

A BIFURCAÇÃO DO EU ANTUNIANO: O EU E OUTRO INFERNALS

Andréia Régia Nogueira do Rego*

Resumo

Na escrita de Lobo Antunes, particularmente nos romances que aqui se apresentam (*Os cus de Judas* (1979), *Fado Alexandrino* (1983) e *Exortação aos crocodilos* (1999)), o espaço desenvolve-se, predominantemente, no nível psicológico, visto as personagens terem sido cruelmente desagregadas de suas terras e dos seres com os quais se identificavam. Os deslocamentos espaciais se refletem no discurso das personagens, para o qual Lobo Antunes reserva um estilo próximo da oralidade, da frase coloquial, a indicar a posição marginal do indivíduo em relação à sociedade ou, ainda, a negação da língua materna culta, representante da esfera do poder. Dessa forma, uma sensação de exílio acomete o sujeito, que perde tanto sua identidade com o espaço que ocupa, como seu poder de fala. O sentimento de vazio transcreve-se no espaço da escrita que, em Lobo Antunes, é o espaço da ausência e do fragmentário. Neste trabalho, focalizar-se-á a intensidade com que as emoções humanas figuram no discurso literário de Lobo Antunes. Em função disso, comparecem questões existenciais decorrentes das variadas relações interpessoais, nas quais indivíduos e espaço realizam função ora de sujeito – designado como *eu* –, ora de objeto – por nós identificado como o *outro*. Essa relação entre o *eu* e o *outro* será a base para demonstrarmos as várias maneiras com que o autoritarismo se manifesta, ou seja, os diferentes tipos de poder autoritário que norteiam a trajetória das personagens.

Palavras-chave

Alteridade; António Lobo Antunes; Deslocamento; Fragmentação.

Abstract

In Lobo Antunes writing, particularly in the novels presented here (*Os cus de Judas* (1979), *Fado Alexandrino* (1983) and *Exortação aos crocodilos* (1999)), the area is developed predominately at the psychological level, since the characters have been cruelly broken off their land and the beings with whom they identified. The spatial displacements are reflected in the speech of the characters, to which Lobo Antunes holds a style close to the oral, colloquial phrase, to indicate the individual's marginal position in relation to society or even the denial of the mother tongue cultured, representative of sphere of power. Thus, a sense of exile affects the subject who loses both his identity with the space it occupies, as his power of speech. The feeling of emptiness is transcribed in the space of writing that, in Lobo Antunes, is the space of absence and fragmentary. In this paper, focus will be given to the intensity of human emotions contained in the literary discourse of Lobo Antunes. As a result, different existential questions arises from interpersonal relationships, and space in which individual perform function either as a subject – as I referred to – and sometimes objects – that we identified as the other. This relationship between self and other will be the basis to demonstrate the various ways that authoritarianism manifests itself and the different types of authoritarian power that guide the trajectory of the characters.

Keywords

António Lobo Antunes; Displacement; Fragmentation; Otherness.

* Curso de Letras – Universidade dos Grandes Lagos – UNILAGO – São José do Rio Preto – SP - Brasil. E-mail: andreiaregiarego@gmail.com

enxofre, fornalhas, grelhas... Ah! Que piada. Não precisa de nada disso: o inferno são os Outros.

Garcin, em *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre

Proponho o diálogo com o inferno construído por Sartre e à tortura a que são submetidas as personagens da peça aqui citada: sofrem porque são obrigadas a conviver e, nessa convivência, descobrem-se nuas, desprevenidas e invadidas pelo olhar do outro. O tempo é eterno, o espaço é isolado, sem janelas e sem espelhos, a não ser o espelho – de novo – do olhar do outro. As personagens anseiam por identificarem, o quanto antes, o carrasco que as torturará. E quais seriam as torturas? A ausência de um ente querido? A ausência de uma escova de dentes? Talvez, mas, sobretudo, a ausência ela mesma. A morte na peça de Sartre é agravada pelas lembranças da vida e (maior tortura) pela possibilidade de se ouvir o que ainda está acontecendo no plano dos vivos. Presente e passado a intensificarem o sofrimento eterno.

Assim como na peça de Sartre, nas obras de António Lobo Antunes, também o *outro* configura-se no tempo e no espaço. Na escrita do autor português, os estilhaços do tempo e do espaço vividos articulam-se nos relatos das personagens, cujas trajetórias são lembradas e narradas por meio de imagens confusas e desgastadas pelo tempo, em discursos incompletos ou entrecortados, que interrogam, denunciam e sofrem o poder autoritário presente em diferentes níveis das relações interpessoais. Procuraremos exemplificar isso nas obras *Os cus de Judas* (OCJ) (2003), *Fado Alexandrino* (FA) (2002) e *Exortação aos crocodilos* (EAC) (2001).

A proposta deste trabalho é realizar uma leitura mais atenta de alguns trechos desses romances. Leitura que se volta aos detalhes, pois estes, na escrita antuniana, não podem ser negligenciados, sob pena de não se descobrirem novas visões sobre o objeto estético que se reconfigura a cada nova leitura, visto ser exatamente nas minúcias cotidianas e íntimas das personagens que Lobo Antunes distribui as pistas para a montagem de seus quebra-cabeças diegéticos. As impressões retiradas dos objetos do cotidiano se unem para formarem uma imagem insólita.

Nesse âmbito, os textos do escritor português não se oferecem como objeto de prazer, e sim como textos de fruição, segundo Barthes (1997, p.47-49), se considerarmos que, para o crítico, ler um texto de fruição é aderir ao texto, captá-lo em cada ponto da linguagem, cujo elemento cativante é a significância, não o enredo. Assim, os textos de fruição opõem-se aos de prazer, no sentido de a linguagem daquele ser motivo de desconforto e percebida como “desprazer”.

Por esse viés, concordamos com o que assinala Cristina Robalo Cordeiro (CORDEIRO apud CABRAL; JORGE; ZURBACH, 2004, p. 124) em sua análise sobre a posição do leitor dos livros de Lobo Antunes. Depois de ressaltar o estado de vigilância e a forma enervada e tensa com que recebemos a escrita desse autor, Cordeiro afirma que os romances antunianos são fascinantes porque incomodam, e incomodam porque são fascinantes, numa poética ambivalente cuja regra do jogo é a do prazer contrariado, ou seja, o desprazer.

Seguindo as palavras de Cristina Cordeiro, entendemos que a escrita antuniana atrai pelo fascínio que o incômodo exerce, como enxergar-se nos olhos dos outros e descobrir-se pequenino, mas, por não haver mais espelhos confiáveis, continuar a olhar. E é através dos olhos dos *outros* que as personagens da ficção antuniana se descobrem e se expressam num discurso que assume dupla função. Por um lado, é o meio pelo qual elas estabelecem contato consigo próprias, com quem e com o que as rodeiam; por outro lado, o

discurso é o caminho para lembranças, o que se torna doloroso à medida que traz para o nível do consciente dores e angústias do inconsciente. E, então, novamente a ambivalência se estabelece, pois à medida que as personagens enunciam seus pensamentos vão negando suas próprias falas, num exercício de auto-silenciamento.

Ressaltamos a negação da escrita antuniana (de que nos é exemplo o prefixo “des-” constantemente empregado na fortuna crítica do autor) e nos lembramos do que diz Blanchot (1987) sobre o espaço literário: a escrita literária é o espaço da ausência, da negação, do silêncio.

No contraste estabelecido por essa práxis, imagens e sensações armazenadas na memória sob o signo do abstrato são trazidas para o plano da enunciação num discurso quase sempre destituído de construções frasais coesas e divisão temporal precisa. O primeiro aspecto relaciona-se com as novas significações que a linguagem antuniana confere aos vocábulos e às frases, tendo em vista que reelabora o emprego dos eixos paradigmáticos e sintagmáticos. Quanto ao segundo aspecto, observa-se que a imprecisão em *OCJ* e *FA* é decorrente, em grande parte, da predominância do período noturno na ação presente da narrativa. Já em *EAC*, verifica-se o universo do sonho como espaço de fuga.

A construção linguística dos romances revela a dissolução dos seres numa luta entre a linguagem de um *eu* e a de um *outro*, ou de um *outro* que habita o *eu*. Nesse processo, o *outro* vai surgindo não como ser real, mas evocado nos espaços permitidos pela narrativa de memórias povoadas pelos traumas da guerra, da família distante ou inexistente e das próprias personagens que recordam seu *eu*-passado.

Desse modo, as personagens dos romances de Lobo Antunes defrontam-se com o real ligado ao presente e a tempos passados, como a infância, por exemplo. Realidades nas quais buscam suas referências de identidade, confundindo-se, nessa busca, as noções de tempo, os níveis do consciente e do inconsciente, e, também, os espaços físico e psicológico. O estado de confusão mental em que se encontram as personagens concretiza-se na linguagem truncada por parênteses, nas alternâncias entre as grafias em itálico e romano, no não emprego de sinais de pontuação como vírgulas ou pontos finais, e, ainda, na própria interrupção da frase ou da palavra, impossibilitando a conclusão do discurso.

A bifurcação espaciotemporal é intensificada pela forma não linear com que os procedimentos linguísticos acima mencionados são empregados por Lobo Antunes. O mesmo recurso pode ser usado para sinalizar um discurso direto, um discurso indireto, uma volta ao tempo passado, um retorno ao presente.

Num dos trechos narrativos de *FA*, em que as personagens relatam seus primeiros anos após retornarem da guerra em Moçambique, dez anos atrás do tempo presente da narrativa, nota-se o desencadeamento narrativo pela presença dos parênteses no discurso do alferes Jorge, que, ao relembrar um jantar com a família da esposa, narra o fato entrelaçando-o a acontecimentos da infância, num processo que metaforiza seu desconforto diante da família da esposa e do jantar cerimonioso. As vozes da infância que povoam o pensamento do alferes demonstram o grau de obrigação e desprazer com que encarava tudo aquilo:

ver depressa o fundo do prato [...], e talvez que surjam, pintados na louça ou no plástico ou no vidro, os joviais bonecos das papas da infância: Ratos Mickey bem-dispostos, Patos Donalds dançando [...], pálida recompensa de almoços

torturados e de penosos jantares, encafuados na boca (Abra) pela colher de pedreiro da criada (ANTUNES, 2002, p. 25).

As imagens compensatórias são desejadas para amenizar momentos enfadonhos da infância ou a refeição grosseiramente oferecida pela criada, cuja figura é suscitada pela voz que surge como um *flash* entre parênteses. A situação desse passado assemelha-se à vivenciada por Jorge adulto, com a família de Inês (sua esposa), de modo a vigorar, na cena, uma duplicidade negativa, agravada, no presente, pela inexistência de símbolos compensatórios. Todavia, até mesmo os símbolos compensatórios da infância são esvaziados de sentido, haja vista a multiplicidade com que as imagens dançam diante de um Jorge-criança. Desse modo, as lembranças do passado reforçam o vazio em que se encontra o Jorge-adulto.

Em posse de tão conflitantes referências, as personagens antunianas engendram uma viagem semelhante à de Alice através do espelho, uma espécie de espelho inconsciente que não só inverte as posições dos objetos, como também reflete essa inversão para o mundo consciente, de modo a transformar o real numa extensão das angústias internas das personagens.

O espelho de Lewis (liuis) Carroll atrai porque representa o mundo a ser desvendado ao mesmo tempo que se sugere como extensão do mundo já conhecido. Junto com Alice, mergulhamos no prazer das descobertas e aos poucos vamos nos habituando à lógica do absurdo. Do mesmo modo, a escrita antuniana envolve o leitor numa trama *nonsense* cujas personagens, ao tentarem se redescobrir no mundo, transformam-no numa extensão dos danos emocionais por elas sofridos ao longo de suas trajetórias.

Em *OCJ*, o espelho é como um portal de acesso ao passado para o médico-narrador, que, em seu reflexo, busca as imagens de Sofia, angolana espiã do MPLA, com quem se envolveu sentimental e sexualmente (ANTUNES, 2003, p. 177). A imersão no tempo passado é assinalada por uma combinação de ações do médico-narrador. Primeiro, a saída da sala, espaço relacionado ao convívio social, o que implica a segunda ação, ou seja, o afastamento de sua interlocutora no tempo presente, e, por fim, a autocontemplação diante do espelho.

A linguagem conota pressa do narrador-personagem em iniciar seu diálogo com o passado, o que é sinalizado tanto pela ausência de vírgula, no aviso direcionado à mulher do bar, sua interlocutora, agora na sala da casa do médico-narrador (“eu disse na sala Volto já”), como pela repetição da conjunção “e” conectando as ações do médico-narrador.

O discurso diante do espelho é todo estruturado em antíteses, suscitando um movimento de afirmação – negação, ou, por outra, de acesso – afastamento, que rege a tentativa, por parte do narrador-personagem, em resgatar os sentimentos prazerosos do convívio com Sofia. A primeira oposição de ideias que se verifica no excerto diz respeito às significações concernentes ao olhar em direção à imagem refletida no espelho. Com a referência ao gesto cotidiano de barbear-se, o olhar assume a vertente da automatização, contrapondo-se a imagem do *eu-passado* do médico-narrador, e esta última, união das duas imagens (o médico-narrador do passado e o do presente) se confunde com a de Sofia, num caleidoscópio que aprisiona o médico-narrador no tempo e no espaço do presente, que se torna mais infernal que o da guerra em Angola onde conheceu Sofia.

Estabelecida a contraposição entre passado e presente, expressa-se a condição ilusória do médico-narrador simbolizada pelo espelho, objeto que permite a visualização, mas não o alcance. Em outras palavras, a angústia do

narrador-personagem evidencia-se na constatação de que os sentimentos eufóricos são produto de sua imaginação, o que significa que podem ser vislumbrados, mas não atingidos.

Impossibilitado de atravessar o espelho, o médico-narrador volta-se para seu *eu-presente*, enxergando-se por meio de figuras aquáticas que ocupam o banheiro-aquário, imagem significativa para a composição dos sentimentos do narrador-personagem. No aquário metaforiza-se a limitação do espaço, com falsa impressão de liberdade, pois embora se possa enxergar o que há para além das paredes, permanece-se no local em que se encontra, tal qual o médico-narrador em sua relação com o tempo: ele pode “ver” o tempo passado, mas jamais conseguirá se dirigir até ele, pois está “preso” no tempo presente. E aqui nos lembramos das personagens de Sartre, que podem ouvir o mundo dos vivos, mas não alcançá-lo.

Os animais aquáticos do romance antuniano em questão, definindo a zoomorfização do narrador-personagem, conotam lentidão, e, por conseguinte, sua desolação. Sem a presença de tudo o que representa Sofia, o médico-narrador sente-se cada vez mais imobilizado, o que se agrava pela prisão em seu próprio mundo cotidiano, o do espelho em que se barbeia.

Ao expressar o discurso pós-traumático, Lobo Antunes alterna períodos assindéticos e polissindéticos, ou intercala elementos e vozes destoantes, conferindo velocidade ao texto e simultaneidade às noções de tempo e espaço, numa estruturação em planos narrativos diversificados, conforme indica Seixo (2002).

Julgamos que, além de diversificados, esses planos narrativos são interdependentes, o que contribui para realçar o universo paradoxal e confuso suscitado pela linguagem de Lobo Antunes, como na cena em que narra sua saída de Luanda em direção a Lisboa (ANTUNES, 2003, p. 94-95).

O encadeamento de palavras figurativiza o efeito cumulativo de depreciação na descrição de Luanda, espaço que delinea o primeiro plano narrativo. A gradação confere movimento à cena, acompanhando a paisagem pelos olhos amargurados do médico-narrador que se distancia da cidade, voando num bimotor. Assim, a gradação parte do particular – o ambiente interno dos cabarés e das favelas, os indivíduos solitários como os engraxates e os aleijados –, para o geral – as ruas, a cidade –, até chegar ao Oceano, visão aérea, decolagem para o outro plano da narrativa, localizado em Portugal.

Na mudança de plano narrativo, notamos o movimento inverso, agora de pouso, pois a gradação parte do geral para o particular, ou seja, da referência geográfica de Portugal ao hábito das visitas na casa das tias, passando pela sutil associação metonímica da “cama preta dos pais” como centro de Portugal, o que sugere uma soberania pequeno-burguesa corroborada pela referência à música de Chopin no piano das tias. Por fim, o pouso em Portugal é completado pelo diálogo que, antes com Luanda, volta-se para o poeta português Ruy Belo e uma explícita referência a seu poema “Morte ao meio-dia”.

Dialogando com esse texto poético, o trecho do romance de Lobo Antunes ressalta a atmosfera de rejeição e inércia semelhante ao país disforicamente cantado pelo eu-lírico do poema e que o narrador antuniano assume como Portugal. Embora a degradação existente na descrição de Luanda seja maior do que quando o narrador volta os olhos para Lisboa, o emprego da sinestesia para falar de Luanda denota uma maior aproximação com a terra africana, que pulula mais vida que a terra-natal, invadindo os sentidos do tato (“palparem”, “suor”), da visão (“órbitas globulosas”), do olfato (“gordura de humidade e de calor”) e da audição (“cabarés”).

Denuncia-se, portanto, o sentimento conflitante do médico-narrador que precisa negar o envolvimento que tem com Luanda por meio da reiteração da ideia de possuir Portugal (“a minha terra”, “o meu país”). O contraste entre os pássaros brancos das palmeiras africanas e a “cama preta dos pais”, em Lisboa, contribui para que a imagem eufórica e livre da terra colonial sobreponha-se à da metrópole, e a viagem proposta pela linguagem narrativa deixa dúvidas a respeito da afirmação do médico-narrador de pertencer, de fato, a Portugal.

Nos excertos citados, identificamos a vertente hiperbólica direcionando o processo de elaboração artística da linguagem. Vemos as personagens desses romances atravessarem concêntricas trajetórias a fim de atingirem o âmago do subconsciente, assim encontram duas opções: ou identificam-se consigo mesmas ou estranham-se em suas próprias palavras. A alteridade que se estrutura pelos sons, cheiros, sabores e toques revela um *eu* atingido e violentado, que não encontra saída para seu problema, numa espécie de desejo não realizável, o que é evidenciado na palavra que não se completa, na frase inacabada (e nunca mais retomada).

Nesse sentido, é no que as falas das protagonistas de *EAC* escondem que se percebe melhor cada uma das personagens, nas interrupções de seus discursos notam-se seus desejos, quase sempre completados pelo que o discurso do *outro* traz, como se observa no diálogo travado entre Simone e Mimi, no quarto desta, quando ela tenta, mais uma vez, acertar a fórmula da Coca-Cola (ANTUNES, 2001, p. 166-167).

As vozes de Simone, Mimi e seu marido são as peças que o texto vai dispondo, sendo nos vãos deixados por ele (“numa simpatia a desfazer-se em lágr”; “e não fosses uma empregada nossa gostava que me”), ou na introspecção do que está em pensamento (“Não preciso de nada podes ir embora / não preciso de nada só preciso”) que se revela o sentido das palavras: a impossibilidade da fala. Por extensão, isso significa a impossibilidade de existir, ainda que essa existência insista em se configurar na convivência que as personagens forçosamente mantêm, uma vez que o diálogo travado denuncia a fragmentação das relações intra e inter-pessoais.

Em outro trecho desse mesmo romance (ANTUNES, 2001, p. 24-25), o espaço é o carrasco da personagem Fátima, que trava uma batalha com o despertador, com os eletrodomésticos, com o sol que invade a cozinha. A necessidade de silenciar os objetos e expulsar “a golpes de vassoura” o sol (símbolo de luz e vida) indicia a necessidade que a personagem tem de silenciar os ruídos de seu próprio pensamento, atordoado com as vozes dos integrantes do grupo terrorista a planejarem atentados. A estrutura desse trecho do romance demonstra a impossibilidade de Fátima impor seu desejo, pois o ato de tapar as orelhas não impede que a própria personagem seja a narradora da cena que afirma não ouvir.

Angustiada, Fátima tenta fugir para o espaço dos sonhos. Estes se confundem com os atos desesperados de expulsar a vida de sua casa, visto que, na sequência do texto, o adjetivo “ocupada” é empregado para expressar tanto o ato de desligar o despertador, como para o ato de voar. Ou seja, as ações que ocupam as personagens mostram-se tentativas de se distanciar do mundo em que vive. Mas, se não foi possível “desligar” o som da violência, nem expulsar o incômodo aviso de que ainda existe vida (ao expulsar o sol), provavelmente também não será possível voar, o que se verifica pelo gesto débil da personagem ao descrever seu voo: “erguer os braços num pulinho”.

Para tentar escapar à violência que o *outro* dirige a elas, todas as personagens de *EAC* constroem um *outro* de si próprias, uma espécie de

alienação de si mesmas que provoca a fuga para a imaginação, único lugar de abrigo. A linguagem é, portanto, o recurso que resta a essas mulheres que: ou se voltam para a infância, como fazem Mimi e Celina; ou descrevem seu futuro, no caso de Simone; ou, ainda, imaginam um presente diferente do que de fato vivem, o que resta a Fátima.

Nesse sentido, o *outro*-espaço representa, ainda, o estranhamento. Assim, desconfigura-se a identidade porque se exteriorizam os princípios formadores das identidades das personagens, de modo a expor os parâmetros castradores das imagens sociais. Ironicamente, os parâmetros de educação cujo objetivo é inculcar nas personagens o amor à Pátria e ao próximo, além de sentimentos como coragem e honra são os mesmos valores que provocam o distanciamento físico e psicológico das personagens em relação a seu local de origem. Em outras palavras, amar a Pátria e lutar por seus ideais são os motivos que levam as personagens a quererem fugir da Pátria e negar seus ideais.

Todas as personagens de *EAC*, por exemplo, estão fora de seu espaço-origem. Os novos espaços em que são obrigadas a viver lhes são estranhos, assim como os *outros* que ali encontram. Elas mesmas passam a não se reconhecerem, ou, por outra, a perceberem-se desconfiguradas, distorcidas.

No romance *OCJ*, o *outro*-espaço compõe-se da Nação: a portuguesa e a africana, seus prolongamentos no discurso político do Estado autoritário, que idealiza e ficcionaliza essas nações e a narrativa da guerra a distanciá-las. Na cena em que o médico-narrador parte para pela primeira vez para a guerra em Angola (ANTUNES, 2003, p. 21), a descrição do espaço configura o distanciamento não só da terra natal da personagem, mas, principalmente, o distanciar-se de si mesmo. Enquanto o navio se afasta do cais, o médico-narrador descreve Lisboa como metonímia da nação portuguesa, que agora se afasta do narrador e o abandona com os trágicos acordes da despedida. Aos poucos, o olhar do médico-narrador volta-se para si mesmo e aos outros seres que também ocupavam o agonizante espaço-navio.

Inicialmente, o *eu*-médico identifica-se no reflexo distorcido que o espelho lhe apresenta ("O espelho do camarote devolve-me feições deslocadas pela angústia"); depois no comportamento dos demais militares, que agem de forma degradante à medida que se afastam de Portugal (o médico que "soluçava aos arrancos em palpitações irregulares de motor de táxi que se engasga, o outro contemplava os dedos com a atenção vazia dos recém-nascidos ou dos idiotas"). Por fim, a reflexão atinge o íntimo da personagem-central e se expressa no discurso ("e eu perguntava a mim próprio").

Salienta-se a imagem do *puzzle* encontrada nesse trecho, especialmente porque se direciona à própria face do médico-narrador. Mais adiante no texto, o signo de refração associa-se ao de fragmentação de modo a possibilitar ao discurso narrativo devolver ao leitor a sensação de vazio reforçada pela voz da personagem central que se compara com a casa dos pais que se esvaziava no verão e onde se ouvia "o gigantesco eco dos passos de ninguém nas salas desertas" (ANTUNES, 2003, p. 21).

No romance *FA* o *outro*-espaço simbolizando Portugal pode ser observado na organização clandestina representada por Olavo que luta contra a ditadura. É a personagem Celestino, o oficial de transmissões, que descreve Olavo, por meio das referências espaciais, na casa onde os dois se encontram (ANTUNES, 2002, p. 46-47).

A imagem que Celestino tem de Olavo forma-se com base no espaço que este ocuparia, o qual representaria, por extensão, os ideais revolucionários e de liberdade. Todavia, a sensação de estranhamento acompanha Celestino durante

toda a conversa, em que imperava um tom de desconfiança mútua, entre Olavo e Celestino.

Nesse excerto, o dialogismo autorreflexivo de Celestino, localizado no tempo passado à ação da narrativa, contrapõe dois cenários. O primeiro cenário, o da casa em que os dois se encontram, concernente ao plano real da narrativa e descrito pela personagem depreciativamente (“espelunca”, “resignado”, “inútil”, “antigo”), choca-se com o cenário por Celestino idealizado, apresentado ao leitor por meio de um discurso alucinado, compondo um espaço que se confunde com as ações comunistas de combate ao governo salazarista.

A descrição universo-idealista encerra-se na correlação entre os “projetos heroicos” e o gosto amargo e rançoso de “infindáveis discussões”, num discurso que sugere que os projetos revolucionários limitam-se à eloquência de seus protagonistas e, uma vez aí confinados, tornam-se rançosos, com a “data de validade vencida” e, por isso, inúteis. Isso é corroborado pela análise que Celestino faz de seu passado revolucionário: “que idealistas pacóvios, meu capitão, a polícia devia rir-se da gente” (ANTUNES, 2002, p. 51).

A autorridicularização, aqui manifesta, sugere uma possibilidade de diálogo entre a voz ditatorial e a libertária/socialista, uma vez que o suposto riso da polícia teria causa na mesma sensação de Celestino, ou seja, a de quebra de expectativas, no sentido apontado por Propp ao reformular o pensamento kantiano: “nós rimos quando esperamos que haja alguma coisa, mas na realidade não há nada” (PROPP, 1992, p. 145). Assim, no contexto literário realiza-se o diálogo impossível de se concretizar no contexto social: o diálogo entre os revolucionários e a polícia política. Logo, a força da palavra que busca destituir o *outro*-espaço de seus significados afetivos representa, de modo análogo, o esvaziamento do contexto autoritário.

No autoquestionamento das personagens de Lobo Antunes, percebemos o questionamento sobre a construção de personagens tradicionais, pois as complexas identidades construídas pelo autor português resultam em personagens incompletas. Assim, o universo romanesco antuniano define-se pela incompletude, ou pela infinitude, deslocando o leitor de sua posição acomodada. Nesse sentido, o questionamento da identidade é crucial e parte desse processo é justamente obtido pela dupla identidade, onde o jogo entre passado e presente, físico e psicológico é vital.

Na trajetória percorrida pelas personagens, destacaram-se suas identidades bifurcadas, cujos *eus* (re)descobrem seus fantasmas da solidão, do abandono, da desilusão e da incapacidade de amar, situação agravada pela constatação de que o tempo presente já não lhes oferece alternativas. Assim, as vozes internas e externas das personagens sobrepõem-se, justapõem-se e se dividem num movimento centrípeto, em cujo centro misturam-se os tempos do passado e do presente, os espaços em África e em Portugal, os campos de batalha e os núcleos domésticos. Por isto os romances de Lobo Antunes asfixiam e incomodam: porque explicitam sem mascaramentos a incorporação do inferno no cotidiano.

REGO, A. R. N. do. The Antunian's Self Parting: the Infernal Self and Others. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 152-160, 2011. ISSN 2177-3807

Referências

- ANTUNES, A. L. *Exortação aos crocodilos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. *Fado Alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *Os Cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CABRAL, E.; JORGE, C. J. F.; ZURBACH, C. (Org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- SARTRE, J-P. *Entre quatro paredes*. Trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- SEIXO, M. A. *Os romances de António Lobo Antunes: Análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

Recebido em 25/03/2011. Aprovado em 18/04/2011.