se desenhar na superfície estriada do texto. Podemos dizer que é motor da narrativa a barra oscilante entre um “eu/outro” (“Um de nós comandando a um de nós: tu? / eu?” — p.425), entre um “feminino/masculino³¹” (lembrem isso a recorrente expressão “a Maria Clara é o homem da casa”, assim como diversas outras situações, entre elas, “um sapato de mulher” a informar

³⁰ Um dos importantes referentes literais dessa significação icônica do “cheiro da ausência”, na trama, é a “pobreza”: há no texto os pobres que se reconhecem como *pobres*, experienciam o cheiro da própria condição, do mesmo modo como há os que “não se reconhecem” nesse lugar, não se identificam com o signo da “pobreza”, evitando, ironicamente, “o odor” ou o incômodo da condição. (conferir, por exemplo, p. 199-213). Lembra isso o célebre ensaio “Experiência e pobreza”, de Walter Benjamin (1994), cuja tônica é a falência do simbólico, a ideia de que a linguagem e as palavras são insuficientes para representar, na intensidade de forças por que são atravessados, o “mundo da vida” e a experiência subjetiva.

³¹ Vale retomar algumas noções sobre a questão da ambiguidade dos gêneros, já aqui citada. Uma base esclarecedora pode ser vista em Arthur Nestrovski, que considera as marcas de gênero indissociáveis da produção dos saberes na contemporaneidade. Importante frisar o que nos diz sobre aquilo que entende como “feminismo” cultural: “Ao contrário do que o nome sugere, o feminismo não diz respeito apenas às mulheres. Ele é o estudo de questões ligadas à definição de gênero e às condições de desigualdade entre o que uma cultura define como ‘masculino’ e ‘feminino’ — fundamentais para a constituição não só da sociedade, mas da subjetividade individual.” (NESTROVSKI, 1997, p. 14).

contentíssimo a “um sapato de homem” os assuntos atuais — p.419), enfim, são recorrentes na trama do romance as situações de entrelugar, que apontam para a mobilidade “significantização/significância” e remetem à instabilidade de sentidos, num plano em que se digladiam a condição doente e errática de uma “função-Pai” e outra de um “lugar-mãe”, suspensa aos lapsos e à inabilidade para totalizar sentidos e idealidades. Inscrito nessa dimensão do “alien” que nada consegue reter ou fixar da memória, a mãe, com a qual, ironicamente, Maria Clara *não* se identifica fisicamente (alude-se frequentemente na trama do romance a sua identificação física com o “pai”), parece dialogar com a figura da filha na perspectiva da ligação da face do feminino com a gesta produtiva — na condição do “por vir” da linguagem: uma — a mãe — investida na tarefa paciente da tecelagem artesanal (“o tricot na sala, o cachecol acabado e recomeçado numa furiosa paciência” — p.217) e a outra, paralelamente, envolvida com o seu tricot-escrita, parecem as duas personagens encarnar “a mãe ainda não” (p.191) da escrita e da linguagem literária.

Nesta parte do trabalho, pretendemos desenvolver a perspectiva de que, no seu labor lúdico, a narrativa põe em causa os processos de subjetivação discursiva e expõe criticamente a ambiguidade e a ambivalência que os atravessa, entre o racional e o sensível da linguagem. O sujeito e suas imbricações constitutivas, engendrado na confluência de sua consciência melancólica da finitude e do desejo de continuar, durar, permanecer na sedução do jogo, parece o desenho poliédrico a se fiar nessa tapeçaria negativa do texto.

4.2 Consciência e subjetividade discursivas

Para prosseguirmos na leitura, cumpre-nos retomar algumas indagações sugeridas anteriormente, quando refletíamos em torno daquilo que provoca e surpreende os olhares na relação com a escrita de António Lobo Antunes. Perguntamos, em consideração à fortuna crítica da obra, reconhecedora do traço inovador que marca a sua incursão definitiva no cânone da produção ficcional portuguesa, se traria ela formas ou fórmulas absolutamente originais e se estaria em consonância com o seu tempo. Considerar os processos de subjetivação e a sua relação com a poética negativista implica levarmos em conta não só o contexto diegético (referente ao “mundo plasmado” pela escrita ficcional), mas também situações relativas às circunstâncias de produção da obra, sem as quais não seria possível aventarmos a ideia de uma “consciência crítica”.

Vale considerar, nesse sentido, que para falarmos de consciência crítica não temos como postergar a ideia de que “uma mão por trás” do texto cuidadosa e estrategicamente trabalha a composição da escrita, distribuindo nela os tons que as escolhas (retiradas de um universo incomensurável de possibilidades) lhe permite. Pelo máximo de transparência que essa mão laboriosa possa desejar e buscar, por mais que, nas malhas do seu próprio tecido, possa encontrar o álibi de sua dissimulação, haverá sempre uma estria de claridade a incidir sobre seus rastros. Essa mínima e deslizando luminosidade é que, nas últimas cenas da narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, parece querer insinuar o sorriso efêmero de Maria Clara, a se oferecer a si mesma e à recepção de sua escrita, no momento em que o seu dedo toca a superfície transparente do vidro³². Talvez possamos considerar a marca digital da autoria como esse aceno natimorto encenado pelo gesto da personagem, a revelar, de alguma maneira, o rastro fulgurante de uma identidade. A escrita inteiramente isenta de marcas identitárias seria aquela da qual nos fala ironicamente um personagem-escritor de uma das narrativas de Ítalo Calvino³³, que idealiza um relacionamento com um texto capaz de se escrever sozinho, autonomamente, sem a necessidade de “uma mão” que o guie.

Tanto a situação construída nos momentos finais do romance de Lobo Antunes, como essa outra pensada por Calvino, lembram que a escrita não é uma atividade autônoma, que sua produção depende de impulsos e investimentos individuais³⁴. Já a escritura, ao desapartar-se dessa mão que lhe fia as formas³⁵, é capaz de se tornar liberta, de assumir autonomia. Desapartar-se da mão que a guia, libertar-se, autonomizar-se, significa, para a escrita, a entrada no seu processo de singularização. Mas, ao falarmos de “singularidade”, um aspecto importante a ser observado é que isso não tem correspondência com a noção de inteireza ou totalidade. Afirmar a singularidade do gesto da escrita ou da leitura não encontra eco na ideia de que sejam unos, totais ou primordiais: o singular é único, porque insubstituível, e não “inteiro” ou “completo”. A compreensão nesse sentido se dá na medida em que consideramos que é impossível a determinação de uma unidade ou resgate de uma origem subjetiva: aquele que escreve o texto, tanto como aquele que dele se aproxima, são já pluralidades infinitas de outros textos e de códigos infinitos, como sugere Barthes (1980). Tornar-se escritura significa a passagem para o “ser o que é”, “ser o aí”, na tradução, como diz Lopes (2007, p. 71-80), de

³² A passagem é transcrita na seção que finaliza o capítulo anterior deste estudo.

³³ Referimo-nos à obra *Se um viajante numa noite de inverno* (CALVINO, 1993).

³⁴ Pode essa referência à individualidade ser considerada mesmo nos casos da assinatura múltipla da autoria, uma vez que a heterogeneidade irá se configurar na organização da obra e não na atividade laborativa que contribui, à parte, na constituição do conjunto.

³⁵ É interessante lembrar aqui uma proposição de Blanchot, citada em capítulo anterior deste trabalho: “Aquele que *escreve* a obra é apartado; aquele que a *escreveu* é dispensado.” (BLANCHOT, 1987, p. 11, destaque nosso).

uma “íntima exterioridade”, isto é, como inscrição em um vazio que é a própria possibilidade de ser, a própria possibilidade de afirmação nesse vazio e nesse silêncio que figuram nas dobras da linguagem, considerando essa afirmação no vazio não como identidade (ocorrência do Mesmo), mas como *ipseidade* (a coisa em si — *ipsum*). Tornar-se escritura diz respeito exatamente à fundação do estatuto próprio, singular.

Dialogando com a proposição de Barthes, podemos falar com Lopes (2007) que o singular não exclui a diversidade, a pluralidade; ao contrário, não abole a diferença, mas nela se afirma, atualizando-a e se constituindo na atualização que dela realiza. Encontra-se isso com a concepção de Deleuze (2006b) naquilo a que chama “repetição na diferença”, cuja base de significação é a re-ocorrência de eventos “no” e não “do” diferente — a repetição não é a duplicação *do* Mesmo, mas seu processo de suplementação, a intercalação de dados sequenciais no curso do acontecimento, marcando-se daí uma diferença não sem (pre)cedentes (não sem o dado anterior — pre-cedido), mas para além da “identidade”, da generalidade, porque toda identidade (conceito) se transmuda no deslocamento para o lugar outro, interiorizando-se ou, antes, travestindo-se naquilo que passa a ser, num “si mesmo” do conhecimento. O travestimento, conforme insinua Deleuze, não se fecha simplesmente na vestimenta da “máscara”, não é meramente o “disfarce” do saber, mas a capacidade de “imantação” do disfarce *no* saber. Nessa ótica, a repetição pode ser vista como *ipseidade* ou singularidade, distanciando-se assim da noção de representação, teatro ou máscara: é a “apresentação”, o “assim é”, o “Si” que, permanecendo na diferença, trasfega-a, transpassando e ultrapassando os seus limites — a generalidade, o conceito, a identidade: “Ela (a repetição) não está sob as máscaras, mas forma-se de uma máscara para outra, tal como de um ponto notável a outro, *com* e *nas* variantes. As máscaras nada recobrem, exceto outras máscaras.” (DELEUZE, 2006b, p. 41). De acordo com Deleuze, a repetição é a nudez da máscara; significa a diferença ao pé da letra, literalmente — *ipsis litteris*.

Como signos recorrentes na narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o contato (entrevisto pela referência constante ao toque, ao beijo e ao sabor molhado, ao olho cego a tatear no escuro, à marca digital, entre outras), e o contágio (a comunicação pelo toque, pelo contato — muito bem significado no texto pela “doença”), são referentes extralingüísticos e afirmam a consciência da autonomia ou do estatuto singular da escrita: são signos icônicos por excelência, a recepção a eles não depende do conhecimento lingüístico, mas do lado sensível da percepção (o toque é percebido na intimidade do sujeito).

E, ainda, suplementando a ideia do contato e do contágio, a trama do romance trabalha a perspectiva de que a singularidade se dá no travestimento das máscaras, num deslocamento

para além do conceito, do nome. Um exemplo disso é a sugestão da possibilidade enésima de alcunhas nominais passíveis de se moldarem à figura fantasmática de Leopoldina. Quem é ou pode ser de fato essa “Leopoldina” que se constrói na trama do romance? Lucinda Lourdes Judite? (p.98), Maria Clara (na trama, a que imagina e mais se aproxima do “fantasma” do sótão), Ana Maria, Adelaide, Amélia, enfim, entre tantos, qual nome poderia servir *ou não* à máscara “Leopoldina”, “o fantasma de um nome confinada aos armários, às arcas, aos objectos embaciados pó” (p.114)? Não está aí uma mostra do teatro da (auto)nomia?

Tendo em vista o móbile de fractais pelo qual se constitui essa narrativa de Lobo Antunes, e na esteira das proposições deleuzianas sobre esse “inverter-se interiorizando-se”, que marca a passagem do nome ou conceito ao Si do sentido, podemos dizer que não é a máscara o referente conceitual e identitário da escrita, mas esta é que conceitua e significa a máscara, travestindo-a ou imantando-a no “isto” de sua intimidade. Essa “íntima exterioridade” da escrita literária diz respeito ao deslocamento, à sua entrada no processo de alterização.

Para Gusmão (1977), o processo de alterização, na relação com a linguagem literária, implica a consideração de diversas questões, que não podem se encerrar-se nos limites do texto, da diegese, porque estão também ligadas às circunstâncias exteriores a ele. Os estatutos da autoria, o âmbito da recepção, a responsabilidade (legal e comunicacional), a consciência (histórica, social, comunicacional), são elementos que participam na composição sígnica da obra, revelando marcas do universo sociocultural do qual se constitui e pelo qual é inevitavelmente atravessada. Da mesma maneira como é inevitável certa transparência na obra de características do contexto cultural no qual se insere (a começar pela própria matéria de que se constitui: a língua e a linguagem), essas circunstâncias extratextuais são também referenciadoras de traços particulares, indicadores de ideologias e valores: o estilo, os pontos de vista, os modos de composição, são caracterizadores de escolhas individuais, que remetem à marca digital do texto. Também Buescu, em explícita concordância com a concepção de Gusmão, reforça a ideia de que as circunstâncias de produção do artefato literário não devem ser desdenhadas, com o risco de perdas relevantes no seu processo comunicativo: “o texto sabe e mostra que *vem de alguém e vai para alguém* e que nesse movimento se jogam relações complexas de partilha e alteridade.” (BUESCU, 2007, destaques da autora)³⁶.

³⁶ BUESCU, Helena Carvalhão. Autor. Texto publicado no *E-Dicionário de termos literários* — Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/autor.htm> — Acesso em: 26/07/2008.

Se o texto expõe marcas de sua identidade cultural, não quer dizer isso que coincidam essas marcas com a indicação do nome próprio ou com a figura empírica, socialmente localizada, do indivíduo que assina a sua autoria. A alterização, como processo de subjetivação, como singularização da escrita, diz respeito a esse deslocamento dos planos transitivo da escrita ao intransitivo da escritura. Foucault, em atenção a essa perspectiva, diz que o texto literário, em sua dimensão comunicativa:

não é mais discurso e comunicação de um sentido, mas exposição da linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade manifesta; e o sujeito que fala não é mais a tal ponto o responsável pelo discurso (aquele que o mantém, que através dele afirma e julga, nele se representa às vezes sob uma forma gramatical preparada para esse efeito), quanto à inexistência, em cujo vazio prossegue sem trégua a expansão infinita da linguagem. (FOUCAULT, 2003, p. 220).

Essa visão da “exposição da linguagem em seu ser bruto”, Foucault entende como “pensamento da exterioridade”, convergindo com a concepção de Blanchot no prisma da “experiência do fora” e mesmo com o postulado de Deleuze sobre a “diferença na repetição”. Os autores parecem dialogar na ideia de que a noção de identidade, como imagem ou forma especular do Mesmo (representação ou máscara), é ultrapassada na escrita, que na sua capacidade de expansão infinita, torna-se outra, alheia ao disfarce — dado generalizante —, embora prosseguindo nele. Como dimensão excedente da máscara, o texto assume “vida própria”, *na* linguagem e *para além* dela: na relação com a “vida da obra” isso significa, diria Blanchot, “estar em casa em seu próprio lugar”, ou seja, estar *na* linguagem (“casa vazia do sentido”), no mesmo compasso que “fora” dela — para além dos seus domínios convencionais —, na extensão do curso infinito de sua capacidade comunicativa.

Nos limites da interioridade do texto, a máscara se atualiza e se expõe, o que quer dizer que a sua construção só pode ser *ipsum* — singular. Por mais que permita o (re)conhecimento, o ser da obra é único, insubstituível. Os entes criados na ficção tem vida e identidade próprias, não são e nem representam “um de nós”, mas, no conjunto de seus traços, na dinâmica de sua vida psicológica, social, cultural, eles se apresentam. Com efeito, não temos um “retrato”, uma descrição fotográfica das figuras que se movimentam na narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. É verdade que, pelo contexto diegético, temos condições de formular alguns esboços, tais como a noção de que Maria Clara, sendo parecida com o pai (supostamente de origem africana), é diferente da irmã Ana Maria, que é “irmã da boneca loira”: “não somos irmãs, se fossemos irmãs éramos morenas as duas” (p.62).

Na verdade, a indeterminação do semblante parece não querer dizer outra coisa, senão do traço fugidio da identidade, da máscara e do saber como construção na diferença. Aliás, o signo da diferença, em contraponto com o seu reverso — a indiferença — põe-se em evidência na trama. Maria Clara experimenta a angústia de não ser reconhecida, de se considerar e de ser considerada (in)diferente para os outros: “(A Ana e a boneca loiras, a Ana é irmã da boneca, não minha, ninguém me comprou, veio uma cegonha trazer-me no bico)” (p.62). Também na oscilação entre o estranhamento e o re-conhecimento deparamo-nos com outras situações, como, por exemplo, a relação do pai com a criada Adelaide, a quem não reconhece e por quem não é oficialmente reconhecido (embora a expressão velada, tímida e clandestina da relação afetiva, os gestos furtivos de proteção, tanto da criada para o pai quanto dele para ela, sejam capazes de indicar uma forma de reconhecimento).

Apesar de alguns sinais, não temos a descrição realística ou a fisionomia das personagens, mas apenas traços escorregadios, alinhavados por “vozes”, fios discursivos a se entrelaçarem na insinuação de matizes. A máscara que vai se esboçando é muito mais aquela que encobre do que a que revela (a antinomia entre o claro e o escuro — ser loira ou ser morena — pouco pode nos oferecer de um semblante fisionômico, mas a exposição dessa situação como problema é sem dúvida reveladora de um comportamento social afirmativo de valores submersos, denotativo de preconceitos — contra a raça, a cor, a origem —, assim, encoberto por máscaras). O caso da avó é outro que referenda essa perspectiva. Ela encarna o emblema da decadência, da desmoralização: a avó é a “palhaça enfeitada”, a ostentar valores duvidosos (porque os ditos “autênticos” teriam sido fiados às dívidas de jogo), como as jóias falsificadas, as peças anacrônicas (a estola de raposa e a boininha — ridículas) e as peças desgastadas, arruinadas, que insistem na sobrevivência do “adorno”, das aparências (o colar a que falta uma pérola, o cabo do pente de prata substituído por um pedaço de pau, etc.).

Como na situação de Maria Clara (o lado “negro” da família), da avó (a ridícula), temos a vaga ideia dos perfis, aos quais um pincel oblíquo vai tingindo, numa mistura de nuances diversas, que apontam muito mais para a rede contraditória dos relacionamentos humanos, no envolvimento das dimensões psíquicas, políticas, sociológicas, etc., que para a pretensão de um “todo” da máscara. Não sabemos como é o professor da escola, não nos são dados os traços de sua fisionomia. O que dele supostamente sabemos é que seduz e “viola” a criada (Adelaide), assim como, da criada, temos supostamente que é seduzida e violada por ele. A relação da criada com o professor nos mostra que, assim como não temos a definição de um “rosto”, de um retrato, não temos sequer de um caráter. Não há no texto a acusação nem a defesa ao comportamento transgressor do professor de escola, nem o julgamento sobre

a situação de Adelaide, se terá sido ela submetida, ou não, ao ato da violação. Por outro lado, temos indícios suficientes para não confiarmos na figura da criada, por certo uma das mais ambíguas da narrativa. Confundida na dupla atuação daquela que é protegida e da que protege, é mantida na casa na posição de uma “tiazinha” e referida “como se fosse da família” (o “como se” denuncia, em explícita ironia, os preconceitos que veladamente envolvem a sua figura, que encarna, duplamente, a “mestiça” e a “doméstica”), resvalando entre os interditos: além de testemunha ameaçadora dos segredos do clã (a origem escusa do pai), camufla os mal-feitos da decadente matriarca encarnada pela figura da avó, encobrando os “furtos” que essa realiza contra o patrimônio da família, o que revela um comportamento nada ingênuo, mas, diferente disso, uma habilidade esperta da criada no engendramento e convívio com o jogo das aparências. Ou seja, até que ponto a jovem seduzida, tão habilidosa nos tratos com os jogos do “ser e do parecer”, pode ser considerada “inocente”, vitimada pela sedução e pelo ato de violação? A narrativa não responde a isso, apenas pincela os dados, que se movimentam e se misturam na composição das máscaras, expondo a dimensão conceitual e discursiva da identidade.

A dinâmica do texto, como podemos perceber, é a da alteridade. É saliente na narrativa a significação do olhar do outro, a relação agônica com o alter-ego. Consideremos, por sinal, o relacionamento de Maria Clara e Ana Maria, ironicamente revelador de uma “inveja melancólica”³⁷ recíproca — a inveja de Maria Clara pela irmã é confessada em seus relatos e vice-versa. Entretanto, o conhecimento que possuímos sobre isso não nos é transmitido pelos relatos, mas *no* e *pelo* jogo de vozes, pelo arranjo polifônico que faz explodir o dito no (inter)dito: pelos ditos não-ditos (à suposição “quem diz a verdade” subjaz a expressão: há uma verdade a ser dita?), assim como pelos mal-ditos (por exemplo, a criada Adelaide omite e camufla acontecimentos do passado, configurando isso uma alusão ao que é renegado, ao lado “maldito” do saber). Nesse clima de denegação, acompanhamos o entrelaçamento dos “dados”, numa movimentação vertiginosa que leva à dissolução, pela exposição do vazio, pelo excesso de significação, pela variedade de pontos de vista, dos contornos da máscara. Maria Clara, Ana Maria, Amélia, Adelaide, Idalina, Leopoldina, Luis Filipe, o moçambicano Presidente Krüger, os parentes mortos, afirmam-se na sua condição de entes “quaisquer”, sem contornos e “sem qualidades”.

Assim, pelo que a narrativa nos dá a conhecer, temos que a identidade é algo construído, em comunhão com o “dado” e com a “imaginação”, numa movimentação

³⁷ Dizemos “ironicamente” pela consideração à “inveja melancólica do outro” que, conforme antes refletimos, implica a relação da melancolia com o conflito de identidade.

reversível: primeiro, porque os dados oferecidos ao leitor são produto da memória, da dinâmica memorialística das personagens (exposta em grande parte pela atuação de Maria Clara), o que quer dizer que produtos do imaginário (o produto da memória é pura virtualidade — imaginação). O outro lado da reversibilidade construída na narrativa sobre a ambiguidade da constituição identitária se dá na relação com a instância da recepção, pelo ponto de vista de que os perfis são, em grande parte, moldados pelo leitor do texto, a partir de vagas referências. Se, a partir da imaginação, o receptor vai “jogar” com os dados, significa isso que não há possibilidade para a fixação de uma identidade, para a designação de um “nome próprio”, o que nos parece um referendo para a perspectiva de que, nos limites da escritura, toda ocorrência é manifestação do “qualquer”, do “comum”. O “qualquer” não tem como responder por uma nomeação (Leopoldina Lourdes Judite?), não há para ele a marca de um semblante. Conforme ilumina Lopes, podemos dizer a respeito de cada uma das figuras esboçadas no texto que se trata da autêntica exposição de um “ente sem qualidades”:

O qualquer não é pobre nem rico, não é belo nem feio, não pertence a um país, uma classe social, um grupo profissional, ou a qualquer outra comunidade. [...]. Mas sendo indeterminado, ele não é indiferente, ele existe pela força do seu querer, existe sendo “a sua maneira de ser”. O indiferente está do lado do idêntico, o qualquer está do lado da produção de diferença. (LOPES, 2007, p. 71).

Se as personagens mergulham na intimidade exterior desse mundo dos “entes indeterminados”, não equivale isso à afirmação de que são destituídas de presença ou significação. Ainda que esboçados, sempre propostos e nunca impostos, não podemos dizer dos perfis que nos são indiferentes. Como fala Lopes, eles existem na “força do seu querer”, como máscaras nuas da repetição, pura diferença, porém, não indiferenciados. Se nos perguntarmos “quem é” Maria Clara, a resposta revelará, certamente, a relação de sua figura com aquelas com as quais nos deparamos todos os dias, corriqueiramente, do lado de cá, na exterioridade empírica deste nosso mundo, no universo das identidades. Entretanto, nenhuma figura da realidade empírica se assemelha a ela, que existe na diferença, na intimidade do mundo que a anima. É uma qualquer nesse mundo, construída como “qualquer” — sua máscara não é um disfarce, uma reprodução, mas uma repetição do “comum”, identidade imantada na “comunidade” que a abriga. Não seria, com efeito, essa ideia de “comunidade” a tônica da narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura?* Maria Clara, como todas as outras figuras que a rodeiam e que com ela se relacionam, são construídas, literalmente, como “entes sem qualidade”: encarnam a perspectiva das pessoas comuns, existentes em um mundo comum, vivenciando situações ordinárias, triviais. No contexto diegético, não há

fulgores épicos ou figurações heróicas — que fulgor heróico podemos reconhecer em uma figura que, como o pai, tem o hábito de “aperfeiçoar bolinhas de pão” à mesa do jantar? Na verdade, constrói-se aí a máscara do verdadeiro anti-heroísmo, à guisa de um clã decadente, composto por um pai não só de origem suspeita mas também acometido pela “doença” (signo por excelência da expurgação, da denegação), uma mãe disléxica (não compreende nada), uma avó tida como imoral (o vício do jogo arruína e envergonha a família), as filhas em crise existencial (afetadas pelas mais corriqueiras mazelas humanas, como a inveja, o ciúme, o sentimento de inferioridade, etc.), enfim, imantam-se no texto os lugares da diferença, da adjacência, do “menor”. O “lugar comum” pode ser visto como o que está no duplo sentido da interioridade/exterioridade, na liminaridade do “qualquer” com o geral. Reconhecemos nas máscaras o perfil corriqueiro, que não nos pode ser indiferente, entretanto, o mascaramento subsiste na diferença, no espaço singular do seu mundo. Interroga Maria Clara, parece que à “clareza negra que persiste”, à íntima exterioridade na qual está mergulhada: “sou eu ali, sou tu aqui, sou nós duas?” (p.94).

4.3 Na pele do lobo

A figura de uma Maria Clara, tanto como a de uma Ana Maria e a dos demais personagens que com elas se relacionam, participando na existência do seu mundo, podem ser vistas sob o prisma da ipseidade, presença em Si, afirmação na diferença. Porém, não nos são indiferentes — como sugere Lopes, “o indiferente está do lado do idêntico”, enquanto “o qualquer está do lado da produção da diferença”. O fato de não nos serem indiferentes significa a repetição na máscara, a ambivalência do constituir-se na identidade: “A repetição é verdadeiramente o que se disfarça ao se constituir e o que só se constitui ao disfarçar-se.” (DELEUZE, 2006b, p. 41). Nesse sentido, as máscaras não nos são indiferentes, mas há aquelas que, podemos assim dizer, elevam-se à potência do duplo da (in)diferença. Por exemplo, o que dizer dos signos que, na trama do romance, reconhecem-se e coincidem com dados de um real empírico? Como lidar com o realismo dos lugares pelos quais transitam as personagens, tais como Alcabideche, Estoril, Birre, Murtal, Beja, entre tantas outras indicações espaciais que se compõem no plano da diegese e que, sabidamente, coincidem hominimamente com localizações topográficas existentes em Portugal, espaço de vivência do autor da obra?

Lembraram já alguns autores, como Bachelard (1988), que os espaços, assim como noções relativas ao tempo, podem ser estruturas poetizadas. Na trama do romance que analisamos, conforme anteriormente buscamos mostrar, os espaços são arquétipos materiais — a clínica, a casa, o sótão: tais como as personagens, constituem a vida e a “respiração” do texto.

Pela leitura que estamos a desenvolver neste ponto do estudo, podemos dizer, na relação com a poetização dos lugares, que nenhum outro destino poderia restar às figuras topográficas coincidentes com as da realidade empírica, senão a vertigem da íntima exterioridade. Como construções discursivas, compõem a dimensão do “qualquer”, do “comum”, do indeterminado. No processo de alterização a que, pela escrita, são submetidos, passam a ser *o que são*, como apresentação, exposição de si mesmos. Contudo, trazem um “a mais” reconhecível na questão de não nos serem indiferentes: o nome próprio ligado a uma referência empiricamente localizável nos chama duplamente a atenção.

Talvez pudéssemos pensar isso na relação associativa com o contexto da narrativa e aquilo a que Seixo (2002) entende como “sociotexto”, o que para a autora significa “os arredores do *eu*”, um conjunto de indícios, “tecidos sociais envolventes com os quais o narrador se confronta” e que correspondem a uma “experiência individual tangencial à biografia do escritor”, figurando no texto “como ingredientes de um contexto que com ele se harmoniza.” (SEIXO, 2002, p.483). Seixo mostra em seu estudo que os escritos de Lobo Antunes, de uma maneira geral, elaboram e brincam com essa possibilidade de imbricação harmônica entre o contexto (a diegese) e o sociotexto (elementos que, em correlação com o contexto da obra, podem ser identificados num contexto social extradiagético). Esse jogo pode ser observado nas tramas do autor quando trazem à cena, por exemplo, o ambiente da clínica psiquiátrica, elementos da cartografia lisboeta, passagens relativas aos conflitos coloniais e às misérias do período pós-colonial (com referência explícita e nominal aos sítios africanos e às batalhas travadas contra o jugo colonizador de Portugal), o que claramente remete a vivências do cidadão português António Lobo Antunes. Uma pesquisa a dados biográficos ofertará certamente a informação de que essas referências se relacionam com a anterior atividade profissional e com períodos marcantes das experiências vividas pelo autor, como médico psiquiatra a exercer suas funções no Hospital Miguel Bombarda (em Lisboa) e como espectador dos horrores que a sua permanência nos espaços conflituosos das guerras coloniais na África levaram-no a presenciar.

Na relação com os rastros socioculturais prementes na obra, e com a concepção que, em certo período da história, postulou o apagamento ou o afastamento radical da figura do

autor de sua produção, Gusmão (1977) propõe um questionamento: anonimato e alterização? Considerar o “anonimato” (o afastamento ou “morte”³⁸ do autor), conforme pelas formulações de Gusmão, em consonância com Seixo, pode ser sugerido, significa ignorar o sociotexto, ou as marcas, registros ou fulgurações de realidades extradiegéticas. Se, de alguma maneira, vinculam-se às vivências do escritor, é certo que essas marcas nada podem indicar além da alusão, pois não temos como saber o “real”, não conhecemos a realidade do autor. Daí, por mais que se aproximem do “dado”, daquilo que relacionamos com a instância filológica, com a bio-grafia, nada poderá ser de fato afirmado. Assim, só podemos falar de vozes e de presenças discursivas. Mas aquilo que resta na (in)diferença nos diz que a obra não é “anônima”, para lembrarmos as palavras de Buescu, “*ela vem de alguém e vai para alguém*”. De acordo com Gusmão, na figura do autor temos o pressuposto da primeira enunciação de um texto e, nesse rastro de “primeira mão”, indica-se um operador de inscrição histórica, que não é “nem de origem demiúrgica, nem intenção plena e presente ou limite absoluto do sentido.” (GUSMÃO, 1977, p. 7). Na visão desse ensaísta português:

Esta primeira enunciação pressupõe também co-enunciadores reais e imaginários, e um contexto espaço-temporal irrepitível. Tal enunciação nunca é inteira ou totalmente reconstituível, nem aprisiona o sentido de um texto. O tempo das leituras posteriores, os vários presentes futuros do texto operam recontextualizações inescapáveis que contribuem para fazer variar as determinações de sentido. (GUSMÃO, 1977, p. 7).

Gusmão insinua que o envoltório de indeterminação do sujeito não implica o radical anonimato da autoria, mas não mais que aquilo que literalmente afirma: a impossibilidade de determinação. A primeira enunciação do texto, pela qual o escritor se responsabiliza, aponta para um gesto irrepitível, portanto, por si mesmo, diferente — constituído na diferença. De um gesto já singular, o texto se desdobra em sua singularidade, na possibilidade de operar infinitamente, na relação com os horizontes receptivos, as suas recontextualizações.

Num reforço às concepções de Gusmão, Seixo sugere que as indicações do sociotexto tornam-se suspensas na perspectiva do contexto, de maneira que, por mais que se identifiquem com as informações que temos sobre as vivências e lugares ocupados pelo autor num ambiente empírico, não poderão ser tidas como “coincidentes”. Para a autora, o material “bio-grafado” permanecerá sempre na “hesitação fictiva”, uma vez que a identidade construída na obra é substância do discurso, matéria de escrita. Nesse sentido, não deve ser

³⁸ Aludimos aqui a um dos elementos no qual se baseia o questionamento de Manoel Gusmão, que é a visão de Roland Barthes sobre a “morte do autor”, sustentada na proposição de que, “quando o autor entra na sua morte, a escritura começa.” (BARTHES, 1960).

tomada nem na perspectiva da biografia (ou como dados vinculados à “vida” desse “alguém” a quem cabe a responsabilidade pela primeira enunciação do texto) e nem da autobiografia (a responsabilidade enunciativa referenciada por um “eu” que fala e/ou se inclui no discurso): “autobiografia é o que se pretende dar (comunicar, partilhar) *da vida que se escreve*, e é duvidoso que dela outra possa restar.” (SEIXO, 2002, 497 — grifo nosso). Na “vida escrita” do texto, há saberes que não nos são indiferentes; ao contrário, desdobram-se e se multiplicam na diferença.

Outros sinais são interessantes de serem vistos na trama de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, no sentido da brincadeira com o nome próprio e com o lado obscuro da identidade. Curiosamente, o texto parece querer se distanciar, o que não ocorre em diversas outras produções do autor, do jogo explícito com a identificação autobiográfica, ou do risco da coincidência (evidentemente que no plano do simbólico) com o nome próprio ou com a pessoa física que assina e responde legalmente pela autoria da obra — o escritor português António Lobo Antunes. Embora, de maneira recorrente em entrevistas ou notas em que fala sobre o seu trabalho, Lobo Antunes afirme sua afeição particular e, por conseguinte, uma identificação pessoal com Maria Clara, a narradora-escritora construída nesse seu romance, seja esse talvez um de seus textos em que os efeitos de uma mimese identitária mais se obscurece. São notáveis as remissões diretas ao nome próprio, avalizadas pela alcunha “António” em alguns de seus romances, como, por exemplo, *Conhecimento do inferno* e *Que farei quando tudo arde?*, um a figurar num contexto anterior e outro posterior à produção dessa narrativa da qual nos ocupamos. Mas, será que um escrito configurado, de acordo com o testemunho do autor, como um “romance sobre o romance”, furta-se de fato à brincadeira mimética com a autoria?

A escolha de uma figura feminina como agenciadora da escrita ou a “mão que guia” é um indício na direção do plano do apagamento do nome próprio, porém, é possível observarmos que funciona apenas como uma estratégia de dissimulação: numa clariddezinha insistente, também nessa produção antuniana a brincadeira com signos que remetem ao nome e, nisso, a sua envoltura na questão da subjetividade e do estatuto da autoria podem ser notadas. Cumpre-nos ver como isso se dá.

Um dos estudos de Seixo sobre a produção ficcional antuniana, que tem como subtítulo a sugestiva expressão “Onde se meteu o Lobo?” (Seixo, 2002, p. 473-497), chama a atenção para a perspectiva de que diversos podem ser os recursos pelos quais o jogo irônico

com a identidade e com os limites de uma “função autor”³⁹, se constroem nas narrativas de Lobo Antunes. Um dos disfarces utilizados pelo autor é a alusão à imagem do “lobo”, signo que participa na composição do nome próprio “Lobo Antunes”. O “lobo mau” (que resiste nas recordações da infância da personagem Paulo em *Que farei quando tudo arde?*), o “lobo da serra” (que participa na ambiência contextual de *O tratado das paixões da alma*), e o “lobo da Alsácia” (presente senão em todos os romances, certamente que em grande parte das tramas antunianas), são algumas dessas versões possíveis do travestimento lexical do nome. Segundo Seixo, a imagem do lobo preenche uma máscara que não é a do nome próprio (assim como as alcunhas “António” e “Antunes” nomeiam personagens em algumas das narrativas do autor), mas permanece “um fato ficcional indeciso, um balançar aleatório mas constante entre os extremos da designação homônima, ou mesmo sobre o eu que vive face ao que escreve e lê” (SEIXO, 2002, p. 491).

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, “o lobo” se põe como a “pele”, a vestimenta: temos aqui a repetição do “lobo da Alsácia”. Numa das partes da narrativa em que divide com Maria Clara a perspectiva da narração, a personagem Ana Maria é que veste essa “máscara”, reforçando, mais uma vez, a “inveja melancólica” de estar sob a pele do outro, de travestir-se no outro, na idealização da comunhão com a alteridade. No texto, a figura erotizada da Ana Maria é retratada nos seus ideais românticos e no desejo de agradar aos possíveis admiradores, como na cena em que o seu olhar é atraído pela imagem de um “judeu bem vestido que impressionava as visitas”:

o judeu quase nunca e durante o quase nunca acompanhado por mulheres como eu gostava de ser que não se levantavam do carro, verificavam as pulseiras, mudavam a frequência do rádio, entortavam o espelhinho do automóvel e esticavam-se de banda a compor o batom ou a aperfeiçoar o rouge, um setter ou um lobo da Alsácia
um setter
[...]
Anéis contra anéis, anéis numa coxa, o setter jubiloso
[...]
... se o judeu me cumprimentasse a blusa tornava-se um vestido de noite com decote de lantejoulas ou se calhar desmaiava, que um lobo da Alsá
quero um setter no Natal, quero um colar de esmeraldas, quero um verniz de unhas prateado, [...] (p. 217).

A atuação da personagem Ana Maria, como vimos no episódio, põe-se em exposição na “força do querer”. É essa exposição do desejo a energia de um eu melancólico, que entende na vestimenta da “pele”, no recurso do adorno e do enfeite a potência de interiorização da

³⁹ Michel Foucault concebe a “função autor” como “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. (FOUCAULT, 1992, 49)

máscara. Diversas são as situações que, nos patamares de sentidos da trama, parecem dialogar com essa. Uma delas pode ser vista nas últimas partes do romance, quando nos deparamos com uma figura que encarna o marido de Maria Clara (de uma Maria Clara outra, já na fase da maturidade), a tentar decifrar, pela letra, pelos traços legíveis e ilegíveis, a identidade por detrás da escrita: “— Que letra é essa Clara?”, interroga o marido, entendendo Maria Clara que ele cuida de “*decifrar qualquer coisa que o ajudasse a perceber quem sou*” (p. 479).

A ficcionalização do Si, transparente nesse movimento de máscaras, põe em causa a questão do apagamento, do anonimato subjetivo do texto, ao mesmo tempo em que remete à perspectiva da alterização, à consciência melancólica de que o disfarce, a “pele”, não cabe ao nome, não lhe é próprio. Lembra também, no reverso, que a pele é a nudez por trás da máscara. Não é à toa que esse engenho antuniano tem como plano composicional as ficções de si, a exposição explosiva de um eu que fala, que se constitui e é constituído na máscara da voz. A relação com a escrita íntima parece evidente na sugestão de um “diário” a se compor na trama do romance.

4.4 O diário íntimo e a narrativa

De fato, a narrativa se constrói e se configura no plano de uma ficção biografada (sustentada por um “eu” presente), a confundir-se com a escrita de um diário: Maria Clara põe-se na pele desse eu confessional. Porém, restam na indecisão aleatória do texto bases que permitam a afirmação desse tipo de composição.

Conforme sugere Blanchot (2005), diversos traços aproximam o diário íntimo e a narrativa, estando entre esses traços o desejo de observar e de ser observado, os arredores do segredo, a oscilação entre os estatutos da pessoalidade/impessoalidade. O motor da escrita é a estranha convicção de que podemos nos observar e de que devemos nos conhecer, de que nossos projetos (segredos) podem ser vigiados e especulados. Na forma da narração (preponderantemente romanesca) ou do relato (preponderantemente confessional), a escrita imanta — atrai, numa perspectiva de real — o acontecimento e o acaso, realizando nisso uma ficção e, inversamente, ficcionando os indícios de empirismo. Por mais que a pessoa enunciada (tal como o “eu” aparentemente pessoal do diário) tenda a se identificar intimamente com aquela que produz o enunciado (o autor), não há a possibilidade do encontro real entre essas duas pessoas, porque se render ao fascínio da escrita significa a renúncia, a

abdição a uma identidade pessoal. A esse “eu” que se enuncia se abre, pela escrita, “uma lacuna imperceptível que o obriga a renunciar à luz tranqüila e à linguagem usual, para manter-se sobre a fascinação de uma outra claridade e em relação com a dimensão de uma outra língua” (BLANCHOT, 2005, p. 272). O lugar de imantação da escrita é relativo ao espaço próprio da alteridade: nesse espaço, dizer “eu sou” equivale a perguntar “quem sou eu?”. O problema, sempre aberto nas lacunas da escrita, não se resolve pelas perspectivas do relato ou da narrativa: diferentemente disso, os vazios são o índice de aproximação entre duas formas.

Blanchot sugere que a problemática da definição entre o diário e a narrativa se vincula à questão da “adesão” ao contado, à matéria da confissão. O diário tem uma forma aparentemente livre, *dócil aos movimentos da vida*: “pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que quiser” (BLANCHOT, 2005, p. 270). Entretanto, diferentemente da narrativa ficcional, enfrenta uma limitação — o calendário: o diário deve obedecer à ordem cronológica dos acontecimentos, o calendário é “o seu demônio”. Não se trata de um traço trivial, mas, ao contrário, determinante na definição de sua forma. Submeter-se à regularidade dos dias significa, para a escrita, colocar-se sob essa proteção — a indicação cronológica funciona como um alibi daquilo que lhe é exigido: a sinceridade, a verdade. A forma do diário, referendada pelo calendário, mostra esse gesto de submissão da escrita a essa exigência de que “não deve faltar com a verdade”. Podemos dizer que a indicação cronológica busca suprir a ilusão desse “dever”, mas o que consegue, em última instância, é realçá-lo.

Quanto à questão da “adesão”, o “pacto” escritura/leitura, vale lembrarmos Iser (2002), quando diz que: “A ficção pode manter unidas dentro de um único espaço uma variedade de linguagens, de níveis de focos, de pontos de vista, que seriam contraditórios noutras espécies de discurso, organizados quanto a um fim empírico particular” (ISER, 2002, p. 966). Essa “finalidade empírica particular” Iser reconhece na perspectiva de um “como se”, na direção de que o texto ficcional pactua com a recepção uma possibilidade de realização de sentidos, não atrelada porém à realidade empírica exterior, mas ao seu próprio real — o real ficcionado.

Nisso, temos que na forma do diário o pacto ficcional — o “como se” — é dissimulado (pela interposição pretensamente realística e documental do calendário), enquanto na narrativa ele é inteiramente aberto (à variedade de linguagens e focos), tanto que se reverte no seu fundamento: “fingir” é a proposição primeira da ficção. A condição proposicional da narrativa está justamente na relação com esse pacto, que se traduz, como

diria Blanchot, no reconhecimento de sua capacidade de imantação, de reconstrução de uma imagem “outra”, impessoal, entretanto realizada singularmente, em seu interior.

Podemos dizer que a narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura* elabora em sua construção esse ponto de vista deslizante sobre os estatutos agenciadores e caracteres estruturais da escrita, mostrando que os traços que supostamente diferenciam o diário íntimo da narrativa podem ser também aqueles que aproximam as duas formas. Não temos como confiar, desde o início da leitura, na determinação de um ou outro modelo discursivo: os acontecimentos, embora na forma de um relato monologal e agenciados pela voz enunciativa de um “eu” pessoal (traços caracterizadores de um diário), são organizados em partes e capítulos (sete partes e trinta e quatro capítulos⁴⁰), o que nos permitiria dizer que temos em mãos uma narrativa romanesca. A memória é a “arca” de onde a personagem Maria Clara vai retirando os seus “guardados”, que vão construindo a teia discursiva e formando a diegese. Entretanto, observamos depois que esse clima de confiança pode ser alterado. Os sinais de uma possível alteração de perspectivas se indicam, num primeiro momento, por algumas referências a um diário. Porém, esses sinais não nos são dados com imediata clareza. Diferente disso, vão se indicando numa tonalidade insinuante, de maneira a não nos permitir uma associação direta com a matéria narrada. Vejamos o que é dito no texto: “(há livros que dizem assim mesmo, O Meu Diário, com uma rapariga inclinada a escrever / em posição ortopédica correcta / e fechado a cadeado)” (p. 175 — o trecho é escrito entre parênteses). Conforme dizemos, até esse ponto da narrativa as impressões sobre a referida forma do diário são postas como sugestões, como referência a um certo modelo e não na possível condição estrutural da narrativa: Maria Clara está a escrever “um diário” e não “o diário” que eventualmente poderia estar sendo construído aos olhos do receptor de sua escrita.

À frente, com base nessas insinuações dispersas pela trama e em situações que passam a desnudar o envolvimento das personagens com a escrita de um diário, temos razões para desconfiar de que a prosa fluida que a personagem vai tecendo pode ser reconhecida sob essa forma. As referências, intermitentes no texto, vão se tornando mais frequentes à medida que a narrativa avança. Em dado momento, quase ao término da trama, diz a protagonista: “A Ana já não pode lamentar-se e protestar pelos cantos que a não deixei falar: chamei-a ao meu quarto, apontei-lhe a secretária, emprestei-lhe o diário.” (p. 433). Interessante observar é que à irmã Ana é concedida a oportunidade da partilha na escrita “do diário”, que pode dizer

⁴⁰ Interessante observarmos a duplicação simbólica sugerida por essa organização numérica das partes da narrativa: a soma dos números 3 e 4 equivale ao número 7, que parece querer insinuar na trama uma relação cabalística com a perspectiva da criação, conforme notamos já em momento anterior deste estudo.

respeito a qualquer construção discursiva do gênero, e não especificamente ao “diário de Maria Clara”: o índice de indefinição do lexema pronominal — escrever “o” e a escrita “do” — parece se insinuar nessa direção. Não nos parece isso um detalhe desprezível da narrativa, sempre empenhada em suspender os sentidos. A incongruência pode ser notada pelo tom de impessoalidade (a ausência do pronome possessivo, que poderia funcionar como dêitico, unidade indeterminada), em contraste com a ausência de uma referência pessoal, sendo esta um aspecto importante da configuração desse tipo de construção textual: o diário é, por excelência, uma construção em primeira pessoa, um recurso estratégico de expressão do “eu”; fundamenta-se, portanto, numa referência pessoal. Esse jogo com as perspectivas da pessoalidade/impessoalidade é uma constante na trama e nele parece estar fundado o clima de suspensão que atravessa o todo da diegese e, de maneira sugestiva, a escrita da própria narrativa.

Esse clima de suspensão ao qual nos referimos é dado na narrativa por diferentes ângulos. Um deles se põe nessa expectativa oscilante entre o narrado e a narração, do ponto de vista que não nos é permitido afirmar a forma discursiva, seja a do diário ou a da narrativa, como modelo de constituição do texto. Um outro ângulo de indefinição diz respeito à autoria do relato. Não há como saber quem autoriza a escrita do texto, pois avistamos a possibilidade de compartilhamento e, nisso, a sugestão de uma autoria diversa. Não apenas a irmã, Ana Maria, mas também o marido de Maria Clara (como dissemos, uma figura que aparece nos capítulos finais da trama), a mãe e outras personagens que se relacionam com a protagonista são vistos, em diferentes momentos, como possíveis co-autores do texto-diário que é referido na diegese. Por seu cunho individualista, confessional, o diário tem como vértice a experiência pessoal, as vivências cotidianas; em vista disso, encontra na forma do relato um meio propício de expressão. Podemos dizer que a costura a múltiplas vozes arruína com a própria perspectiva de gênero que acompanha o diário, no sentido de que leva à derrocada de um dos seus princípios, que é o testemunho da verdade: “Os pensamentos mais remotos, mais aberrantes, são mantidos no círculo da vida cotidiana e *não devem faltar com a verdade*” (BLANCHOT, 2005, p. 270, destaque nosso). Se o discurso se constrói na perspectiva polifônica, como assegurar que uma verdade possa ser dita?

A consideração do diário como um modelo de gênero, como o formato genológico preponderante da narrativa, leva-nos a perceber, na mesma direção, que muitos são os vazios que nos impossibilitam esse tipo de ancoragem. Se a polifonia pode ser reconhecida como um desses sinais de vazio, há outros passíveis de identificação, como, por exemplo, a ausência de datas marcadas: o texto não obedece à seqüência do “calendário”, embora essa perspectiva

possa ser nele entrevista. A ideia de uma seqüência cronológica, atrelada ao fluir dos dias, não estaria exposta na composição das partes, na descrição dos sete dias que simbolizam a criação do mundo? Outro sinal dessa relação com o calendário pode ser na tessitura da trama, pela recorrência constante do arquétipo da lua: temos uma lua ambígua e ambivalente a deslizar por diferentes planos (o céu e a terra, o interior e o exterior, o um e o outro). Ora, as fases da lua são a referência primitiva do calendário. Não implica isso a referência ao modelo “diário”?

4.5 O corpo (de)gerado do romance

A matéria do diário, numa imbricação com a própria compleição da narrativa, é sem dúvida uma presença marcante na trama. No entanto, podemos dizer que não apenas essa, mas também outras modalidades textuais são passíveis de se ver na estrutura deslizante do texto, a participar nesse jogo da multiplicação de perspectivas. Uma dessas modalidades é a linguagem informativa, os canais midiáticos da informação e do entretenimento. Os reclames publicitários, os classificados, os informativos astrológicos e meteorológicos, são algumas das várias tonalidades que se intercalam e perfazem a costura interdiscursiva da trama. Vejamos uma passagem em que isso se mostra:

econom., solt., 30 a., moreno, deseja conh. men. ou senh., 22-25 a., mesma sit., ass. sério, o peixe cada vez menos peixe e mais achado de arqueólogo, nós três nas vidraças escuras,
a Ana
O que queres de mim? [...]. (p. 183).

Muitas vezes reiterada na narrativa pela ótica da personagem Maria Clara, a passagem mostra o enunciado de uma suposta situação em que se teria dado o encontro amoroso do pai com a mãe da protagonista. Observamos, no trecho apresentado, a intercalação da linguagem jornalística (na forma de um classificado) ao tom mais freqüente da narrativa, que é o relato dos acontecimentos — entretecido na fulguração dispersa dos estilhaços de memória. Imediatamente às palavras do anúncio, segue-se uma outra voz, num comentário apreciativo (“o peixe cada vez menos peixe e mais achado de arqueólogo”, ou seja, o desvio da naturalidade dos encontros amorosos para as situações arranjadas, artificiais) e, após, a retomada seqüencial daquilo a que podemos chamar o fio da “ação” (o produto das

reverberações das personagens): “nós três nas vidraças escuras”. Percebemos, nisso, que não há uma fronteira de definição para uma ou outra modalidade discursiva — o formato jornalístico se entremeia espontaneamente ao comentário apreciativo e à sequência narrativa, isto é, sem que haja a presença de sinais indicadores de uma alteração de vozes, como as aspas, o itálico, entre outros. Essas situações reforçam a expectativa do jogo (des)conjuntivo, a resistência ao todo e a afirmação do fragmento, da cisão, da indeterminação. Temos, na verdade, uma tapeçaria de incipits, retalhos dispersos que formam o patchwork da escrita, numa profusão de vozes que mistura modelos e modalidades, mas nunca o lado fotográfico do gênero.

A questão dos gêneros parece ser o vetor crucial dessa trama de Lobo Antunes. Se, antes mesmo de penetrarmos na diegese, perguntarmos-nos qual é a modalidade genológica pela qual a obra pode ser reconhecida, deparamo-nos com um problema, pois perceberemos logo que as indicações não nos permitem estabelecer uma definição. Temos no frontispício (abaixo da inscrição do título) a subscrição “poema”, o que se põe em desacordo com as informações da ficha catalográfica, que indicam “romance”. Se buscarmos fora do livro pistas sobre a sua classificação, observaremos que também nessa dimensão as referências se desencontram, pois encontraremos algumas menções (tais como “epopéia lírica” e “novela”⁴¹), não condizentes com aquelas apresentadas nas partes preliminares do livro.

Interessante para este estudo não é a demarcação de uma forma genológica para a obra, mas a observação de que, ao tentarmos defini-la, alguns conflitos se instauram. Percebemos que a maquinaria discursiva do texto não se acomoda num molde unilateral, como romance, poema, novela, ou outra designação qualquer, pois intercala em si elementos passíveis de afirmar ou se considerarmos que a difusão de caracteres implica o esvaziamento da perspectiva, de negar o molde. Na verdade, parece a narrativa colocar em causa o próprio conceito e a noção de gêneros, no pensamento de que a forma do discurso não será nunca unívoca, mas dialógica, plural e diversa: polifônica.

Bakhtin (2003, p. 262-306) define “gêneros de discurso” como tipos relativamente estáveis de enunciados, que dizem respeito às condições específicas de produção e às finalidades de uso por determinados campos da atividade humana. Por dizerem respeito à efetuação do emprego da língua por meio de enunciados, tanto os discursos orais como os escritos podem ser reconhecidos à luz dos gêneros, embora, de acordo com o autor, por mais

⁴¹ O termo “epopéia lírica” é utilizado pelo próprio autor em referência à obra em suas “conversas” com Maria Luisa Blanco. A autora, por sua vez, utiliza algumas vezes a designação “novela” em menção a essa produção antuniana. Conferir em BLANCO, 2002.

acentuados que possam se insinuar os sinais de um certo modelo genológico no contexto de uma determinada produção discursiva, a questão não se esgota — não se encerra numa forma única, totalizante.

Na visão de Bakhtin, os enunciados, como correlatos dos gêneros, são estruturas dinâmicas, flexíveis e plásticas, mas essa plasticidade (capacidade individual criativa no ato do discurso) sofre limitações, pois apesar de toda a carga de individualidade e do caráter relativamente criativo, os enunciados são “dados” ao indivíduo, buscados por ele das formas já existentes da língua e incorporados a essas formas, e não *livremente* criados. Esse processo, por envolver permanentemente as situações de utilização e atualização de repertórios enunciativos, pressupõe a alternância dos sujeitos do discurso, que, sugere Bakhtin, “ocorre em qualquer comunicação discursiva viva e real” (BAKHTIN, 2003, p. 287). O reconhecimento dessa alternância dos sujeitos discursivos desmistifica a concepção do agenciamento comunicativo baseado nas funções da linguagem (referencial, fática, emotiva, etc.), o que pressupõe o círculo vicioso do ativo/passivo da língua (a ideia de que o sentido pode ser realizado na mensagem, partindo de um sujeito “emissor” para outro “receptor”, encarnados, um no papel ativo da “elaboração” e outro no passivo da “decifração”). Cada palavra, cada frase e oração, como unidades associadas a um contexto discursivo, são capazes de inscrever múltiplas funções, inclusive a referencial, mas, em si e por si mesmas, “são desprovidas de direcionamento, de endereçamento”. Uma perspectiva incômoda a esse pensamento bakhtiniano é que, muitas vezes, uma unidade discursiva pode constituir o todo do enunciado. Porém, o autor defende essa antítese:

Se uma palavra isolada ou uma oração está endereçada, direcionada, temos diante de nós um enunciado acabado, constituído de uma palavra ou de uma oração, e o direcionamento pertence não a elas como unidades da língua, mas ao enunciado. Envolvida pelo contexto, a oração só se incorpora ao direcionamento através de um enunciado pleno como sua parte constituinte (elemento). (BAKHTIN, 2003, p. 306)⁴².

Sugere Bakhtin que somente na perspectiva do enunciado, ou do contexto discursivo, fundamentam-se noções que entende como “conclusibilidade” (consideração ao volume e fronteiras subjetivas do enunciado no processo de construção de sentidos) e “atitude

⁴² Bakhtin lembra que, em alguns casos, uma única oração forma o todo do enunciado. Na relação com a proposição da conclusibilidade devemos levar em conta, nesse sentido, “esse todo” formado pela oração, ou seja, o seu valor de enunciado.

responsiva” (possibilidade de resposta ao enunciado ou modo de efetivação da própria construção de sentidos).

Assim, para o autor, a questão dos gêneros é que define a exigência da obra ou o pacto de troca discursiva entre os sujeitos do discurso. Se a troca sofre prejuízos e a construção de sentidos não encontra meios de se realizar, ocorre isso justamente por uma “inabilidade” de domínio dos gêneros, e não porque a linguagem teria sido incapaz de *cumprir a sua função*, uma vez que, em si mesma, a exigência funcional é esvaziada: “Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível.” (BAKHTIN, 2003, p. 283). Para o pensador russo, considerar os gêneros é considerar a “vida do discurso” e essa, por sua vez, como o refletir da própria vida (humana) no seu processo de discursividade.

Na semiose discursiva, na fala do dia a dia, ocorre a imbricação de gêneros, unidades de significação que resgatam e repetem os valores normativos da língua. A imagem-texto da suposta avó do Alcoitão, na trama do romance, denuncia essa questão. A personagem encarna a suposta avó de Leopoldina (essa mesma um suposto fantasmático) e mãe do “professor”, figura que representa o “passado negro” que aterroriza a memória e a tranquilidade das aparências para a família de Maria Clara. A fala dessa avó do Alcoitão pode ser vista como o pastiche por excelência da fala usual, com suas rasuras, com o seu desencontro com o chamado padrão culto da língua, que impõe, num crivo legitimador, as noções de “erro” e “imperfeição”. Cumpre vermos um recorte de sua fala:

Tenho **mementos** completamente lúcida, mas tenho outros completamente parada, sem saber o que fazer nem dizer, nem sequer onde estou, as pessoas falam para mim e eu fico calada sem dar qualquer **selução**. Também tenho **mementos** de me **fexar** só, e não falar a ninguém. **Outros** sinto um **disgosto** muito grande dentro de mim, por vezes choro, **outras** tenho que apertar a cabeça que parece que me vai reventar. (p.117, destaques nossos).

Vimos que o discurso da avó, ironicamente referenciada pela alcunha de “a inválida”, é marcado por um acento de dislexia (os desvios ao padrão culto da língua, aos quais procuramos realçar, são literalmente transpostos no enunciado). Esse acento disléxico é reiterado no comportamento instável da personagem, que se movimenta no limiar da lucidez e da letargia, na experiência de uma espécie de “transe alucinatório”. Essa situação de transitoriedade da consciência é, no texto, estreitamente relacionada com a “doença”: (“Será que fico o resto da minha vida a tomar esta medicação?” p.117).

Como sugere Bakhtin, os gêneros são substâncias dinâmicas que participam no “mundo da vida” e afirmam a “vida do discurso”. A fala da avó do Alcoitão traz a dislexia, os deslizes, as imperfeições, enfim, o colapso ou aquilo que na trama do romance pode ser entrevisto como a “doença” da língua, na expectativa da transmissão e do contágio. Essa fala mostra, sobretudo, a vertigem da enunciação: a inabilidade de domínio, não na perspectiva da função comunicativa da linguagem, mas na capacidade de sobrevivência e interpenetração de gêneros na fala “comum”, no discurso “qualquer”. Se a fala da personagem revela uma proficiência inábil da linguagem, não implica isso em prejuízo para a conclusibilidade — exigência funcional da comunicação —, permitindo, portanto, uma atitude responsiva, interativa com o seu interlocutor: apesar dos desvios ao Padrão, ao interlocutor é facilitado compreender e “responder” aos significados dessa fala atuante da avó. Esse modelo discursivo parece querer reforçar o questionamento ao estatuto de autoridade e legitimidade que reveste a língua e, além disso, a evidência da repetição como fator normativo e dinamização do tecido discursivo dos gêneros: a fala da avó reitera a oralidade do discurso e a afirma como gênero, por sinal, sobrevivente na resistência com a Lei.

A recorrência, na trama do romance, do anagrama, dos tranca-língua, do recurso a uma “outra” língua, estranha mais igual (como nas passagens em que Maria Clara e Ana Maria se comunicam na língua do “P”), são também situações passíveis de serem vistas nesse sentido do contraponto entre a resistência e a lei do discurso. Vejamos uma passagem:

Miguel
em todos os livros da escola, maiúsculas, minúsculas, a direito, ao contrário
Leugim
Eu
Airam Aralc
nós dois Leuguim Airam Aralc
A Ana na casa de banho
— O Miguel pediu-me namoro Maria Clara
e eu tão vexada a repetir para dentro
— O Leugim pediu-me namoro Airam Aralc [...] (p. 488)

Brincar com o sentido, com a ordem, com todas as perspectivas possíveis, expondo a língua para além dela mesma, explodindo-a no seu delírio, na sua “doença”, parece ser a proposta do texto, conforme referenda a passagem. Ao enunciado, tudo é possível. Entretanto, o ato da enunciação é singular e a repetição, ela mesma, só é possível na diferença: ao ser proferido, o discurso já se põe na relação com o passado. Se repetimos o mesmo enunciado, ele já não é o Mesmo, mas outro, porque participante num contexto diferente. A repetição é o contágio, mas, no contato, na transmissão, a “doença” já é outra, já se afirma no seu estatuto

singular: não é sem efeito que o pai é atingido no “coração”, arquétipo da intimidade, da singularidade subjetiva: as leis não existem para o coração, para a interioridade nua ou literal do sujeito, conforme sugere Deleuze (2006b)⁴³.

4.5.1 *Gênero romanesco: a nudez da máscara*

Dizemos, assim, que o texto faz oscilar a noção de gênero entre o recorte (incipit) e a totalidade. Se diversas formas participam de sua composição, quer dizer isso que o seu espaço é aberto, indefinido e infinito. Não temos fundamentos para afirmar que se trata de uma diário (ficção biográfica), de uma novela, de um poema. No interior da trama, os modelos se imbricam, negando-se e, no mesmo compasso, se afirmando. Na visão de Bakhtin (2002, p. 397-428), esse patchwork discursivo caracteriza a estrutura dialógica do romance.

O pensamento bakhtiniano parte da ideia de que, se há um limite de oposição entre a produção romanesca e outros gêneros discursivos, esse limite tem como referência a epopéia — o *epos*. Insinua o autor que a definição do gênero romanesco não pode estar atrelada às qualidades formais, tais como a extensão do texto (o volume do enunciado), ou a coesão (relativa à linearidade ou disjunção dos enunciados — unidades de gênero). Aliás, Bakhtin vê nisso um equívoco que, de alguma maneira, revestiu as teorias sobre o romance até a sua época. Para ele, os teóricos da literatura tinham como referência para a definição do gênero a interpenetração variada de formas que a estrutura romanesca, na sua performance polifônica, é capaz de abrigar: o romance pode trazer, em sua estrutura plurilinguística, índices de vários formatos e estilos discursivos, como o poema, a novela, a crônica, a biografia e a autobiografia, o manual, o diário, etc. Na visão do pensador russo, o reconhecimento da pluralidade do romance reforça a perspectiva do “gênero de problemas”, mas não resolve ou mesmo chega a esclarecer a questão da categorização.

O ponto chave dessa visão de Bakhtin sobre a classificação genérica do romance, conforme sugerimos, é a oposição ao épico. De acordo com o autor, o discurso épico é um discurso sobre “um morto” (um passado encerrado), enquanto o romance se constitui como discurso sobre “um vivo” (um presente em construção). Para o autor, o épico pode ser tomado

⁴³ Um dos pontos interessantes das concepções de Deleuze é essa noção de “repetição” na perspectiva dual da interioridade/exterioridade subjetivas, a que o autor chama uma repetição “nua” e outra “vestida”. Conforme nos diz, os dois modos de repetição não são independentes: “uma é de exatidão, a outra tem a autenticidade como critério. Uma é o sujeito singular, o âmago e a interioridade, [...], a outra é somente o envoltório exterior, o efeito abstrato.” (DELEUZE, 2006b, p. 50-51).

como referência da imutabilidade do discurso, tal como uma “sepultura fechada” num contexto temporal, que fossiliza o morto, não permitindo a reavaliação ou a reconstrução de significados. Já o gênero romanesco se põe na referência da mutabilidade semântica, como estrutura sempre aberta ao crescimento e renovação de significados e sentidos.

Essa dinâmica atualizadora do romance, que faz dele a reverberação de um “presente vivo”, reflete a vivência do homem comum — o “mundo-da-vida”, flagrado na sua dinâmica (in)significante e transitória. A energia propulsora desse “mundo dos comuns”, que enriquece o romance com as mais variadas possibilidades de manifestação, tem suas origens no drama, modelo discursivo considerado, na Antiguidade, um gênero “inferior”:

A vida atual, o presente “vulgar”, instável e transitório, esta “vida sem começo e sem fim” era objeto de representação somente dos gêneros inferiores. Mas, antes de mais nada, ela era o principal objeto de representação daquela região mais vasta e rica daquela criação cômica popular.” (BAKHTIN, 2002, p. 412).

O drama popular, origem e motor do gênero romanesco, performatiza e constitui, segundo Bakhtin, a substância própria do romance, cuja dinâmica está na reinterpretação e reavaliação permanentes do homem no seu tempo. Por isso, o romance é por excelência o discurso do “porvir”: uma atualidade inacabada, como prolongamento sem fim do passado e previsão de um novo começo. Um ponto interessante das perspectivas do autor é a ideia de que o gênero romanesco se distingue radicalmente do épico pela maneira “como edifica a sua lenda”, como constrói o seu mito — o romanesco na abertura e polivalência do sentido e o épico no seu encerramento em túmulo sagrado.

Nisso, podemos dizer que a narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, na sua múltipla indicialidade, ou, dizendo conforme Bakhtin, no seu plurilinguismo, aproxima-se tanto do poema (forma enunciada no frontispício, no rosto do livro), quanto do romance (forma indicada na ficha catalográfica), porque essa aproximação não está atrelada exclusivamente à estrutura formal. O que designa ou afirma a ocorrência de gênero romanesco (embora, com relação ao “romance”, não devemos nos esquecer de que se trata de um *gênero de problemas*) é a dinâmica e o ritmo elaborado das vozes que confluem no interior do texto. A escrita da obra, na performance onomatopaica de uma fala viva (do drama popular), faz transparecer a poeticidade do texto, sua estrutura de inacabamento, na reconstrução e renovação constante de significados e significações. O inacabamento é refletido na obra pelo seu mergulho vertiginoso no “mundo da vida”, indicando a

possibilidade de construção aberta e infinita de sua “lenda”. Nisso, abarca em si a variedade dos gêneros, a diversidade das formas, sempre em vias de atualização.

Aliás, não apenas a narrativa da qual nos ocupamos, mas o contato com os textos antunianos, de uma maneira geral, nos leva à observação do relacionamento com a ideia de forma ou gênero como um de seus pontos de explosão. À busca de estruturas coincidentes com os cânones formais, deparamo-nos com a oscilação constante de expectativas, por um lado, tendentes a nos arrastar para a crença no contorno, na definição de um arquétipo, ao acenar para a possibilidade de determinação de um modelo ou estrutura formal. Por outro lado, a produção do autor tende a desestabilizar nossas convicções, pela multiplicidade de incipits modelizados que se interpenetram no contexto de suas obras. Noutras vezes, o gatilho desestabilizador das certezas se dá pela crítica irônica a um modelo posto aparentemente como viga mestra, ou alicerce estrutural de determinado livro.

Alguns exemplos podem ser citados, considerando o conjunto da obra do autor, nessa direção de que os escritos ficcionais antunianos são irredutíveis, de uma maneira geral, a todo tipo de síntese, e, por conseguinte, à generalização. Um caso pelo qual podemos associar o conjunto da obra à perspectiva da desreferencialização dos gêneros é o de um volume que traz a expectativa da modalidade discursiva “manual” em seu título — *O manual dos inquisidores* —, o que nos direciona à ideia de que a designação deverá funcionar como o eixo performático da enunciação, ou seja, como o modelo pelo qual a obra deverá ser estruturada. Um princípio a considerarmos nessa direção da desconstrução do modelo é que o “manual” tem um cunho pedagógico: é um tipo de texto feito para instruir (observemos a referência etimológica à “mão”, que indica a evidência da frequente manipulação), por isso, são previstas em sua composição a descrição objetiva e a prescrição. Entretanto, trata-se a referida narrativa de um arranjo intertextual construído com as formas do relato e do comentário pessoal. Propõe-se daí um jogo interativo com o leitor, que, na relativização de uma enunciação ironicamente perpassada e construída pelo crivo variado de subjetividades confessionais, vê solapada a indicação instrutiva do “manual”. É verdade que, considerando por um outro ângulo, essa indicação se torna possível. Para vermos nessa direção, é preciso levarmos em conta que a insinuação à manipulação é acompanhada pela imagem sígnica dos “inquisidores”, no que fica subjacente a ideia afirmativa em torno da funcionalidade do “manual”: a arbitrariedade do signo é já um pressuposto do poder inquisitório da linguagem, que tem na trama do sentido o investimento pragmático de uma idealidade. Nesse prisma, todo ato enunciativo tende a ser “manipulador”, inquisitivo, o que fortalece a perspectiva do tipo de composição sugerida no título da obra. Certamente que encontraremos na engenharia

do romance situações capazes de afirmar esse poder inquisitivo dos discursos, mas não é nossa intenção aproximá-las da análise, uma vez que o nosso objetivo é mostrar nuances de um jogo questionador da planaridade da forma, que, acreditamos, perpassa toda a obra do autor. Por essa ótica é que podemos dizer que a indicação do rosto em *O manual dos inquisidores* é incongruente com a organização do texto.

O *Auto dos danados* é outra construção do autor que traz já a partir do rosto indicações capazes de iluminar esse jogo irônico com os modelos composicionais. Constatamos, por uma observação à organização do enunciado, que o caráter formal do auto é ausente, se considerarmos que o modelo geralmente aplicado a esse tipo de composição é o roteiro teatral, com indicação de falas, ambientes e cenas. Se não se confirma no arranjo do enunciado, à enunciação fica a expectativa de realização da proposta.

Com efeito, o título do romance é o foco de uma leitura de Maria Alzira Seixo (2002) sobre a construção poética do *Auto dos danados*, desenvolvida na direção de mostrar como a perspectiva do “auto” é construída e referendada na trama que o perfaz. Comenta a autora que um “auto” é um tipo de composição “onde confluem o sentido teatral e o sentido jurídico”, o que indica o revestimento de uma carga dramática ao ato verbal encenado. No auto, as personagens figuram, geralmente, como encarnações de homens comuns, envolvidos na exigência da expiação dos crimes ou da remissão dos pecados, arriscando-se, numa “atuação carregada de fúria ou veemência”, a um “exame do rol das suas ações praticadas” (SEIXO, 2002, p. 143). Seixo demonstra que a perspectiva do auto é metaforizada, na obra, pela montagem estratégica dos atos verbais, que, na articulação de figuras que encenam os dramas humanos, vão compondo a perspectiva da “condenação” (própria do auto) e delineando as diversas máscaras que configuram os “danados”.

Seixo contribui com a visão de que uma correspondência com o modelo formal anunciado no rosto das obras de Lobo Antunes só tem como se dar pelas vias do pressuposto. De fato, se buscamos esse elo coesivo, notamos que ele pode se insinuar pelas vias da inversão (como é o caso do romance que tem o “manual” como proposta) ou até mesmo por um prisma paralelo à sugestão do título (como no caso do texto que se propõe como “auto”).

É verdade que as indicações do rosto, ao trazerem alguma referência a modelos formais, instigam mais de perto a curiosidade do leitor sobre a questão do plano, mas certamente não esgotam o investimento lúdico da obra, considerada em sua conjuntura, em torno da variação de modelos discursivos que compõem o seu “xadrez” estilístico. O auto, o relato, o comentário, a notificação jornalística, o manual de instruções, são alguns desses tipos que figuram nessa projeção diversa e poliédrica de formas textuais engendradas na arquitetura

ficcional antuniana. Um exemplo interessante nesse sentido nos mostra a narrativa de *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, que intercala em si uma forma incipit do “manual”, com instruções detalhadas sobre o manejo de uma pistola modelo AC-300⁴⁴. Se essas instruções são corretas ou não, ou seja, se correspondem à maneira como deve se dar o uso da referida arma de fogo na relação com a realidade empírica dos possíveis sujeitos experimentadores da fórmula prescritiva, os especialistas no assunto é que saberão de dizer. Certamente se trata de uma brincadeira irônica da obra, mas os ensinamentos estão lá, presentes no texto, e não há dúvidas de que conseguem intrigar e confundir as expectativas da leitura.

Também com relação à trama do romance que analisamos, as perspectivas de gênero, oscilantes nos movimentos de afirmação e de negação, resgatam-se, ao final, como sinais de perda, mas de uma perda revertida à condição de sua própria forma. Só o que podemos situar como modelo é esse vazio do texto, esse desmoronamento radical de referências, que nos restam à conta do teatro da linguagem. O que nos fica de afirmativo é o acento da hesitação, da antinomia, da figuração para além da *doxa* (paradoxal), que sobrepõe máscaras fictícias e força a indecibilidade entre o interdito e a lei: a fala viva, reconstituída no texto no Si mesmo de sua generalidade, corrobora o terror e a resistência a tutela do significante, contra os domínios da Lei. Se ao teatro da linguagem subjaz a ideia das paisagens (im)possíveis de sentido, a experiência da morte é o que se realiza em sua proposição. O caos é a sua forma e modelo.

4.5.2 A estrutura romanesca como presença e parecença no caos

Para Deleuze (2006a), pode ser a estrutura do caos o modo de organização próprio da obra literária. Nesse sentido, torna-se incoerente falar de forma, estilo ou essência como princípios de construção do texto, pois, no caos, todos os princípios se dissolvem, aniquilam-se, na unidade mesma desse caos. Segundo o autor: “num mundo reduzido a uma multiplicidade de caos, somente a estrutura formal da obra de arte, na medida em que não remete a outra coisa, pode servir de unidade [...]” (DELEUZE, 2006a, p. 160). A essa estrutura caótica, fragmentada e múltipla, Deleuze chama “transversalidade”. A respeito disso, acrescenta: “É ela (a transversalidade) que permite, num trem, não unificar os pontos de vista de uma paisagem, mas fazê-los comunicar segundo sua dimensão própria, em sua

⁴⁴ Conferir nas páginas 194 -198 do romance.

dimensão própria, enquanto eles permanecem não comunicantes segundo as deles.” (DELEUZE, 2006a, p. 160). A transversalidade significa uma distância do ideal épico da unilateralidade — o distanciamento de um poder sobre a verdade.

No decorrer deste estudo, temos tentado mostrar a suspensão de perspectivas como a estratégia principal da trama de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, podendo esse aspecto ser visto como um referendo dessa transversalidade da qual nos fala Deleuze, cujo fundamento é a estrutura do caos. Se observarmos, veremos que as peças do jogo podem se permutar indefinidamente, alternando-se continuamente em novas paisagens. Nesse sentido, retomamos o que dissemos anteriormente, sobre a ideia de que a movimentação das vozes — a passagem de uma forma a outra — ocorre muitas vezes na intercalação contínua dos fragmentos discursivos, sem que o texto a sinalize. Entretanto, encontramos no enunciado da obra situações diferentes dessas, em momentos em que a sinalização é presente. Vale vermos um exemplo:

Não sei se me apetece que o meu pai volte para casa amanhã
(Dia 04 de Outubro: céu pouco nublado. Vento de noroeste fraco a moderado, 10 a 30 km/h. Descida da temperatura mínima. Neblina ou nevoeiro matinal. Estado do mar: costa ocidental: ondas de noroeste de 3 metros, diminuindo para 2 metros. Costa sul: ondas de sudoeste inferiores a 1 metro.)
 não sei se me apetece vê-lo enquanto lá ao fundo, no parapeito do terraço, as ondas de noroeste de 3 metros diminuem para 2 metros sem que me dê conta
 [...]. (p. 399, destaques e parênteses conforme o original).

O trecho indica a presença de uma outra voz, entreposta à fala da protagonista, Maria Clara, dessa vez com os acentos na modalização: a linguagem jornalística, caracterizadora da informação meteorológica, aparece em itálico e entre os parênteses. Podemos nos perguntar o porquê da sinalização, já que em outros momentos a indicação de alteração de vozes é ausente. Na verdade, temos na passagem um momento da fala em monólogo de Maria Clara, mas podemos dizer, com a impostação de uma outra voz, que pode ser a do pai, personagem da qual a protagonista se aproxima na situação mostrada, mas na performance de uma outra linguagem, como numa camada sobre a outra: na passagem salientada, o que temos é já um recorte da linguagem jornalística pois, se aqui as condições climáticas são o objeto da informação, há outras modalidades do discurso jornalístico, outras situações em que a linguagem incorpora tonalidades diferentes, ocupando-se inclusive de outros temas, relativos aos crimes, à estética, ao comportamento humano, entre vários outros.

O jogo de vozes mostrado na passagem é o que se tece na intermitência da trama, certamente que com a riqueza e variedade que uma pequena amostra não é capaz de alcançar.

O aspecto que nos interessa é que, embora seja possível reconhecermos uma especificidade, não há como situar uma fala direta: nem a de Maria Clara, que é sempre uma regurgitação da memória, nem a fala do noticiário, que, no abismo das reminiscências memorialísticas, já num outro nível se constrói, nem a do pai, cuja localização é ainda mais longínqua, pois apenas pela aproximação com outros momentos de sua atuação como imagem-pai a podemos alcançar. Ou melhor, podemos considerar essa ideia de que o discurso performatiza, indiretamente, a fala do pai, sem que, porém, possamos afirmá-la.

Na verdade, o pai, como nenhuma outra personagem, nunca diz algo na forma exata de um modelo (como o da linguagem jornalística), mas traz agregada à sua voz uma multiplicidade de modalizações, incorporadas à sua fala cotidiana. Os noticiários dos jornais e da televisão são alguns desses discursos agregados à fala paterna, que na perspectiva transversal de suas regurgitações, Maria Clara vai trazendo à tona. Nesse prisma, trata-se de uma fala conjugada nesse pai-personagem, sem que, entretanto, seja ele a proferi-la.

Se o pai fala e é falado nessa perspectiva transversal da voz, podemos indicar na trama situações em que o aspecto da devoração dos discursos recebe um acento mais nítido. Nesse prisma, a situação de Ana Maria, já comentada neste estudo, é bastante interessante de ser observada, pois é marcante em sua atuação a repetição dos discursos que consome das revistas, televisão e outros canais midiáticos, variando o seu interesse em torno dos assuntos sobre moda, beleza, astrologia, comportamento humano e tantas outras categorias temáticas. Podemos dizer que o discurso do pai não supera em efeitos a reverberação pastichada com que se revela a fala da filha predileta (sendo essa predileção exposta do ponto de vista da irmã Maria Clara). Assim como o pastiche dos noticiários está para o pai, o das seções de apoio comportamental e estético estão para Ana Maria: Cumpre vermos uma passagem do texto:

a Ana

com a ausência de maquilhagem as feições não tão perfeitas, o cabelo sem luz, pode ser que eu fosse ao cabeleireiro e à modista e tratasse de mim, pode ser que afinal
amor entre mulheres normalidade ou doença

a Ana de vestido velho e de sandálias velhas a deixar a minha mãe para trás nas escadas, eu à mesa a responder ao meu pai com um adeus idêntico, um indicador espetado designando o jornal, eu nos damascos da igreja junto à cruz do caixão, sócios que nos cumprimentam num desgosto excessivo, o horóscopo do meu pai há de aconselhar *para esse dia decida-se finalmente a mudar de vida, lembre-se do fígado e não abuse de doces* e o que falta tão simples, tão asseado, tão rápido, a cova já aberta, os homens já à espera, as coroas alinhadas com as suas fitas de pêsames, uma nuvenzinha redonda (p. 203-204, destaques nossos)

Optamos por transcrever um longo trecho do enunciado, por considerarmos que estão reunidas, nesse exemplo, interessantes amostras das reflexões que intentamos demonstrar. A

passagem reproduz, mais uma vez, parte da fala de Maria Clara, na sua cosedura sempre múltipla de vozes, sempre atravessada por outras falas. Algumas expressões foram grifadas, no intuito de chamar a atenção para alguns momentos em que essas falas outras recebem um acento diferenciado, mostrando uma interpenetração de dicções. Por exemplo, a expressão “amor entre mulheres normalidade ou doença” se constrói na forma clara de um enunciado informativo-jornalístico (retirado das colunas de “apoio psicológico”). A oscilação que ela deixa é relativa à modalização: pode ser vista na perspectiva da enquete, por sua tonalidade interrogativa, ou ainda pelo ponto de vista do “olho” ou, como é chamado nos meios jornalísticos, do *lead*, uma expressão utilizada para atrair a atenção para o conteúdo de uma determinada matéria. O assunto, submerso, é referente ao comportamento sexual humano, às sutilezas e emaranhados das relações afetivas, em confronto com as regras sociais.

O trecho referente ao outro grifo reproduz também um modelo de linguagem jornalística, dessa vez pelo viés da fala do pai. São conselhos astrológicos, relativos aos cuidados com as ações e com a saúde. Reparemos que a tonalidade didática se estende à sequência do texto, mas, na passagem do imperativo (“decida-se”, “lembre-se”, “não abuse”) para o estatuto impessoal de uma terceira pessoa (“e o que falta tão simples, tão asseado, tão rápido, a cova já aberta, os homens já à espera, as coroas alinhadas com as suas fitas de pêssames, uma nuvenzinha redonda”), a fala se distancia da sua dicção jornalística e se dissolve no clima impressionista do discurso.

Se a figura da Ana Maria, tanto como, por sua vez, a figura do pai, encarnam as pessoas (do discurso) conjugadas nesses dizeres, isso quer dizer que o estatuto da subjetividade não tem como se constituir numa relação direta, por uma voz que não lhes pode ser diretamente própria, mas outra e outras, a participarem no corpo de sua voz, como patamares diversos e de infinitas possibilidades, de maneira que, ao se situar na esteira de outro discurso, como o da irmã Maria Clara, por exemplo, só tem como fazê-lo na perspectiva da multiplicação de planos. Parece-nos que o que há de planearidade nesse pano de fundo da fala estilizada, aquilo que nos permite o reconhecimento, é exatamente a sua imitação — o pastiche do modelo.

É interessante comentar a referência ao “pastiche”, pela estreita relação com a forma estrutural dessa narrativa de Lobo Antunes. Ora, o pastiche é uma estrutura de jogo, um recurso intertextual e, nisso, uma forma transversal por excelência. Como estratégia de aproximação fiel ao modelo, numa relação metonímica mais que metafórica, o pastiche pode ser entendido como uma estratégia discursiva que reúne a tradição e o passado, como diz Santiago (2002, p. 108), “de uma maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada

pelo pluralismo.” Essa “tônica da confiabilidade” pode ter como alcance o ponto de vista de que a imitação (como aproximação fiel) é uma paragem: em outras palavras, a confiança na posição determinada de um discurso. O pastiche significaria, então, a fixação de um campo perspectivo restrito, convencional, respaldada pelo princípio de realidade.

Frederic Jameson (2002, p. 23) parece caminhar nessa direção, ao se referir ao pastiche como uma “máscara estilística”, “a fala numa língua morta”, mas prática neutra dessa mímica que é essa fala morta. Nessa visão de Jameson encontramos o fundamento da relação do pastiche com a morte: sua máscara é o passado, o que quer dizer que sua lógica é a do “já visto” e do “já sabido” — o molde tradicional da voz. Nesse sentido, o que subjaz ao pastiche é a ideia da legitimação. Desconfiar da forma, do modelo, significa desconfiar desse princípio de “realidade”, implica a angústia da perda de referências. Desconfiar do já visto seria desconfiar da própria linguagem pela qual o modelo se incorpora, colocar em xeque o seu estatuto (supostamente) legítimo. Se pensarmos que a confiança e a desconfiança são máscaras reversíveis, podemos caminhar pela perspectiva transversal de que essa confiança no modelo significa a confiança na morte, mesmo que numa morte já, de antemão, subtraída: porque acreditar na possibilidade de uma posição determinada de discurso significa, da mesma maneira, mascarar a morte.

Nesse sentido podemos dizer que a “fala” do texto, essa sua fala numa textualidade transversal, pode ser traduzida na dupla perspectiva da paródia e do pastiche: teatro e oficina da morte. Dessa maneira, o referente de linguagem — jornalístico, político, sociológico, etc. —, qualquer que seja, será, antes, o corpo vivo dessa fala que materializa em si o universo das possibilidades sógnicas. Essa fala-pastiche nunca pode ser uma, original. Para lembrar Jameson, ela é o retorno de uma fala morta — a mímica da morte, em si, a que fala do passado, que fala por outras línguas, por outras linguagens ou, enfim, por outras múltiplas falas.

A máscara da morte, como signo em evidência na trama de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, especialmente se delineia na relação com a mimese, com o pastiche imagético. O realce da face material da morte pode estar, por exemplo, nas paisagens “desdobráveis” que escapam às objetivas dos repórteres e dos fotógrafos, ou na transversalidade do olhar de Maria Clara, a reparar que as fotografias revelam o “busto da deusa”, mas nunca a “forma oca” desse busto. Relata ela, numa passagem em que contracena com a figura de um fotógrafo e está a contemplar as paisagens a sua volta, ao mesmo tempo em que aprecia as imagens fotográficas:

A cabeça a pender sem motivos, os olhos
 — Clarinha
 Fez-me soltar o fio no meio dos outros fios vendo no terceiro negativo o busto da
 deusa
 da ninfa
 o busto afinal oco da deusa ou da ninfa (p.283)

Próxima à estrutura do pastiche, a fotografia (que pode ser entendida como aquela que traz consigo o seu referente⁴⁵) é por excelência o modelo da reprodução, da mímica do retorno. Parece não serem sem propósito as reiteradas referências, no texto, ao mecanismo fotográfico e a recorrência de situações que permitem a leitura dessa mídia visual como uma das importantes simbologias da trama. Nesse jogo simbólico, a morte é o próprio referente, sempre na suspensão da (im)possibilidade do sentido, tal como a “forma oca” do busto da deusa, que não se revela na fotografia de Maria Clara, mas persiste na realidade de sua existência, tal como é dito na narrativa, sobre a persistência do vazio na significação: “palavras que a imagem não revela e no entanto nítidas, audíveis, como escritas uma a uma ao comprido da cal, [...]”. (p. 283).

Que qualquer forma material reconhecível esteja sempre no pano de fundo da fala, parece ser a tônica dessa narrativa antuniana. Se há formas a serem delineadas, elas resistem em estratos submersos, sob o véu do discurso, tal como “o busto oco da deusa” a insinuar a presença do vazio e sua interioridade substancial. Vemos que, se é possível falarmos em formas ou identidades subjetivas, em gêneros, é na vigorosa intensidade da voz, da fala do dia-a-dia — que se reconstituem a semiose popular e as suas diversas tonalidades, as suas infinitas nuances, o seu jogo inesgotável de significações. O fio dessa semiose popular parece ser o que Maria Clara desfia na sua teia de aranha dialógica, fundindo-se, ela mesma (enquanto narradora), no “enorme corpo sem órgãos” de sua fala. No viés da narrativa proustiana, diz Deleuze sobre isso:

O narrador é, na realidade, um enorme corpo sem órgãos.
 Mas o que é um corpo sem órgãos? Também a aranha nada vê, nada percebe, de nada se lembra. Acontece que em uma das extremidades de sua teia ela registra a mais leve vibração que se propaga até seu corpo em ondas de grande intensidade e que a faz, de um salto, atingir o lugar exato. Sem olhos, sem nariz, sem boca, a aranha responde unicamente aos signos e é atingida pelo menor signo que atravessa seu corpo como uma onda e a faz pular sobre a presa.” (DELEUZE, 2006a, p. 172-173).

⁴⁵ A expressão lembra Barthes (1984), que desenvolve a questão em um importante estudo sobre a semântica da fotografia, em *A Câmara clara*.

O corpo sem órgãos, desmembrado, é aquele que não se rege por um domínio, por uma lei, por um Pai: a cabeça, o coração, as vísceras, participam das realidades do texto e são expostos, numa via crucial, entre o domínio e a inabilidade discursiva. Pela fala viva que tece e experimenta, essa narrativa antuniana traduz-se numa mitificação onomatopaica, na substancialidade do próprio discurso e da própria fala. Ao encontro dessa perspectiva de que se expõe no texto essa “fala-morte”, podemos considerar a visão do próprio autor da obra de que em seus textos “não há narradores, há vozes.” Nesse prisma, não seria contraditório dizer que Maria Clara não narra ou relata — ela fala. Seu discurso, da memória e do passado, constitui-se como a poética do próprio discurso: paisagem sem fronteiras, estrutura sem paragens — corpo sem órgãos. A intensidade dispersiva de sua voz, que só conhece a unidade do caos, a densidade da noite, é o espaço de errância para o qual não há planos sólidos, materialidades discursivas determinadas ou legítimas — a fala transversal, pastiche e paródia de si mesma, encontra-se na sua própria morte, como repetição na diferença.

4.6 In-fância e linguagem

Ao referir uma fala onomatopaica, como localização icônica, a perspectiva que perseguimos é a de que as vozes se constroem no texto como imagem-ritmo: a imagem da voz se expõe no ritmo discursivo do texto, dando-se como experiência — aparência e presença —, em confluência com a teatralidade — aparência e abstração. Para Bosi, a rítmica oralizada é, por sinal, um traço primordial do poema, um caráter componente de sua forma primitiva: “No poema primitivo o ritmo retoma, concentra e realça os acentos da *linguagem oral*.” (BOSI, 2000, p. 82 — grifo do autor). Se, como postula o autor, nas bases primitivas do poema se inscreve o ritmo dinâmico de uma fala viva, não há dúvidas sobre o investimento dessa produção antuniana nessas bases, o que se indica pela retratação dos movimentos corriqueiros, dos detalhes aparentemente insignificantes, enfim, pelos artifícios de linguagem que compõem, nos níveis sobrepostos da trama, a tapeçaria figurativa dos “comuns”. Na sua performance rítmica, a narrativa pode ser considerada um *locus* icônico de uma fala original (*in-fans*), que só a poesia é capaz de resgatar.

No dinamismo rítmico da obra, a narrativa heróica, épica, cede lugar à invenção melódica. O ritmo, produzido no estreitamento do poema com a oralidade, é visto por Bosi como determinante do poder de síntese da frase poética, que se dá no envolvimento de três

importantes domínios da voz humana: *imagem*, *conceito* e *som*. Na poesia, a palavra busca a imagem para fazer dela um referente concreto, o que implica um “transmudar-se” na diferença — instaurada no próprio “fazer pela linguagem”. Na melodia rítmica, elemento essencialmente poético, o poema encontra uma possibilidade de minimizar o intervalo entre a imagem e o pensamento, operando daí a síntese inversa e transcendente⁴⁶ de sua materialidade. Comenta o autor:

A diferença, que é o código verbal, parece mover-se, no poema, em função da aparência-parecença. Esse aparecer é, a rigor, um aparecer construído, de segundo grau; e a semelhança de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial da própria imagem. (BOSI, 2000, p. 31).

Em sua síntese rítmica, o poema se faz pensamento-imagem, pela difusão da mimese (aparência) na sua substancialidade própria (parecença). Importante observarmos, no viés do pensamento de Bosi, a perspectiva de que essa “síntese simbólica”, dada no trânsito entre um lugar “comum” (signo convencional) e um “fora” (linguagem “outra” da poesia) se realiza na/pela mobilidade do discurso: “O discurso, porque é móvel, transpassa e transcende a aparência da matéria-em-si de que a imagem é portadora. O ícone se ‘localiza’; se fixa em um espaço limitado pela superfície das coisas e pela sensação visual.” (BOSI, 2000, p. 106). Uma distinção entre uma estrutura discursiva poética e não poética, na consideração não só ao poema, mas também a certa modalidade da prosa, leva em conta, como sugere o autor, essa mobilidade discursiva, pela qual se opera a “localização icônica” do signo da poesia:

Se, na prosa abstrata, se passa resolutamente da imagem à ideia como quem vai do sensível ao conceitual (*eidós-idea*), na leitura poética o andamento impede que as propriedades sensíveis se cancelem. A linguagem rítmica volta-se para a matéria para reanimá-la com o sopro quente da voz. O que faz da imagem verbal uma palavra concreta, viva, quando não mítica: *eidós-idea-eidolon*. (BOSI, 2000, p. 106).

A síntese poética, do modo como a diz Bosi, significa uma reificação, uma propriedade onomatopaica, realizada por um jogo de animação das “propriedades sensíveis” da voz, que, na duração ininterrupta, associa diretamente a ideia (abstração) ao conceito (imagem), num processo de naturalização icônica. A prosa — dita pelo autor — “abstrata” (naturalista e não naturalizadora), põe-se numa direção inversa, movimentando-se do

⁴⁶ Utilizamos o termo “transcendência” não na referência mística do sagrado ou do absoluto, mas no sentido mesmo de “passagem”, “atravessamento” de um lugar a outro: aquilo que atravessa “transcende”, como é o caso da poesia, que se constitui na diferença entre uma linguagem convencional e a sua própria performance poética.

conceito à ideia: parte do ícone para a abstração. Significa isso que essa prosa abstrata compreende na capacidade móvel do discurso um investimento em favor de sua idealidade e quer “encerrar” as possibilidades do conceito, limitando a imagem à representação, à identidade, à figuração de algo concreto a coincidir com o desejo.

Interessante ver a convergência entre as perspectivas de Bosi e Blanchot⁴⁷ (1997), no que diz respeito ao poder simbólico da poesia. Sugere Blanchot, conforme antes mostramos, que, com relação à linguagem da ficção, em vez de as noções abstratas nos darem as coisas concretas (como é o ideal da fala habitual), ocorre de o mundo concreto criado pela ficção nos conduzir à pura significação. Essa “pura significação” é correlata, de acordo com a visão de Blanchot, da mitificação, vista pelo autor como “verdadeira presença” da imagem, ideia que dialoga com o pensamento de Bosi na ótica de uma “localização icônica”, ou, conforme ilumina o ensaísta brasileiro, na síntese *eidos-idea-eidolon*: imagem/pensamento/símbolo.

O fundamento de estarmos aproximando comparativamente os pontos de vista dos dois autores é a intenção de realçar que ambos se referem à enunciação poética da linguagem, dizendo, entretanto, de diferentes lugares: a atenção de Bosi é voltada mais especificamente para o poema (como forma por excelência da poesia), enquanto a de Blanchot tem como referência a narrativa ficcional. Uma observação importante, que pode ser entrecortada das reflexões de Bosi, é a consideração de que pode haver “poema” sem poesia, bem como, inversamente, poesia não vinculada à estrutura do poema: diz isso respeito ao limiar entre as diversas formas discursivas literárias — romance, crônica, novela, etc. — e o lirismo da poesia. Notamos, nesse caso, que a entonação lírica não depende da versificação, da mesma maneira que a versificação não implica necessariamente tônica lírica. Do mesmo modo como é possível de se dar na relação com a prosa, a estrutura “abstrata” (realística) dita por Bosi (ou “não simbólica”, como diria Blanchot) pode se dar também na forma dos versos. E, inversamente, uma construção prosaica pode ser também lírica. Cumpre-nos considerar esse prisma, na medida em que permite o encaminhamento para a ideia de que o arranjo “épico-lírico” da narrativa antuniana que analisamos neste trabalho não se resume à forma, mas, diferente disso, implica uma entonação ou potência simbólica — uma enunciação poético-lírica.

No referendo disso, partimos da ideia, como temos tentado demonstrar, que o plano da obra se constrói na hesitação entre a intimidade e o ritmo da voz, considerando essa voz como

⁴⁷ A visão de Blanchot, referente ao poder simbólico da linguagem de ficção, é comentada no capítulo anterior deste estudo. Fazemos aqui uma retomada breve de suas bases, por acreditarmos que dialoga estreitamente com a questão da síntese poética de qual fala Alfredo Bosi. Nosso interesse é uma aproximação da questão com a problemática dos gêneros.

o signo da morte e da negatividade — o “isto” (im)possível do sentido e da linguagem. Nesse trânsito impossível, fantasma da duração, da continuidade, põe-se todo o movimento e ritmo da vida, assim como simultaneamente da morte, sendo ela ao mesmo tempo ritmo e paragem. Tal como o “espantalho de óculos escuros que erguia o vidro do relógio de pulso tocando os ponteiros a conhecer as horas” (p.59), a amedrontar e a provocar a revoada dos pássaros, a morte age no seu ritmo. As horas, o tempo, são o movimento dinâmico da vida, o ponteiro contra o espantalho da morte. A fala viva, tal como é representada no texto, na sua gagueira, no seu curso vertiginoso, na sua singular generalidade, imanta para si e em si esse dinamismo rítmico de uma revoada: é o ritmo que sobrevive e resiste à “explicação dos pássaros⁴⁸”.

Na noção rítmica, pode estar também a figura do “doente”, que encarna o fantasma lírico a deambular pela narrativa. Para Cioran, não existe aproximação da lírica melhor que a imagem da “doença”. Na visão do autor, a doença autêntica está para além da ética, da ideologia e dos discursos. A lírica é a própria condição romântica da negatividade. A doença se põe, nesse sentido, na mesma dimensão em que se põe o amor: habitam ambos a profundidade do ser, são da ordem da (in)fância, dos primevos da humanidade e do humano. De acordo com o autor, tanto a dor, como o homólogo da “doença”, quanto o amor, estão “fora” da linguagem, não participam na exterioridade, mas na interioridade do sujeito. Como exterioridade — pura superfície —, a linguagem é a impossibilidade da dor.

No “modelo agônico” sugerido por Cioran, a dor é lírica na medida em que é a presença no ritmo, no curso da vida — o mundo da vida é a autêntica presença, o lirismo autêntico. A síntese poética, o poder de simbolização da arte, encontra-se na localização icônica desse ritmo, que, como sugere Bakhtin, não está ligado à questão da ética, mas da estética. Isso, justamente por ter como “princípio organizador o dado interior, a simulação da presença.” (BAKHTIN, 2003, p. 107). Na trama do romance, expõe-se a face agônica do eu, no confronto melancólico com o seu outro impossível, na (des)ilusão da presença.

Assim, o ritmo não é apenas o intervalo entre a vida e a morte, mas da vida na morte. Se, pela confluência de mundos e realidades, essa perspectiva da liminaridade é realçada, podemos observar, no texto, situações em que isso se mostra. Cumpre-nos lembrar, nessa direção, o bicho de estimação da Ana Maria — o o saguim César —, o “animal morto” para o qual a personagem, na resistência de reconhecê-lo na condição de sua morte, empenha-se em “impedir a cova”. Na exigência desesperada de que o corpo inerte do animal se ponha em atividade, a personagem impera: “anda a brincar César” (p.39). Parece que essa condição do

⁴⁸ Aludimos aqui à simbolização dos pássaros, signo recorrente nas tramas antunianas. A *explicação dos pássaros* é, com efeito, o título de um dos romances do autor.

morto é a que se reitera nos detalhes mínimos que constroem a trama conjuntiva da narrativa, a rede dispersa da negatividade. O olhar enunciativo, tal como o de Maria Clara, no imperativo para que sejam observadas as possíveis direções para o sentido — “não escreva agora, oiça” (idem) —, a se desprender de sua fixação “entre um negativo e outro” (idem), mostra que todas as coisas, suspensas à movimentação aleatória do cotidiano, podem estar, distintas ou associadamente, na condição de signos, no intervalo dinâmico da morte/vida *da e na* linguagem. Pormenores corriqueiros, tais como a agitação dos frangos “que mudavam de poleiro num frenesim esquisito” (idem), os “sinais das cegonhas e laranjas em março” (p.25), ou mesmo os estilhaços que a protagonista recolhe, no presente da narrativa, dos apontamentos da freira que ensinava “História” no colégio — a Guerra Peninsular e os espanhóis num “rastros de petróleo mais negro do que as trevas” (p.512) —, mostram que o colorido das realidades pode se dar pela combinação confluyente das vibrações perceptivas, rítmicas, ao mesmo tempo alheias e vinculadas ao símbolo verbal. São essas realidades, ao final, estilhaços da voz, sinais dispersos e, ao mesmo tempo, o desenho da tapeçaria e a exposição da teia semantizada do discurso.

Agamben (2008), em estudo sobre a narrativa proustiana, fala de um aspecto a que chama “expropriação da experiência”, típico das construções do referido ficcionista francês. De acordo com os dizeres agambenianos, “em Proust, não existe mais propriamente sujeito algum, mas somente, com singular materialismo, um infinito derivar e um casual encontrar-se de objetos e sensações.” (AGAMBEN, 2008, p. 53). Num diálogo com a obra de Proust, também essa narrativa em estudo de Lobo Antunes é movida pela poetização do tempo, pelo curso rítmico e lírico dado na perspectiva da temporalidade. O tempo presente, em si mesmo incapturável, encontra-se na forma indivisível dessa voz clara/escuro que fala e se fala no texto, mostrando que, por sua condição negativa, inexoravelmente se afasta do seu local de tradução. Essa ausência/presença na derivação infinita do tempo significa, para Agamben, “o sujeito expropriado da experiência”, que faz valer:

[...] aquilo que, do ponto de vista da ciência, não se pode manifestar senão como a mais radical negação da experiência: uma experiência sem sujeito nem objeto, absoluta. A **inexpérience**, da qual, segundo Rivièrre, Proust morreu [...], deve ser interpretada literalmente: recusa e negação da experiência. (AGAMBEN, 2008, p. 53).

O “inexperenciável” (“recusa e negação da experiência”), associa-se, para o autor, com a in-fância subjetiva, com a lembrança submersa que está para um tempo retrógrado

infinito, aquilo que, melancolicamente, chama aos primórdios da existência: para aquém do conhecimento e do saber, da incursão do sujeito na linguagem.

Na sua tagarelice vertiginosa, assim como na sua gagueira disléxica, a trama de *Não entres tão depressa nessa noite escura* se constrói em torno da (im)possibilidade dessa infância, desse ritmo inverso, que, como diz o nosso poeta Manoel de Barros, vai ao encontro do “criançamento das palavras⁴⁹”. Não é à toa que a imagem da infância é literalmente transposta na narrativa, figurando como duplo negativo da morte: a ausência do pai dos domínios da casa abre para Maria Clara a liberdade de transitar no espaço soturno e, na facilidade do trânsito, puxar o fio dos “outros eus” de sua infância, no exercício e continuidade de sua escrita. A protagonista faz dessa trama in-fante de suas memórias o corpo desmembrado da narrativa.

4.7 Entre a ética e a estética

Nessa trama de Lobo Antunes, a tônica parece ser o inexperienciável, aquilo que, para além dos limites da *doxa*, nas bases da harmônica desconjunção do caos (que diz da solidão da voz e da generalidade das aparências), edifica a sua lenda. Será certamente esse modo negativo de edificação o referendo da reconhecida originalidade da produção do autor, da qual essa sua narrativa presta amplo testemunho. No crivo de sua tapeçaria noturna, não há, como bem sugere a atitude da personagem Ana Maria, a possibilidade de “impedir a cova”. A ciência, a história, a ficção, são expostos como fiapos do “mundo da vida”, que se traduz na própria vida do discurso, e só a partir dessa dimensão se significam. Embora a narrativa tenha como escopo a auto-referência discursiva, a crítica social, conforme buscamos mostrar, não é ausente nela, diferente disso, parece-nos (des)velada no processo de alterização da escrita: a contradição entre a vontade de potência e a ruína da máscara encenam-se no percurso e vivência de um clã em decadência, para o qual o ideal épico é perdido. Percebemos daí que, no texto, não é a história “real” que se dá à leitura, mas um contexto histórico como exigência para o questionamento do presente, assim como também do passado, configurando o que Hutcheon (1991) chama de a “ironia crítica da auto-reflexibilidade.” Com relação a esse processo irônico comunicativo, que entende como característica do curso do modernismo ao pós-modernismo, diz a autora:

⁴⁹ Conferir os versos do poema na epígrafe deste capítulo. O texto se encontra em Barros (1997, p. 47).

[...] a auto-reflexibilidade paródica conduz, paradoxalmente, à possibilidade de uma literatura que, enquanto afirma sua autonomia modernista como arte, também consegue, ao mesmo tempo, investigar suas relações complexas e íntimas com o mundo social no qual é escrita e lida. (HUTCHEON, 1991, p. 70).

Podemos dizer que a narrativa desse romance antuniano se inscreve nessa encruzilhada da vertigem auto-reflexiva, em que a investigação da linguagem e de seu próprio estatuto autônomo se encontra nos arredores de uma crítica sociocultural, no questionamento da estrutura em cuja base se constrói e com a qual contribui, na medida em que expõe as suas máscaras, com a possibilidade de uma também auto-crítica. Na oposição negativista e, paralelamente, na resistência de sua energia criativa, o texto se inscreve no arsenal da “ficção explosiva” que, de acordo com Gusmão (1996), tem marcado presença, a partir da década de 1970, no universo cultural português. Para o autor, “um fenômeno global de uma eclosão” se delinea, no referido contexto, caracterizando, na relação com a produção ficcional:

[...] uma qualitativamente nova diversidade múltipla, que se expande, acompanhando de maneiras várias o complexo, contraditório, ameaçado e resistente processo de libertação social, política e cultural desta zona da geografia de várias formas limítrofe, o entretecimento conflitual do acender e apagar (ou da aparência disso) de novos (e velhos, ou não tão novos) horizontes. (GUSMÃO, 1996, p. 14).

No processo auto-reflexivo que faz eclodir as máscaras, a ficção antuniana se afirma. Na direção dessa consciência reflexiva exposta na obra podemos dizer, com Blanchot, que “o crítico é sempre duplo do criador” (BLANCHOT, 2005, p. 276). O humano e sua humanidade é o que nesse crivo crítico da arte transparece.

A reflexibilidade crítica entende que a tarefa sensível da literatura — a de “inventar um povo” — significa a possibilidade de re-inventar progressivamente o homem. Nisso, nesse processo sucessivo de redesenhar e expor a máscara, o que traz à tona, insinua Blanchot, é o ente sem rosto, a figura impessoal e universal que só o pensamento, em sua feitura discursiva, é capaz de conceber. Nessa busca intermitente e obsessiva pelo homem, a ação particularizada se desfaz, de maneira que o que permanece é a paixão — não seria de fato “o homem”, ser incapturável, o motor e substância da arte literária, mas esse gesto apaixonado na direção do encontro, em desencontro, com as supostas verdades. À esteira de Musil⁵⁰, Blanchot comenta:

⁵⁰ Ao estabelecer relações comparativas entre literatura e filosofia, Blanchot (2005) o faz, nesta parte de sua obra, à luz do romance *O homem sem qualidades*, do escritor austríaco Robert Musil.

Ele (Musil) concebe precisamente que, na arte literária possam exprimir-se ideias tão difíceis e de uma forma tão abstrata quanto numa obra filosófica, mas com a condição de que elas *não sejam ainda pensamentos*. Esse “ainda não” é a própria literatura, um “ainda não” que, como tal, é a realização plena e perfeição. (BLANCHOT, 2005, p. 218, destaques do autor).

De acordo com as ideias do autor, o pensamento inteligível da literatura não é aquele que diz uma verdade, mas o que dá forma. Trata-se de um pensamento-ação cujo fundamento é o “ainda não”, o que afirma o seu caráter de pura suposição e a sua inscrição no domínio das aparências. Em tal domínio, nada é de fato, mas tudo tende a ser — tudo está atrelado à expectativa do “como se” do discurso, condição contraditória que associa o agir do pensamento literário a uma espécie de “memória do futuro”, mais precisamente, à ideia de um tempo “por vir”. Sugere o autor que “o homem” modelado pelo fio da poética é o “homem sem particularidades”, a máscara desse tempo outro, em que o molde da individualidade se deforma:

O homem sem particularidades é precisamente o homem do “ainda não”, aquele que não considera nada como seguro, detém todo sistema, impede toda fixação, que “não diz não à vida, mas ainda não”, que age enfim como se o mundo — o mundo da verdade — só devesse começar no dia seguinte. (BLANCHOT, 2005, p. 219).

Esse tempo “ainda não”, feito de ideias suspensas, tecidas na forma de devir do pensamento, implica e significa a morte; na verdade, a imbricação de duas perspectivas da morte, inerentes à linguagem: a primeira, diz respeito ao tempo passado, às ações experienciadas por uma imaginação subjetiva, que dão forma ao plasma ficcional. A segunda morte é referente a essa ideia de uma memória do futuro, na expectativa de que o pensamento ficcional só tem como assumir formas *a posteriori*, mas de maneira que essas modulações morfológicas, quaisquer que sejam, nunca se fixam, nunca são ou serão de fato, sem que, entretanto, deixem de ser. A realidade da literatura é dada por uma experiência presencial que só se traduz no intervalo entre as duas mortes — o “como se” do pensamento, passado-futuro de uma temporalidade sempre em processo.

Chegando ao final dessas reflexões sobre a narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, esperamos ter demonstrado a dualidade, na obra, de uma intensa tonalidade, que podemos reconhecer como “vontade ética”, em comunhão com a experimentação das potencialidades da linguagem literária — a “criação estética”. A essa capacidade potencial, à experimentação da linguagem no seu poder de “dar forma”, de jogar com as possibilidades simultâneas da presença e do vazio e de fazer explodir o vazio na presença, entendemos como o “agir” da arte. Esse modo de ação consiste na estratégia de “pensar o pensamento”, na

consciência de que esse pensamento pensado, constituído na condição do passado, só tem como se revelar na perspectiva de um pensamento “por vir”, do “ainda não” que é a forma possível do “assim é” da linguagem, ou na condição passado-futuro, que é a própria condição da narrativa, na sua capacidade e propriedade para citar e re-citar os mortos.

Esse ato de re-citação, conforme se realça em nosso objeto de estudo, configura o “agir” pós-moderno, eclodindo e delineando-se no “acontecer” sucessivo de uma resistência negativa, da qual a morte e a melancolia, como mais valia produtiva, são os principais referentes.

CONCLUINDO

Mas não há aqui; e tudo quanto dissemos é tanto um jogo natural do silêncio destes infernos quanto a fantasia de algum retórico do outro mundo, tomando-nos por marionetes.

Paul Valery⁵¹

Os pontos de vista desenvolvidos neste estudo procuram demonstrar a negatividade como consciência crítica e base da construção da obra *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes. Vale reforçar que a escolha da obra se funda em sua proposta auto-referencial, explicitamente indicada nas palavras do seu autor, que frequentemente se refere a esse seu engenho como “um romance sobre o romance”. É verdade que podemos considerar essa voz autoral, socialmente localizada, como oferta de interessantes indícios de significações, capazes de contribuir com a leitura do texto, mas, se levarmos em conta a ideia da alterização, será contraditório dizermos que confiamos plenamente nela. Realçado no movimento dinâmico das vozes, o trabalho plástico dessa trama antuniana mostra, ao fim das contas, o próprio texto como a subjetividade em processo de constituição.

Esperamos ter esclarecido a idéia de que a melancolia, na sua relação com a morte e como húmus ao mesmo tempo racional e sensível da subjetividade, fundamenta o negativismo poético. Consideramos a dimensão racional do húmus melancólico do ponto de vista de que é esteio da consciência crítica, e sensível, por sua ligação com a estética, com o desejo inesgotável de criar e seduzir: a melancolia como consciência da perda e da finitude e como mais valia para a criação poética. Procuramos mostrar que o húmus melancólico está essencialmente inscrito no signo negativo, como índice de racionalidade e criticidade que o configura. Presente nas bases do pensamento Antigo e, de uma maneira geral, nas reflexões sobre o humano, a melancolia atravessa o percurso histórico da humanidade, marcando sua incursão já nos primeiros registros de escrita e nos espaços da arte literária.

Para demonstrarmos as perspectivas propostas no estudo, fazemos um levantamento de bases teóricas, que leva em conta não só a relação direta com os principais conceitos trabalhados — negatividade, morte e melancolia —, mas também a discussão sobre linguagem e discurso, o fazer poético e o lugar do literário no percurso da história. A consideração do conceito de negatividade na relação com aspectos adjacentes a ele e não apenas com conceitos diretamente implicados ao negativismo — morte e melancolia — é

⁵¹ Valery (1996, p. 177), pela voz de seu personagem Sócrates, em *Eupalinos ou o arquiteto*.

importante para a compreensão dele como processo discursivo, sendo esse o ponto de vista que interessa ao estudo. Se temos no literário o nosso objeto de investigação, estamos já no campo da linguagem, portanto, envolvidos com o conflito da mediação do sentido. Entendemos que o fazer literário reconhece o (im)possível do sentido e a capacidade de transformação na diferença — configura-se, conforme a concepção de Deleuze, como repetição na diferença, o que significa a sua singularidade, a sua autonomia, podendo isso ser visto como uma problemática que sempre incomodou o pensamento **da** e **sobre** a Literatura.

Assim, alguns aspectos relevantes da história da literatura são desenvolvidos no estudo, no intuito de mostrar a afinidade do conceito de melancolia com a construção crítica e historicidade do próprio conceito de literário. Entendemos como melancólica por excelência a velha questão da autonomia do poético: qual a função do literário ou, por outras palavras, o que a literatura é?

Parece-nos uma perspectiva aparente dessa narrativa antuniana a discussão sobre os lugares da poética — a arte literária como “parecença” e “presença”, o que diz respeito à sua singularidade, ao seu estatuto autônomo, e não à condição de representação em segundo plano de um mundo “real”. No texto, a escrita é vista como corpo em movimento, com veias pulsantes que vibram no ritmo do coração e da voz: um coração doente e uma voz cingida em seu ideal de inteireza pela multiplicidade de sua estrutura, mas que aos olhares se dão a perceber, assim como o “latir do sangue” pode ser receptado pela personagem Maria Clara.

Nessa breve discussão sobre a estreita relação da melancolia com a historicidade do literário, tentamos realçar que o conceito de melancolia sofre alterações de acordo com as etapas de re-significação do próprio conceito de literatura. Trazemos como referendo para essa ideia o pêndulo entre a melancolia **no** discurso e **como** discurso, que muito confundiu o pensamento sobre o conceito no percurso da história: para o poeta romântico que veste a máscara do “mal do século”, que canta a dor e a perda amorosa, a melancolia é o disfarce, um artifício para realçar aquilo no que ele acredita: a potência do “eu”. Já no próprio Romantismo, em fins de século, a melancolia não é simplesmente a máscara, a alegoria da perda e da dor, mas presença no discurso: o texto poético reconhece já a fragilidade da linguagem, embora se centre ainda num “eu” superior. Com efeito, observa-se nesse período a valorização dos processos comunicativos da arte e o questionamento às potencialidades da linguagem: a ironia é, com efeito, um procedimento discursivo muito valorizado nesse contexto, tanto que nele recebe uma nova acepção — a da Ironia romântica.

O pós-moderno vai radicalizar essa perspectiva da autonomia da linguagem, na concepção do discurso como elemento de construção — a autoridade e as idealidades legitimadoras são

contestadas, valorizando-se os diferentes campos e áreas de saber, que passam a ser vistas como referências singularizadas de significação e sentido. A melancolia é re-significada no contexto da pós-modernidade, na exposição da falta e do vazio da linguagem. Ela pode ser vista como a combinação, nesse contexto, da máscara e do travestimento: o sujeito pós-moderno reconhece a máscara, mas não mais confia nela. O seu ponto de vista é o da construção de um diferente semblante da significação — o sentido como “mesmo” e “outro”.

Reconhecendo a obra de António Lobo Antunes como referencial afirmativo do processo de re-significação da melancolia no imaginário pós-moderno, buscamos elementos que contribuem na formação desse imaginário crítico-poético, lançando luz sobre a forma e o estilo da escrita do autor. Tentamos mostrar o investimento da obra num aspecto passível de ser reconhecido, diz Kristeva (1989), como “inabilidade estética”, entendendo isso numa relação direta com a (im)possibilidade de dizer da linguagem: a trama antuniana, de uma maneira geral, elabora a ideia de que a linguagem não permite uma costura “hábil”, no sentido dessa habilidade como plenitude da significação, do encontro ideal entre significante e significado. Os engenhos do autor parecem querer realçar essa “inabilidade estético-discursiva”, fazendo dela um ingrediente poético de sua construção. Nessa direção é que, com relação à narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, pensamos no que chamamos de “anatomia do escuro”, percebendo nisso um modo de apresentação, no corpo do texto, da ruína da linguagem: o inacabamento das frases e períodos, o excesso e a ausência de significantes num mesmo plano de enunciado (repetição obsessiva de palavras, frases, períodos, parágrafos; ausência de termos, espaços em branco, pontuação não condizente com a norma e composição não linear), refletem a costura precária da enunciação — a tapeçaria “inábil” da obra.

Podem também referendar essa ideia do imaginário poético como processo em constituição figuras e imagens que se reiteram no conjunto da obra antuniana, apontando sempre para a precariedade das dimensões físicas (materiais) e ideológicas (imateriais) do humano. O signo em evidência nesse imaginário é o corpo, visto como “anagrama do texto⁵²”: o corpo é trazido à cena nas tramas do autor em múltiplas versões, geralmente voltadas para a fragilidade de sua estrutura. Temos, nesse prisma, a imagem de corpos mutilados (aos quais faltam partes e/ou membros — cabeça, braço, perna, dentes etc.), insustentáveis em sua idealizada organicidade (atingidos por deficiências diversas, como as auditivas e as visionais),

⁵² Ilumina-nos a ver nessa direção Barthes (1977), ao sugerir uma identificação do corpo textual com o corpo humano: “o texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo?” (BARTHES, 1977, p. 25).

desequilibrados em sua incapacidade ou insuficiência (apoiados nas “bengalas”), fragilizados pela doença e expostos na condição relativa que lhes é própria (no corpo das relações humanas, o sujeito é parte e não totalidade: está subjugado ao universo do Outro, constrói-se na relação com esse Outro).

Buscamos ver com isso que a escrita do autor se funda numa concepção não-realística, que faz valer o seu traçado anti-épico, afirmando-se em sua negatividade. Esse plano negativo se constrói em comunhão com a instância da recepção: o trabalho com a inabilidade melancólica da linguagem demanda uma leitura também inábil, que seja capaz de estabelecer a relação entre o dentro/fora da linguagem, no reconhecimento da singularidade da escrita literária — a exigência da obra consiste em demandar do leitor a colaboração intensa em seu processo criativo.

Acreditamos ter conseguido demonstrar na narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura* o jogo com essas perspectivas negativistas. Tentamos iluminar o trabalho com a linguagem como o fundamento da trama do romance, elaborado de modo a transparecer sua estrutura negativa ou a sua “tapeçaria noturna”. Como índice de instabilidade dessa tapeçaria negativa, cumpre-nos ver que o seu fio condutor é a doença do pai e que sua base de sustentação é a memória (a narrativa se constrói por lembranças, digressões de memória, em grande parte enunciadas pela protagonista Maria Clara). Nisso, o texto evidencia já os seus vazios, as suas lacunas, pois a memória, pura virtualidade, pode ser vista como signo da imprecisão. Interessante ver que essa costura negativa é feita dos “detalhes mínimos” (e não dos “mínimos detalhes”), ou seja, o acontecimento é refletido no sentido do “menor” e da rasura; não na valorização do grandioso, da proeza épica, mas do corriqueiro. Muitas vezes, o corriqueiro beira a banalidade, tal como na situação em que o “pipi” da criança no colo da criada é referido como a “assinatura” do nome⁵³. Se é isso um detalhe pequeno, aparentemente sem importância para a presumível grandiosidade da narrativa, ou de uma narrativa, no jogo simbólico do texto essa “banalidade” é capaz de assumir outra perspectiva: na situação citada, a assinatura é a marca do pai, que, por sinal, é signo de ausência no espaço em que se inscreve — a criada que traz a criança ao colo, este marcado pela “assinatura”, é a suposta mãe da criança, figura representativa no passado da família, por sua ausência no universo agônico desse pai-personagem, que é a criança que “assina” a sua presença. A trama vai formando, como alusão recorrente ao seu próprio jogo, um xadrez invisível: o corriqueiro, o banal, os “detalhes mínimos” vão se re-significando numa tessitura enunciativa. Figuras

⁵³ Conferir a referência ao episódio na página 36 do romance.

microscópicas, flutuantes na rede dos acontecimentos e séries, podem ser combinadas na rede macroestrutural desse “xadrez-texto”, de maneira que o menor ruído, a menor vibração (como o rangido dos gonzos e o balançar dos goivos) passam a participar no jogo da significação, ou no universo da significância.

Um aspecto interessante da construção da trama nesse sentido é a instabilidade entre as noções de “real” e “virtual” — a confluência e sobreposição de diferentes mundos. O jogo parece querer evidenciar o sensível e o inteligível da linguagem, na perspectiva de que a significação pode ser sugerida não apenas pelas palavras (signo verbal), mas pela diversidade de signos que entremeiam o nosso mundo: os cheiros (do tomilho, dos pobres), os ruídos (dos ramos, da esferográfica no papel), são signos que participam do universo da significação e constroem os patamares de sentido.

Procuramos ver também, como parte importante da construção dessa narrativa de Lobo Antunes, a negatividade no jogo com a sedução e a melancolia. A arte como construção materializada de uma “inveja melancólica” — fundamento da sedução — é o ponto de vista dessa ideia: a sedução busca colar-se às aparências, manter-se na ilusão da máscara, do disfarce. Como suplemento da melancolia, faz revelar mais do que ocultar a presença do húnus melancólico e o saber sobre a morte.

O engenho ficcional de *Não entres tão depressa nessa noite escura* pode ser visto como um jogo sedutor, no duplo sentido em que a sedução é elemento criativo tanto como criador — a trama faz realçar o seu próprio jogo, a sua potencialidade sedutora. Podemos dizer que a costura da negatividade nela construída tem a morte como engrenagem e a dupla versão melancolia/sedução como vetor. Pela alegoria do cadáver em suspensão, a morte é a câmara lenta que atravessa o texto, no jogo entre o aparecer/desaparecendo — entre a noite e o relance de claridade de uma “outra noite”. O sorriso de uma noite escura (a noite da impossibilidade do sentido, na confluência com essa “outra noite” em que os fantasmas soturnos se delineiam) parece se dar nesse prisma da morte, da (im)possibilidade do sentido, elemento dinâmico pelo qual a trama seduz e é seduzida.

Por fim, entendemos a configuração de uma “consciência de si da escrita” como a tônica dessa narrativa antuniana e motor de sua proposta negativista. A isso subjaz, evidentemente, os processos de subjetivação. Tentamos realçar a questão da autoria como o esteio na discussão sobre a subjetividade literária construída na trama do romance. Para mostrar isso, retomamos o conflito historicamente instaurado sobre a alteridade ou anonimato da figura autoral, com o apoio do pensamento de Roland Barthes, Michel Foucault, Manuel Gusmão, entre outros. Pela concepção de Gusmão, guiamo-nos pela ideia de que a consideração do

anonimato exclui terminantemente a figura do autor, o que é problemático, porque implica o desaparecimento radical da “mão” que produz o texto. Um texto guarda traços da cultura que o produz, embora não deva ser tomado como o “espelho” dessa cultura, e a consciência crítica nele atuante, atravessada no processo de (re)ação das vozes, não tem como ser desatrelada desse contexto cultural. Buscamos mostrar nessa obra antuniana o referendo disso. Salientamos que o contexto português é transparente nas narrativas do autor, por mostrarem a transposição de espaços e tempos relativos a esse contexto. É visível nas construções antunianas, como demonstra a narrativa de *Não Entres Tão Depressa nessa noite escura*, a poetização da cultura em que se produz — a imbricação entre o contexto e o sociotexto (arredores do “eu”).

A questão dos gêneros participa também nas discussões sobre esse aspecto. A importância é mostrar, na narrativa em questão, aspectos atualizadores da estrutura do romance, ou da noção sobre a escrita romanesca, que, de acordo com Bakhtin, vem-se construindo ao longo do tempo. Parece o texto comungar com a visão Bakhtiniana de que o contraponto da estrutura romanesca é o épico: o romanesco se traduz na perspectiva do ritmo, do movimento, da dinâmica da significação e, assim, do devir. Já o épico se põe do ponto de vista do monumental — como o túmulo do sentido. A prosa poética dessa trama antuniana reforça isso, na medida em que se constitui na forma do ritmo e da oralidade, como pastiche da fala habitual. Sua estrutura pode ser vista como localização icônica, onomatopaica, dessa fala. Os modos de construção da obra vão ao encontro das sugestões do pensador russo de que o romance, na sua instabilidade formal, no seu constante dinamismo, reitera e afirma a estrutura negativa da linguagem.

As reflexões do estudo se encontram na perspectiva da elaboração desse engenho ficcional de Lobo Antunes nas fronteiras entre a ética e a estética, vendo nisso o jogo com a possibilidade de transitar entre as instâncias racional (o saber sobre a morte — a consciência crítica da escrita) e sensível (a criação artístico-literária) da linguagem. Se, como sugere Bakhtin (2002), o gênero romanesco se distingue do épico pela maneira como “edifica a sua lenda”, pelos modos de construção da obra, podemos considerá-la um importante momento de re-significação e valorização do romance contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. *A linguagem e a morte*: um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AGAMBEM, Giorgio. *Estâncias*: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEM, Giorgio. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- ANTUNES, António Lobo. *Auto dos danados*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.
- ANTUNES, António Lobo. *Exortação aos crocodilos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1979.
- ANTUNES, António Lobo. *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- ANTUNES, António Lobo. *O manual dos inquisidores*. 8. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- ANTUNES, António Lobo. *Que farei quando tudo arde?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- ANTUNES, António Lobo. *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- ANTUNES, António Lobo. *Explicação dos pássaros*. 10.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. 3.ed. São Paulo, Abril Cultural, 1988. p.93-266. (Os Pensadores).
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Carlos Alberto Faraco; Cristóvão Tezza. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*: a teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior et.al. São Paulo: HUCITEC, 2003.
- BAPISTA-BASTOS, Lobo Antunes a Baptista-Bastos: escrever não me dá prazer. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, Ano 5, n. 176, p.3-5, nov. 1985.

BARAHONA, Margarida. Explicação dos pássaros: a fragmentação e o modelo perdido. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, Ano 2, n. 37, p.26, ago. 1982.

BARRENTO, João. *A espiral vertiginosa*: ensaios sobre a cultura contemporânea. Lisboa: Edições Cotovia, 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. A morte de autor. In: BARTHES, Roland. *Rumor da língua*. Trad. Antonio Gonçalves. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Isabel Gonçalves. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Léa Novais. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Trad. Artur Morao. Lisboa: Edições 70, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Trad. Tânia Pellegrini. São Paulo: Papyrus, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. Sobre o niilismo. In: BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991. p. 195-201.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

BORDIEU, Pierre. L'illusion biographique. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.62/63, p. 69-72, jun. 1986.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRAGA, Suzana Márcia Dumont. *Vestígios do estranho no familiar*: as crônicas de Lobo Antunes. Belo Horizonte, 2007. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.

BRASIL, Maria Regina. Silêncios em Memória de elefante. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F. ZURBACH, Christine (Org.). *A escrita e o mundo em Antônio Lobo Antunes*: Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 103-111.

CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Org.). *A escrita e o mundo em Antônio Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

CALVINO, Italo. *Se numa noite de inverno um viajante*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1993.

CAMUS, Albert. *O mito de sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2005.

CANÇADO, José Maria. Nota inicial. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *As máscaras de Perséfone*: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006. p. 11-14.

CIORAN, Emil M. *A tentação de existir*. Trad. Miguel Serras Pereira; Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1988.

CIORAN, Emil M. *Exercícios de admiração*: ensaios e perfis. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CIORAN, Emil. M. *Breviário de decomposição*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COMPAGNON, Antoinette. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

CORDEIRO, Cristina Robalo. "Procura-se leitor!". In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F. ZURBACH, Christine (Org.). *A escrita e o mundo em Antônio Lobo Antunes*: Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 123-131.

DASTUR, Françoise. *A morte*: ensaio sobre a finitude. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Trad. Roberto S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2.ed. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006b.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade*: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Trad. Luis B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon*: lógica da sensação. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007a.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. v.1.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DUARTE, Lélia M. Parreira. A morte e o saber da escrita em textos da literatura portuguesa contemporânea. In: DUARTE, Lélia M. Parreira. *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006. p. 151-190.

DUARTE, Lélia Parreira. Apresentação. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Belo Horizonte, MG: Editora PUC Minas, 2008. p. 11-16.

DURAS, Marguerite. A doença da morte. In: DURAS, Marguerite. *O homem sentado no corredor; A doença da morte*. Trad. Vadim Kikitin. São Paulo: Cosacnaify, 1980.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. 2. ed. Trad. Elisa Monteiro; Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e escritos V).

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8.ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 1992. p. 29-87.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.14.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GERSÃO, Teolinda. António Lobo Antunes: explicação dos pássaros. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 72, p. 102-104, mar. 1983.

GUERREIRO, António. Matéria de romance. *Jornal Expresso*, Lisboa, 26 out. 1996. p. 25.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *O novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Editora Positivo, 2004.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19-].

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHINSON, Peter. *Jogos com o leitor*. Trad. Antônia C. de A. Pires. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994. (Cadernos de pesquisa NAPq).

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. v.2.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é o fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.2.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2004.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 1899.

KAPLAN, E. Ann. *O mal-estar no pós-modernismo*: teorias e práticas. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KIERKEGAARD, Soren. *Temor e tremor*. Trad. Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

KLIBANSK, Raimond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturne et la mélancolie*. Paris: Gallimard, 1989.

LACAN, J. *O seminário - Livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1977.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

- LOPES, Silvina Rodrigues. A íntima exterioridade. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Org.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo V. Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LYOTARD, Maurice. *A condição pós-moderna*. 5. ed. Trad. Ricardo C. Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- MATOS, Olgária F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. 2.ed. São Paulo: Bruasiliense, 2000.
- MATOS, Olgária. F. C. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia, a revolução*. 3. ed. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- MORIN, Edgar. *O Método 5: a humanidade da humanidade*. Trad. Juremir Machado Silva. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- MOSER, Walter. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.33-49.
- MOURA, Dione Oliveira. O cinema entre o silêncio dos sentidos e a polissemia discursiva. In: GUILHEM, Dirce; DINIZ, Débora; ZICKER, Fabio (Eds.). *Pelas lentes do cinema: bioética e ética em pesquisa*. Brasília: Editora UnB, 2007. p. 33-48.
- NESTROVISKI, Arthur. "Teoria Literária". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 abr. 1997. Mais!, Caderno C, p. 14-15.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Ecce homo*. Trad. Lourival de Queiroz Henkel. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19-].
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Humano, demasiado humano*. 2. ed. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.
- OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad. David G. Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Escritos coligidos*. Trad. Armamndo M. D'Oliveira e Sergio Pmomerangblum. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1980.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES, Belo Horizonte: FALE/UFMG, v.25, n.34, jan./dez. 2005.
- ROSENFELD, Anatol. *Aspectos do romantismo alemão*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Texto/Contexto: ensaios).
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos*: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SILVA, Rodrigues. A constância do esforço criativo. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 25 set. 1996., p. 13.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora*: Aids e suas metáforas. Trad. Rubens Figueiredo e Paulo H. Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TIBURI, Márcia. *Filosofia cinza*: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita. Porto Alegre: Escritos, 2004.

TIBURI, Márcia. *Tristeza*. São Paulo: Cultura Marcas, 2005. DVD vídeo, 55min.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto*. Trad. Olga Reggiani. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.