

TATIANA PREVEDELLO

**DA EXPRESSÃO DO TEMPO AO ESTILHAÇAR DO «EU»:
FIGURAÇÕES DA MEMÓRIA NA ESCRITA ANTUNIANA**

PORTO ALEGRE
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
LITERATURAS PORTUGUESA E LUSO-AFRICANAS

TATIANA PREVEDELLO

**DA EXPRESSÃO DO TEMPO AO ESTILHAÇAR DO «EU»:
FIGURAÇÕES DA MEMÓRIA NA ESCRITA ANTUNIANA**

ORIENTADORA: PROF. DR. MARIA DA GLÓRIA BORDINI

Tese de doutoramento em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE
2014

Tatiana Prevedello

**DA EXPRESSÃO DO TEMPO AO ESTILHAÇAR DO «EU»:
FIGURAÇÕES DA MEMÓRIA NA ESCRITA ANTUNIANA**

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Maria da Glória Bordini (Orientadora)

Prof. Dr. Jane Fraga Tutikian – UFRGS

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos - FURG

Prof. Dr. Simone Pereira Schmidt – UFSC

Porto Alegre
2014

CIP - Catalogação na Publicação

PREVEDELLO, TATIANA

Da expressão do tempo ao estilhaçar do "eu":
figurações da memória na escrita antuniana / TATIANA
PREVEDELLO. -- 2014.
202 f.

Orientador: Maria da Glória Bordini.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Narrativa. 2. Hermenêutica. 3. Tempo. 4.
Ateridade. 5. Memória. I. Bordini, Maria da Glória,
orient. II. Título.

*Sinto que o tempo sobre mim abate
sua mão pesada. Rugas, dentes, calva.
Uma aceitação maior de tudo,
e o medo de novas descobertas.*

*Escreverei sonetos de madureza?
Darei aos outros a ilusão de calma?
Serei sempre louco? sempre mentiroso?
Acreditarei em mitos? Zombarei do mundo?*

*Há muito suspeitei o velho em mim.
Ainda criança, já me atormentava.
Hoje estou só. Nenhum menino salta
de minha vida, para restaurá-la.*

[...]

*Mas vem o tempo e a ideia de passado
visitar-te na curva de um jardim.
Vem a recordação, e te penetra
dentro de um cinema, subitamente.*

*E as memórias escorrem do pescoço,
do paletó, da guerra, do arco-íris;
enroscam-se no sonho e te perseguem,
à busca de pupila que as reflita.*

*E depois das memórias vem o tempo
trazer novo sortimento de memórias,
até que, fatigado, te recuses
e não saibas se a vida é ou foi.*

[...]

*Que confusão de coisas ao crepúsculo!
Que riqueza! sem préstimo, é verdade.
Bom seria captá-las e compô-las
num todo sábio, posto que sensível:*

*uma ordem, uma luz, uma alegria
baixando sobre o peito despojado.
E já não era o furor dos vinte anos
nem a renúncia às coisas que elegeu,*

*mas a penetração no lenho dócil,
um mergulho em piscina, sem esforço,
um achado sem dor, uma fusão,
tal uma inteligência do universo*

comprada em sal, em rugas e cabelo.

Carlos Drummond de Andrade¹

¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. Versos à boca da noite. In: _____. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 116-118.

Às Professoras

Maria da Glória Bordini,

Maria Luíza Ritzel Remédios e

Regina Zilberman,

por construírem a gênese da formação literária
que, desde o princípio, orientou a minha
trajetória nas Letras.

AGRADECIMENTOS

A coadjução entre pessoas, instituições, espaços e saberes epistemológicos é indispensável para realizar uma investigação acadêmica. Entre os inúmeros indivíduos, contextos e elementos que integraram a execução desta pesquisa, agradeço à *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* e, em especial, ao *Programa de Pós-Graduação em Letras*, pela totalidade dos recursos que foram oferecidos neste estágio de formação.

À Professora *Maria da Glória Bordini*, cujo imensurável valor e importância do trabalho acadêmico e intelectual, desenvolvido na docência e pesquisa em literatura, nos enriquece pela força de seu conhecimento e inspira sempre a avançar. Agradeço por apresentar-me no âmbito da teoria, crítica e perspectivas metodológicas os caminhos mais seguros pelos quais fui guiada em sua orientação, aliados à confiança e liberdade para administrar as escolhas necessárias à execução do projeto.

À Professora *Maria Luíza Ritzel Remédios*, exemplo de «memória feliz» que segue presente a iluminar. Agradeço por acolher-me no grupo de estudos «*Paul Ricoeur: sujeito, memória e verdade*», no grupo de pesquisas «*Estudos culturais e literaturas lusófonas*» e por estimular, desde o princípio, o desenvolvimento desta investigação; por discutir, avaliar e arguir o projeto de tese e, dessa forma, indicar as principais direções que foram seguidas em todo o percurso da pesquisa.

À Professora *Regina Zilberman*, símbolo de competência máxima, precisão e rigor na docência e trabalho intelectual, por oferecer, na disciplina «*Tradição e modernidade nas literaturas de expressão portuguesa: dialogismo e história na narrativa em língua portuguesa*», referências crítico-bibliográficas fundamentais da literatura de Portugal e as orientações metodológicas essenciais, que procurei incorporar neste trabalho. Agradeço pela apreciação crítica do artigo que originou a tese.

À Professora *Jane Fraga Tutikian*, pelo brilho de um trabalho artístico-intelectual e administrativo que concilia criação literária, ensino, pesquisa e formação, e por realizar a mais eficiente mediação entre os universos e autores que configuram as literaturas luso-africanas. Ao Professor *José Luís Giovanoni Fornos*, pelo talento com o qual sempre conduziu o seu itinerário entre as veredas da literatura e pela consistência das ideias que mostra em sua produção acadêmica, que muito agregaram a este estudo. A ambos agradeço a arguição criteriosa, debate crítico e observações pertinentes indicadas no Exame de Qualificação, indispensáveis para o redimensionamento da versão final deste texto.

Aos funcionários da biblioteca de Ciências Sociais e Humanidades (BSCSH/ IFCH - UFRGS) e da secretaria do PPGLet-UFRGS, pela atenção, prestatividade e informações compartilhadas no decorrer do curso. Agradeço especialmente a *José Canísio Scher*, pelo auxílio essencial em cada etapa que configurou o estágio de doutoramento.

À *Professora Regina da Costa Silveira*, do Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter), pela leitura do plano de pesquisa e avaliação referente ao trabalho da tese que veio a ser realizado no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa.

À *Secretaria do Estado do Rio Grande do Sul (SEDUC)*, por conceder o período de licença, fundamental para o desenvolvimento da tese. Na mesma perspectiva, agradeço à *direção, funcionários e colegas professores da Escola Estadual de Ensino Fundamental Padre Balduino Rambo* (Porto Alegre/RS), pelo estímulo à formação continuada, manifesto na generosidade e compreensão para com a minha necessidade inicial de conciliar a investigação acadêmica ao trabalho docente.

À *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)*, pela concessão da bolsa que financiou a maior parte da execução desta pesquisa. Ao *Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES)*, por propiciar à investigação em Portugal e a aquisição do acervo crítico-literário fundamental à elaboração da tese. Aos *técnicos da CAPES*, responsáveis pelo acompanhamento do processo de pesquisa, pelas inúmeras informações fornecidas e disponibilidade no atendimento entre as fases de candidatura à prestação de contas. À *Amanda Correia e Augustin Javier Dias Cejas*, da divisão de bolsas da Pró-Reitoria de Pós-Graduação (PROPG-UFRGS), por toda a atenção e esclarecimentos prestados.

Do *Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CEC-FLUL)*, agradeço à *Professora Helena Carvalhão Boescu*, diretora no período em que iniciei os trâmites administrativos do processo de investigação no exterior, pela recepção, acolhimento e toda a atenção dedicada em minha estadia na instituição; à *Professora Manuela Ribeiro Sanches*, diretora do CEC, pela organização das mais diversas atividades acadêmicas, das quais pude participar durante o estágio, além dos cuidados nos procedimentos burocráticos, relacionados à execução do projeto; à equipe da secretaria do CEC - *Sofia Ferreira Pinto*, Secretária Executiva; *Rita Correia*, da Conferences and Communication Secretary; e *Tiago Guerreiro da Silva*, da Assessoria Científica/Gestão de Projectos -, pela prestatividade em todos os momentos em que me atenderam.

Ao *Professor Felipe Cammaert*, co-orientador da pesquisa no CEC-FLUL, agradeço a importante contribuição para este estudo, expressa no conjunto de seu trabalho intelectual e crítico sobre a ficção de António Lobo Antunes, nas referências bibliográficas apresentadas, as quais fundamentaram de modo substancial a fortuna crítica desta pesquisa, e no interesse pela discussão do texto, manifesto em todas as reuniões realizadas.

À *Professora Maria de Lurdes Morgado Sampaio*, do Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Universidade do Porto, primeira e principal interlocutora deste estudo, agradeço todas indicações bibliográfico-metodológicas e o estímulo propulsor ao desenvolvimento da tese, expresso em nossa extensa correspondência. Embora razões de caráter administrativo tenham alterado substancialmente nossos itinerários foi, utilizando um conceito de Paul Ricoeur aplicado à memória, a maior «presença na ausência».

À *direção e funcionários da Associação Resgate - Instituto Conde de Agrolongo e Residência da Imaculada Conceição*, que me receberam em Lisboa e manifestaram o maior auxílio e atenção no decorrer de toda a estadia em Portugal.

À *Dra. Maria Augusta Pereira*, à *Margarida Pereira Martins* e familiares, que entre as pontes que ligam a cultura à história, as artes à literatura, a convivência à amizade, ofereceram-me apenas o que há de melhor e mais belo em Portugal.

Aos *colegas das disciplinas da UFRGS e grupos de estudos da PUCRS*, pelas discussões que agregaram tantos saberes, instigaram novos aprendizados e as mais ricas experiências acadêmicas.

A *Tiago Friedrich Wayhs* e a sua família, por proporcionarem toda a flexibilidade logística, geográfica e infraestrutura operacional, que se fizeram necessárias nas mais diversas fases e adequações que o meu itinerário de pesquisa e trabalho recebeu.

RESUMO

O projeto literário de António Lobo Antunes engloba, entre as muitas peculiaridades de sua técnica romanesca, a produção de sentidos ficcionais que questionam a linearidade temporal, o significado do «eu» e os múltiplos planos memorialísticos, incluído suas patologias e limitações. O estilhaçar das alteridades dos sujeitos ficcionais se expressa em uma textualidade ambígua, consoante às mais recentes visões formuladas sobre a identidade humana, a qual se revela fragmentada e em contínuas reformulações. O propósito do estudo é analisar, nos romances *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia*, a forma como a organização do tempo, as concepções de sujeito, o trabalho de representação da memória e as estratégias de esquecimento estão articulados nesses textos. Os romances, objetos de nosso estudo, são colocados em um plano plural e ambivalente, pois veiculam um discurso que revela a degradação e as ruínas morais das personagens, a flagelação do indivíduo, em suas íntimas peculiaridades, frente às angústias da existência. No âmbito interpretativo são consideradas as formulações hermenêuticas de Paul Ricoeur, explanadas, sobretudo, em *Tempo e narrativa*, *O si-mesmo como um outro* e *A história, a memória e o esquecimento*. O filósofo considera que a imaginação exerce um papel decisivo na elaboração da identidade narrativa que, como demonstra a escrita antuniana, não se apresenta em um quadro estável. Portanto, sob a tríade dos elementos tempo, identidade e memória, interpretados como instáveis, múltiplos e contraditórios, é investigado como as personagens ficcionais apresentam, nas projeções de suas lembranças e esquecimentos, a expressão de sofrimentos e traumas. Tais elementos, capazes de reelaborar o passado no presente da narrativa, acionam recursos da imaginação e da liberdade ficcional em histórias que se ocupam em indagar as estratégias e limites da criação literária.

PALAVRAS-CHAVE: António Lobo Antunes; Paul Ricoeur; narrativa; hermenêutica; tempo; alteridade; memória.

ABSTRACT

Antonio Lobo Antunes's literary project embodies, besides his various peculiar novelistic techniques, the production of fictional meanings which question the temporal linearity, the meaning of the «self» and the multiple plans of memory, including their pathologies and limitations. The splintering of the fictional subjects' alterity expresses itself in a textual ambiguity according to the most recent formulated views about the human identity which reveals itself fragmented and in continual reformulation. The purpose of this study is to analyze the way how, time organization, the conception of the subject, the work of memory representation and the oblivion strategies are articulated in the novels *I shall love a stone* and *Didn't see you in Babylon yesterday*. These novels are put in a plural and ambivalent plan, for they convey a discourse that reveals the degradation and the moral ruin of the characters, the flagellation of the individual in his/her intimate peculiarities before the anguish of existence. Within the framework of interpretation Paul Ricoeur's hermeneutic formulations are considered, they are especially explained in *Time and narrative*, *Oneself as another* and *Memory, history and forgetting*. The philosopher considers that imagination plays a decisive role in the elaboration of the narrative identity, which does not show a stable scenario, as demonstrates Antunes's writing. It is investigated, therefore, under the triad of the elements: time, identity and memory, all interpreted as unstable, multiple and contradictory, how the fictional characters project in their memories and oblivion the expressions of suffering and traumas. Such elements are capable of reconstructing the past in the time of enunciation of the narrative; they activate resources of the imagination and fictional freedom in stories that are engaged in questioning the strategies and boundaries of the literary creation.

KEY WORDS: António Lobo Antunes; Paul Ricoeur; narrative; hermeneutics; time; alterity; memory.

LISTA DE REPRODUÇÃO DE FIGURAS

Figura 1 - Las viejas	31
Figura 2 - Saturno devorando a un hijo	36
Figura 3 – Kairós	38
Figura 4 – La confusion des langues	57
Figura 5 – La reproduction interdite	83
Figura 6 – Muchacha ante el espejo	106
Figura 7 – Forte de Peniche	115
Figura 8 - São Gerolamo scrivente	120
Figura 9 - Jupiter and Mnemosyne	135
Figura 10 – Mapa de Guiné-Bissau	146
Figura 11 - La persistencia de la memoria	160

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
PARTE 1 – A EXPRESSÃO DO TEMPO	29
1 INSCRIÇÕES SOBRE AS PEDRAS: OS VESTÍGIOS DO TEMPO	31
1.1 «... um dos relógios a recordar-se de uma hora qualquer»: a vida suspensa no pêndulo das horas	32
1.2 «... e o tempo, até então desatento»: simultaneidade entre o «antes» e o «depois» .	46
2 DURAÇÃO DA NOITE BABILÔNICA: UMA CRONOLOGIA DE VARIAÇÕES	57
2.1 «... chegou a altura de dizer as horas»: os relógios e a regência do tempo	58
2.2 «(e não ponho o verbo no presente porque se resignou há séculos)»: o fim das horas na noite eterna	70
PARTE 2 – O ESTILHAÇAR DO «EU»	81
3 O REMOVER DAS PEDRAS: POR UMA ARQUEOLOGIA DA AUSÊNCIA	83
3.1 «sobejos que nos miram na insistência do remorso»: o «eu» contra o «outro»	84
3.2 «Ouviram falar de nós? Saberiam quem éramos?»: o resgate do «eu» pelo «outro»	95
4 A BABILÔNIA DOS CAMBIÁVEIS JOGOS IDENTITÁRIOS: CONTRADIÇÃO DAS VOZES, ESTILHAÇAR DAS FACES	106
4.1 «dissolvendo-se pouco a pouco no reflexo do espelho»: a dialética entre o «eu» e o «não-eu»	107
4.2 «até que no espelho nada, só eu ou não eu»: a invenção do «eu» e do «outro»	117
PARTE 3 – FIGURAÇÕES DA MEMÓRIA	133
5 LIQUEFAÇÃO DAS PEDRAS: VULNERABILIDADES DA MEMÓRIA	135
5.1 «sumindo-nos no álbum...»: infiltrações fotográficas	136
5.2 «a fugir-me igualmente da memória»: o naufrágio da recordação	150
6 OS IDIOMAS DA MEMÓRIA NO NOTURNO ESPAÇO BABILÔNICO	160
6.1 «mal se toca na memória, ainda que de leve»: a noite vestida de luto	161
6.2 «memórias que se confundem»: a dissolução de todas as verdades	168
7 UM ROMANCE OU A VIDA? (IN) CONCLUSÕES	178
REFERÊNCIAS	191
REFERÊNCIAS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES	191
REFERÊNCIAS SOBRE ANTÓNIO LOBO ANTUNES	191
Livros	191
Capítulos de livros	192
Teses de mestrado e doutoramento	192

Ensaaios e artigos publicados em periódicos	193
Trabalhos publicados em anais de eventos	195
REFERÊNCIAS DE PAUL RICOEUR	196
REFERÊNCIAS SOBRE PAUL RICOEUR	196
REFERÊNCIAS A OUTROS TEXTOS LITERÁRIOS	199
REFERÊNCIAS A TRABALHOS ARTÍSTICOS	200
REFERÊNCIAS GERAIS	200

INTRODUÇÃO

Pensar o processo criativo que caracteriza o trabalho ficcional de António Lobo Antunes, desde o princípio de suas publicações romanescas, supõe entender alguns métodos que o autor utiliza para coordenar a fabulação dos enredos que emergem das páginas de seus livros, além da técnica que envolve a concepção das personagens que, muitas vezes, à medida que as histórias se desenvolvem, desejam mostrar que estão a serviço da escrita. Ao refletir sobre os mecanismos que engendram a ficção antuniana, é possível discutir como as indagações sobre as instâncias do tempo, identidade e memória se projetam em uma atividade textual que se expressa na instabilidade. Há a perspectiva da escrita *in progress*, tecida pelas refrações da memória sobre um trabalho que possui muita convicção referente ao seu fazer narrativo. Os textos se mostram finalizados não porque as histórias estão concluídas, mas pela conveniência da conformação do objeto livro, que precisa ser fechado, enquanto o enredo, assim como a vida, foge às regras e limitações.

A reflexão a respeito da narrativa de Lobo Antunes se constrói à medida que as suas técnicas de fazer ficção elaboram um exímio questionamento das categorias tempo, identidade e memória e, na conjunção desses elementos, há um projeto artístico que indaga incisivamente o trabalho de escritura do texto. A produção ficcional de Lobo Antunes demonstra distanciar-se do conceito clássico de narração. A tendência apresentada pelo autor de subverter os gêneros literários convencionais pode refletir uma contingência histórico-cultural e ideológica presente na sociedade portuguesa do século XX, causadora de um profundo mal-estar social, filtrada e redimensionada pela voz narrativa. Desde a sua estréia na ficção, em 1979, o autor reconfigura em sua atividade literária a aflição de um universo aparentemente destituído de sentido, em que as fronteiras físicas e mentais são revestidas por um caráter desumanizado.

No decorrer de mais de três décadas de trabalho dedicado à literatura, Lobo Antunes elegeu a modalidade narrativa como a sua forma de expressão artística. A escrita romanescas situa o aspecto da unidade dos textos em um plano proeminente e, mesmo que o conjunto ficcional antuniano, constituído por vinte e cinco romances e cinco livros de crônicas, publicados até 2014², mostre uma nítida evolução no decorrer dos anos, o romance é a modalidade que melhor se compromete com a sua expressão escrita.

² Médico com especialização em psiquiatria, António Lobo Antunes (Lisboa, 1942) é autor de um extenso trabalho literário, traduzido e condecorado por diversas premiações, destacando-se o *Prémio Camões*, em 2007. Desde a

Na perspectiva de realizar uma aproximação direta com o meio que cerceia a produção ficcional de Lobo Antunes e interagir com os críticos que têm construído um significativo trabalho acadêmico e intelectual, relativos à escrita antuniana, foi realizado, entre 01 de outubro de 2013 e 31 de janeiro de 2014, no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, um estágio de investigação vinculado ao Programa de Doutoramento Sanduíche no Exterior (PDSE), da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sob a supervisão do Professor Doutor Felipe Cammaert, o qual tem dedicado inúmeros estudos à análise da textualidade antuniana³. Entre as atividades que contemplaram o programa do estágio, além do contato com os principais estudiosos que direcionam significativas linhas de investigação para o trabalho literário antuniano e da sistematização e análise da fortuna crítica, também foi importante, na elaboração da tese, a utilização da edição *ne varietur*⁴ do conjunto da produção ficcional de Lobo Antunes, resultante

publicação do seu primeiro livro, em 1979, o autor iniciou uma ininterrupta produção artística que integra os seguintes livros publicados até o momento: *Memória de elefante* (1979); *Os cus de Judas* (1979); *Conhecimento do inferno* (1980); *Explicação dos pássaros* (1981); *Fado alexandrino* (1983); *Auto dos danados* (1985); *As naus* (1988); *Traído das paixões da alma* (1990); *A ordem natural das coisas* (1992); *A morte de Carlos Gardel* (1994); *A história do hidroavião* (1994); *Manual dos inquisidores* (1996); *O esplendor de Portugal* (1997); *Livro de crónicas* (1998); *Exortação aos crocodilos* (1999); *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000); *Que farei quando tudo arde?* (2001); *Segundo livro de crónicas* (2002); *Letrinhas de cantigas* (2002); *Boa tarde às coisas aqui embaixo* (2003); *Eu hei-de amar uma pedra* (2004); *D'este viver aqui neste papel descripto – Cartas da Guerra* (organizado por Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes) (2005); *Terceiro livro de crónicas* (2006); *Ontem não te vi em Babilónia* (2006); *O meu nome é legião* (2007); *Quem me assassinou para que eu seja tão doce?* (2008); *O arquipélago da insônia* (2008); *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009); *Sóbolos rios que vão* (2010); *Quarto livro de crónicas* (2011); *Comissão das lágrimas* (2011); *Não é meia noite quem quer* (2012); *Quinto livro de crónicas* (2013); *Caminho como uma casa de chamas* (2014).

³ Entre os principais trabalhos desenvolvidos pelo Prof. Felipe Cammaert figuram a sua tese de doutoramento, *L'écriture de la mémoire dans l'oeuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*, realizada na Université Paris X-Nanterre; a direção, em parceria com Maria Alzira Seixo, da Coleção António Lobo Antunes/Ensaio; e organização do livro *António Lobo Antunes: a arte do romance*. Além disso, Cammaert tem inúmeros artigos publicados e participação nos principais colóquios internacionais sobre Lobo Antunes, organizados em Portugal, França e Estados Unidos.

⁴ SEIXO, Maria Alzira (dir.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008. v. 2. p. 425-430: «Ne varietur (edição): Dá-se o nome «ne varietur» a uma edição de carácter definitivo, isto é, ao texto contido num volume no qual esta designação figure (ou uma outra, equivalente: «edição definitiva»), designação esta que só tem valor legal se for atribuída de acordo com a vontade do autor, ou dos seus herdeiros reconhecidos. É uma edição consagrada pelo Código dos Direitos de Autor em vigor em cada país, ou aceite por convenções internacionais, e no caso português rege-se pelo artigo 58 daquele Código [...]. No caso do autor vivo, que decide avalizar esse tipo de publicação, uma edição definitiva, ou «ne varietur», deve-se sobretudo a três ordens de razões, que aliás podem coexistir: 1. ou o autor decide confirmar os textos que até então publicou, para os proteger de uma contaminação posterior de critérios editoriais ou de originais que venham a ser conhecidos após a sua morte [...]; 2. ou a obra em curso e publicação se apresenta eivada de gralhas de dactilografia, revisão tipográfica e até lapsos de escrita do próprio escritor, que decide emendá-los ou aceitar que lhos emendem: 3. ou então o desejo, por parte do escritor, de alterar parte da obra ou detalhes da sua apresentação, que pode ou não considerar como definitivos. Se os considerar como tal, e se essa edição decidir atribuir a designação «ne varietur» (como é o caso da Obra Completa de ALA em que esta menção figura), isso significa que, a partir da data de publicação dos volumes que a constituem, as traduções ou citações dos textos devem ser feitas a partir dessa edição, sujeitando-se quem o não faça aos correspondentes efeitos judiciais. [...] A razão decisiva para se ter realizado este trabalho nos livros de ALA foi a de que as incorreções e incongruências existentes nas edições anteriores à «ne varietur» desfiguravam sua escrita original e lesavam a concepção e a prática do seu romance. [...] Para esta edição

de um projeto desenvolvido pela equipe constituída por Maria Alzira Seixo, Agripina Carriço Vieira, Eunice Cabral e Graça Abreu. Nesse período, o principal evento realizado foi o *Dia António Lobo Antunes*⁵, o qual reuniu estudiosos que têm trabalhado no exame da ficção antuniana em Portugal. As comunicações apresentadas nesse evento cultural proporcionaram uma importante reflexão a respeito do conjunto literário antuniano, ao se voltarem à análise do trabalho do autor, às questões essenciais que o constituem e à estética da recepção, ou a forma como o escritor é visto pelos seus leitores.

Os críticos defendem, de forma unânime, a unidade da produção textual de Lobo Antunes, subjacente a um projeto que aspira à construção contínua de um «livro total»⁶. A propósito da arte do romance em Lobo Antunes, Cammaert observa que o empreendimento artístico do autor está organizado em torno de três questões essenciais:

-A relação entre o sujeito e o mundo, isto é, a constante oscilação entre a individualidade e a multiplicidade que a obra antuniana salienta desde o início. É neste ponto que as temáticas da autobiografia, da memória ou da identidade adquirem a importância que conhecemos e que, aliás, têm sido objectos de inúmeros comentários pela crítica.

-A escrita de ficção, considerada como a procura de uma linguagem adaptada à flutuação entre o individual e o colectivo acima referida, e que pela sua complexidade se insere numa tensão entre continuidade e inovação. Estamos perante um novo paradigma mimético, que faz com que o romance se afaste, nalguns aspectos, da modernidade, ajustando-se mais a uma estética pós-modernista.

-Finalmente, e como consequência dos dois primeiros tópicos, a noção de universalidade, que percorre a arte romanesca de Lobo Antunes, quer do ponto de vista da pretensão da escrita em se tornar o «livre à venir» de Blanchot, quer no que diz respeito à subtil fronteira que separa o universo dos romances do das crónicas. Nesse sentido, o principal desafio que percorre a obra antuniana desde os seus inícios

procedeu-se ainda a uniformizações determinadas pelo autor, tais como: abolição (tanto quanto possível) dos itálicos, das maiúsculas e dos hífens. António Lobo Antunes (como seus leitores atentos já repararam) pretende cada vez mais uma escrita que não seja «estrelada» ou acidentada (sem tracinhos, maiúsculas, itálicos, efeitos, coisinhas...), preferindo uma mancha de texto lisa e sóbria, despojada, cujo (quase) único desenho seja o da «palavra» na sua relação com a «frase» e com o «espaço» que a ambas configura. Porque a sua frase é muito peculiar, e na verdade toda a poética supõe uma arrumação especial das palavras na frase (no sentido, na construção e na cadência sonora) [...]».

⁵ As comunicações que integraram o dia António Lobo Antunes foram distribuídas em dois eixos temáticos e apresentaram um painel sobre a totalidade dos temas literários desenvolvidos pelo autor. O primeiro eixo, «A obra», envolveu os seguintes críticos e suas respectivas falas: Maria Alzira Seixo (Morar no lume: imagística do fogo na temática e construção do romance em António Lobo Antunes); Agripina Carriço Vieira (Rezas, santos, aparições e outras religiosidades na ficção de António Lobo Antunes); Norberto do Vale Cardoso (A sombra de António Lobo Antunes: uma luz nas trevas); Ana Paula Arnaut (A ficção de António Lobo Antunes: o romance no fio da navalha). O segundo eixo, «O escritor visto pelos seus leitores», assim esteve organizado: Maria Rueff (Amo-te tanto que não te sei amar); Harrie Lemmens (O rumor dos passos); Frei Bento Domingues (Deus e os direitos de autor).

⁶ CAMMAERT, Felipe (Org.). *António Lobo Antunes: a arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011. p. 16.

é a questão da incomunicabilidade, que faz com que a indeterminação se torne num princípio estrutural da sua escrita.⁷

Os aspectos mencionados por Cammaert – «a relação entre o sujeito e o mundo», a «flutuação entre o individual e o coletivo» e a «noção de universalidade» - encontram ressonância na vasta fortuna crítica que se edificou em torno do trabalho ficcional de Lobo Antunes. Os principais estudos referentes à ficção antuniana evocam os importantes eventos históricos contemporâneos de Portugal, os quais se relacionam às significativas transformações da atual sociedade e incluem elementos como o fascismo, as lutas coloniais, a revolução democrática, a condição dos oprimidos, as manifestações socialistas e a problemática pós-colonial, além das vivências de carácter pessoal do escritor. Lobo Antunes esteve integrado no exército português, na condição de médico militar durante a guerra contra os movimentos que reivindicavam a independência das colônias africanas, nas décadas de 1960 e 1970 e, após o seu regresso a Portugal, trabalhou como médico em hospitais psiquiátricos. Nos seus romances o colonialismo e o exercício da medicina estão associados com os aspectos da vida cotidiana, como as relações familiares e sociais em todos os âmbitos e fases que as cercam: infância, velhice, afetos, casos eróticos, família, trabalho, degradações de toda a natureza, morte. Nessa conjuntura, sempre é evocada a tarefa de escrever, como uma espécie de obrigação, mas que, por outro lado, questiona todas as instâncias do fazer narrativo e expressa uma cadência verbal bastante organizada, a qual transforma a temática e as preocupações de ordem social de seus romances em uma ficção poética. Maria Alzira Seixo, no ensaio «*Still facts and living fictions: the literary work of António Lobo Antunes, an introduction*», o qual desenvolve uma análise sobre a totalidade do trabalho ficcional do autor, também analisa o conjunto romanesco de Lobo Antunes, a partir de três eixos norteadores:

1. Still Facts and Living Fictions

[...]

Lobo Antunes's fictional writing emphasizes the specific vision of particular events experienced by individual (and diverse) voices which try (diversely) to report facts and situations, much more through the resonance they create inside each character's being than through the actual way in which they are supposed to have happened.

That is why the sense of space progressively loses its pertinence as a precise location: as each narrative develops, the relationship with space becomes simultaneously a relationship with time.

[...]

2. The Philosophy of Composition

Antunes's writing stems from a very well informed and educated sense of cultural heritage in literature and in art. It begins as a torrent of metaphors and intertextual

⁷ CAMMAERT. op. cit. p. 17-18.

allusions in his first novels [...] and develops into a very sober and lean literary discourse, in which the building up of detail concentrates more and more on stylistic repetition, lyrical implications and metafictional concerns [...].

3. A Poetics of Fictional Narrative: Writing Distortion and Erasure

[...]

In Lobo Antunes's first novels, the reader feels that everything has already happened, and that memory, as a kind of imposing world, determinates the conditions of the narrative. In his later work, however, it is as if one had to guess everything, and words were subtle and light clues (although sometimes undoubtedly heavy, even sinister, and deadly) for an impossible account of an impressive existence, which we cannot fix, or apprehend, by any means. The rest is, in fact, the book, and the silence it keeps written, still staying alive.⁸

Integrando-se a esse complexo *corpus* sintetizado por Seixo sobre a forma como os «fatos e as vivências ficcionais», a «filosofia da composição» e a «poética da ficção narrativa» se expressam na escrita de Lobo Antunes, o trabalho de nossa tese busca verificar como os caminhos da hermenêutica narrativa, propostos por Paul Ricoeur⁹, se relacionam com estas

⁸ SEIXO, Maria Alzira. *Still facts and living fictions: the literary work of António Lobo Antunes, an introduction*. In: MENDES, Vitor K. (Org.). *Facts and fictions of António Lobo Antunes*. Massachusetts: University of Massachusetts Dartmouth, 2011. p. 19-43: 1. *Ainda os fatos e as vivências ficcionais*: [...] A escrita ficcional de Lobo Antunes enfatiza uma visão específica de eventos particulares, vividos por vozes individuais (e diversas) que tentam (diversamente) relatar fatos e situações, muito mais através da ressonância que eles criam no interior de cada personagem do que por meio da maneira real como eles deveriam ter acontecido. É por isso que a sensação de espaço perde, progressivamente, a sua pertinência como uma localização precisa: a cada narrativa que se desenvolve, a relação com o espaço torna-se, simultaneamente, uma relação com o tempo. [...] 2. *A filosofia da composição*: A escrita de Antunes decorre de um senso bem informado e educado da herança cultural na literatura e na arte. Ela começa como uma torrente de metáforas e alusões intertextuais em seus primeiros romances [...] e se desenvolve em um discurso literário muito sóbrio e enxuto, em que a construção de pormenor se concentra cada vez mais na repetição estilística, implicações líricas e preocupações metafictionais [...]. 3. *A poética da ficção narrativa: escrever, distorcer e rasurar* [...]. Nos primeiros romances de Lobo Antunes, o leitor sente que tudo já aconteceu, e que a memória, como uma espécie de imposição do mundo, está moldada às condições da narrativa. Em seu trabalho posterior, no entanto, é como se a pessoa tivesse que adivinhar tudo, e as palavras são pistas sutis e leves (embora, por vezes, sem dúvida pesadas, mesmo sinistras e mortais) para um impossível relato de uma existência impressionante, que não podemos fixar, ou apreender, por qualquer meio. O resto é, de fato, o livro, e o silêncio que ele mantém escrito, ainda permanecendo vivo.

⁹ Paul Ricoeur (Valence, 1913 - Chatenay Malabry, 2005), foi um dos pensadores franceses mais importantes do pós-guerra. Intelectual comprometido, militante e profundamente cristão, vencedor do Grande Prêmio de Filosofia da Academia Francesa, estabeleceu uma ligação entre a fenomenologia e a análise contemporânea da linguagem. Figuram entre as suas principais obras: *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence* (1947); *Gabriel Marcel et Karl Jaspers: philosophie du mystère et philosophie du paradoxe* (1948); *Idées directrices pour une phénoménologie*: E. Husserl (1950); *Philosophie de la volonté* 1: le volontaire et l'involontaire (1950); *Philosophie de la volonté* 2: finitude et culpabilité 1 - l'homme faillible (1960); *Philosophie de la volonté* 2: finitude et culpabilité 2 - la symbolique du mal (1960); *Histoire et vérité* (1954); *De l'interprétation: essai sur Freud* (1966); *Le conflit des interprétations* (1969); *La métaphore vive* (1975); *Temps et récit* 1: l'intrigue et le récit historique (1983); *Temps et récit* 2: la configuration du temps dans le récit de fiction (1985); *Temps et récit* 3: le temps raconté (1985); *Du texte à l'action* (1986); *À l'école de la phénoménologie I* (1986); *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie* (1986); *Soi-même comme un autre* (1990); *Amour et justice* (1990); *Lectures 1: autour du politique* (1991); *Lectures 2: la contrée des philosophes* (1992); *Lecture 3: aux frontières de la philosophie* (1994); *Réflexion faite* (1995); *La critique et la conviction: entretiens* (1995); *Le juste* (1995); *Idéologie et utopie* (1997); *Autrement, lecture d'Autrement qu'être d'Emmanuel Lévinas* (1997); *La nature et la règle, ce qui nous fait penser* (1998); *Penser la Bible* (1998); *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000); *Le juste 2* (2001); *Parcours de la reconnaissance* (2004); *Vivant jusqu'à la mort* suivi de *Fragments* (oeuvres posthumes) (2007).

questões. Figura entre nossos objetivos localizar pontos de interatividade entre a hermenêutica do sujeito e a teoria da narrativa, apresentadas por Ricoeur, e a ficção de Lobo Antunes, encadeando-os à configuração do tempo, à construção de identidades no processo de representação da memória e às estratégias de esquecimento projetadas na escrita antuniana. Assim, nos propomos a desenvolver uma análise dos romances *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia*, voltada para questões como a organização interna do texto; a diluição entre as fronteiras de tempo e espaço; a reatualização do passado pelo resgate da memória; o entrelaçar do fator histórico na ficção; e a fragmentação dos indivíduos.

Embora a abordagem de tais aspectos tenha recebido um gradativo desenvolvimento nos romances anteriores do autor, a escolha destes textos para integrar o corpus do presente trabalho advém do fato de o primeiro romance referido, publicado em 2004, apresentar, a nosso ver, uma abordagem mais incisiva de questões que já haviam, em certa proporção, sido exploradas em publicações como *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000) e *O que farei quando tudo arde?* (2001), além de outros romances que sucederam aos que elegemos, sobretudo em *O arquipélago da insónia* (2008). Em *Eu hei-de amar uma pedra* as instâncias do tempo, identidade e memória recebem uma indagação mais constante e muitos dos elementos desenvolvidos são explorados no livro que o segue, *Ontem não te vi em Babilónia*. Embora os livros objeto de nosso estudo possuam enredos bastante diferenciados, vemos nesses textos uma espécie de sequência temática no que diz respeito às indagações que são formuladas sobre o tempo e o estilhaçar dos sujeitos, processo no qual as personagens são capazes de pensarem a si mesmas e aos outros «eus» ficcionais com os quais interagem e, igualmente, serem apreendidas por uma diversidade de pontos de vista contraditórios entre si. Questões que são suscitadas em *Eu hei-de amar uma pedra* sobre a relação entre o «tempo da alma» e o «tempo do mundo», «*intentio*» e «*distentio animi*», «ipseidade» e «mesmidade», trabalhos e patologias da memória em relação à composição da narrativa adquirem uma maior eloquência em *Ontem não te vi em Babilónia*. Buscamos, além disso, analisar a representação da condição existencial dos sujeitos ficcionais, considerando elementos como a memória das sensações, e a projeção dessas lembranças como expressão de angústia, ou de liberação, de momentos traumáticos, no presente. Integra-se aos nossos propósitos, também, a tarefa de verificar como se processa a operação narrativa relacionada à questão da memória e do esquecimento, assinalada pela indeterminação de fronteiras reais e simbólicas e pela configuração de seus respectivos planos espaço-temporais.

No conto *La escritura del Dios*, Borges refere-se a uma fórmula de quatorze palavras aparentemente casuais, mas que bastariam ser pronunciadas para que alguém se tornasse um ser todo-poderoso - «para abolir esta cárcel de *pedra*, para que el día entrara en mi *noche*»¹⁰ - tem uma dimensão metafórica que nos auxilia a pensar sobre o exercício poético da escrita em Lobo Antunes, especialmente nos textos *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia*. Esses romances, ao abordarem a instabilidade e contradições do tempo, da identidade e da memória, engendram no *corpus* ficcional questões que regem o trabalho de construção narrativa. O caráter de ambos os textos se firma em uma complexa indagação relativa à maneira como os romances são escritos, a ponto de os sujeitos ficcionais reconhecerem que a sua voz não alcança a extensão de sua vontade, os seus discursos são limitados e incoerentes porque estão norteados por uma única voz que, ao fragmentar os sujeitos que coordena, propõe-se a articulá-los em consonância com um processo mimético que, em muitos aspectos, se aproxima da fluidez da consciência humana. No texto *Da morte e outras ninharias*, publicada no *Terceiro livro de crônicas*, Lobo Antunes tece considerações acerca do processo de criação ficcional:

Tal como os relógios daqueles que se foram embora continuam a pulsar sem eles, indiferentes, autônomos, deixarei os livros por aí, vivendo o tempo dos outros. Aliás nunca os senti meus enquanto os escrevi: vêm não sei de onde, não sei como, e apenas tenho que lhes dar todo o meu tempo e esvaziar a cabeça de todo o resto para que cresçam por intermédio da mão no fim do meu braço: o braço pertence-me mas a mão, ao transcrevê-los, pertence ao romance, ao ponto de o seu empenho e a sua precisão quase me assustarem. Talvez seja preferível não dizer que os escrevi: *limitei-me a traduzi-los e a mão traduz melhor que eu*. Compete-me apenas o trabalho de correção e mesmo nessa parte continua a ser a mão que decide. Cada vez menos os romances que se publicam com o meu nome têm seja o que for de deliberadamente meu.¹¹

Em todos os romances de Lobo Antunes as suas narrativas deixam transparecer o esforço de questionar e refletir sobre as formas combinatórias de sua escrita e, como observa Cammaert a propósito da crônica, «a ideia do autor como ‘transcritor’ de um livro considerado alheio impõe-se, na mesma crônica, quando Lobo Antunes revela que a sua função consiste em ‘assistir’ o texto ou, mais especificamente, em corrigi-lo»¹².

¹⁰ BORGES, Jorge Luis. *La escritura del dios*. In: _____. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1994. p. 123.

¹¹ ANTUNES, António Lobo. *Da morte e outras ninharias*. In: _____. *Terceiro livro de crônicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2006. p. 145.

¹² CAMMAERT, Felipe. António Lobo Antunes, o autor: o seu nome é Legião. *Revista Colóquio/Letras*. n. 174, maio-ago. 2010. p. 100.

A indagação «como se faz um livro»¹³ parece permear todos os romances de Lobo Antunes e, na impossibilidade de seguir um caminho seguro e definitivo para responder à questão, optamos por trilhar algumas variáveis que subjazem ao trabalho ficcional do autor. Em *La escritura del Dios*, Borges sugere que linguagem humana partilha alguns dos traços da linguagem divina. O importante não é o fato de o homem cunhar conceitos e, ao usá-los, referir-se aos objetos aos quais são atribuídos e dos quais derivam. O cosmos não é apenas uma ordem, mas um princípio de gênese. Absoluta, a palavra de um deus é, simultaneamente, sentença e sintaxe:

¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra, y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo*.¹⁴

Na proporção em que «reinventa» o original, elemento que o poeta Carlos Drummond de Andrade refere como o «reino das palavras», o artista literário aproxima-se da esfera de uma totalidade absoluta – «*todo, mundo, universo*» -, onde os textos «esperam ser escritos» e cada palavra «tem mil faces secretas sob a mesma face neutra»¹⁵. Os planos de elaboração do texto antuniano, de fato, se apresentam em múltiplas direções que, mesmo sobrepostas ou conjugadas entre si, indicam que há um enredo linear, cuja regência é executada de maneira autônoma, como o fluir de uma longa vida abrigada nas páginas de *Eu hei-de amar uma pedra* ou a eternidade que se cristaliza na madrugada de *Ontem não te vi em Babilónia*. A respeito do entendimento de alteridade e da perspectiva autoral, Cammaert destaca que «observamos do escritor em duas pessoas, ou personalidades, conforme o trabalho de escrita vai respondendo a

¹³ ANTUNES, António Lobo. Agora que já pouco te falta. In: _____. *Quarto livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2011. p. 39.

¹⁴ BORGES. La escritura del Dios. In: _____. op. cit. p. 120-121.

¹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da poesia. In: _____. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 12

um determinado objetivo»¹⁶. Independente do potencial do *alter ego* de Lobo Antunes, é perceptível que o trabalho autoral realiza uma significativa mudança em relação à tradição romanesca e em relação ao papel que se atribui ao talento individual criador de ficção¹⁷.

A representação do tempo na narrativa, o estilhaçar do sujeito e as figurações da memória no espaço da ficção configuram o eixo central da reflexão que direcionamos aos romances *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia*. O movimento espiral do trabalho hermenêutico do filósofo Ricoeur oferece uma contribuição significativa no que tange à compreensão do tempo, do sujeito, da memória e do esquecimento na ficção. O filósofo considera que a imaginação exerce um papel decisivo na construção da identidade narrativa e que esta não se constitui sobre um quadro estável. Os textos *Tempo e narrativa 1: a intriga e a narrativa histórica*, *Tempo e narrativa 2: a configuração do tempo na narrativa de ficção*, *Tempo e narrativa 3: o tempo narrado*, *O si-mesmo como um outro* e *A memória, a história e o esquecimento* oferecem reflexões proveitosas para as indagações que norteiam os propósitos de nosso estudo, as quais se inscrevem como perguntas existenciais das personagens de *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia* ou do próprio narrador que as elabora: «que tempo e que espaço»¹⁸?, pois «desisti de comprovar no relógio e qual a importância afinal»¹⁹; «Saberiam quem éramos?»²⁰; «o que é a memória»²¹?

Tempo e narrativa é considerado como uma espécie de tratado hermenêutico da relação entre a temporalidade e o discurso textual. Uma das hipóteses do trabalho de Ricoeur considera a adoção do ato de leitura como o momento interpretativo, caracterizador tanto das narrativas históricas, quanto das ficcionais. Na divisão em três tomos, Ricoeur oferece ao leitor reflexões múltiplas acerca do tempo, incluindo a proximidade entre as intenções do historiador e as do romancista quanto ao ato de narrar. De acordo com Hayden White:

In this work, Ricoeur seeks to sort out the different notions of story, storytelling and narrativity informing the principal theories of narrative discourse set forth in our time. In the process, he redefines historical narrative as a king, namely, a true allegory. [...]

¹⁶ CAMMAERT. op. cit. p. 101.

¹⁷ CAMMAERT. op. cit. p. 101.

¹⁸ ANTUNES, António Lobo. *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 255: «dois: as consultas. PRIMEIRA CONSULTA». (Grifos nossos).

¹⁹ ANTUNES, António Lobo. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 248: «três horas da manhã, 1». (Grifos nossos).

²⁰ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 593: «quatro: As narrativas. ÚLTIMA NARRATIVA». (Grifos nossos).

²¹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 477: «cinco horas da manhã, 4». (Grifos nossos).

The overarching thesis of *Time and Narrative* is that temporality is ‘the structure of existence that reaches languages in narrativity’ and that narrativity is ‘the language structure that has temporality as its ultimate referent’. This formulation appears in Ricoeur’s 1980 essays, ‘Narrative time’, which plainly indicates that his study of the truth of narrative is based on a notion of the narrativistic nature of time itself.²²

Para Ricoeur, o ato de ler é o responsável pela efetuação do texto, pois tanto na produção historiográfica, quanto na literatura, essa ação concretiza uma intencionalidade que tem por base a refiguração do tempo, comum à história e à ficção. Ricoeur assinala que a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia no momento da leitura. O pacto entre leitor e autor encerra a crença de que os acontecimentos relatados acabam pertencendo ao passado da voz que narra. É nesse ponto que a agudeza de Ricoeur se revela tanto maior, pois o filósofo mostra que a ficção, por meio de uma voz narrativa, se assemelha à história por lidar com acontecimentos irrealis como se fossem fatos passados. A história, por sua vez, se parece com a ficção ao relatar eventos reais, completados em sua «passadidade» e criados pela «presença» narrativa. Na refiguração do tempo, durante o ato de leitura, a história se entrecruza com a ficção, e o fenômeno do verossímil engloba as potencialidades do real e as possibilidades do imaginário.

O texto *O si-mesmo como um outro* promove uma distinção entre dois tipos de identidade: a «idem», que se refere à «mesmidade», e a «ipse», voltada para o «em-si-mesmamento». A identidade «idem» implica a ideia de permanência no tempo, a partir de um núcleo constante da personalidade, como, por exemplo, o que habitualmente se denomina como caráter do sujeito. A identidade «ipse» refere-se à estabilidade temporal na condição de fidelidade à palavra dada, a qual se diferencia do caráter do indivíduo e atinge a problemática da identidade narrativa. O entendimento de Ricoeur sobre essa questão busca unir o debate sobre as figurações identitárias, a partir das teorias do texto e da ação, uma vez que a ação e o «si», conforme o filósofo, são configurados reciprocamente na narrativa. De acordo com a interpretação de Teixeira:

²² WHITE, Hayden. The metaphysics of narrativity: time and symbol in Ricoeur’s philosophy of history. In: WOOD, David (Ed.). *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation*. London: Routledge: 1991. p. 142: «Neste trabalho, Ricoeur procura discriminar as diferentes noções de história, narração e narratividade, informando as principais teorias do discurso narrativo estabelecidas em nosso tempo. No processo, ele redefine a narrativa histórica como um rei, ou seja, uma verdadeira alegoria. [...] A tese abrangente de *Tempo e Narrativa* é que a temporalidade é ‘a estrutura da existência que atinge as línguas em narratividade’ e que a narratividade é ‘a estrutura da linguagem que tem a temporalidade como seu referente último’. Esta formulação aparece nos ensaios de Ricoeur de 1980, ‘*Tempo narrativo*’, que claramente indica que seu estudo sobre a verdade da narrativa é baseado em uma noção da natureza narrativa do próprio tempo.»

A alteridade, no seu sentido mais lato – em contraponto quer à ipseidade, quer à mesmidade –, designa, ao nível ontológico, o mesmo que é significado epistemologicamente pela *objectividade*, fenomenologicamente pelo núcleo *noemático* e antropológico-existencialmente pelo *mundo humano*.²³

A articulação que se apresenta entre «ipseidade» e «alteridade», na maioria das vezes, alcança um ponto culminante na caracterização ética. Nesse momento o «si-mesmo» (ipseidade) não é entendido apenas no enquadramento geral de «mesmidade» e «alteridade», visão essa que constitui um quadro mais remoto formado pelas díades de «unidade e multiplicidade» e de «identidade na diferença», mas antes deve ser compreendido na condição de alteridade, um «si-mesmo *como* um outro».

Na sociedade contemporânea a concepção de identidade unificada entrou em pleno declínio. O indivíduo passou a ser visto como uma soma de possibilidades, em um processo de mudança ainda não totalmente absorvido. A perda dos referenciais tradicionais, quanto aos valores morais e éticos, acabou por abalar o contexto sócio-cultural da humanidade. Firmou-se a conhecida «crise de identidade» com a fragmentação e a descentralização dos sujeitos, pela semantização das fronteiras, que passaram a deslocar as identidades culturais de classe, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade de sua percepção sólida, para uma visão menos definida, como analisa Tutikian:

Os acontecimentos das últimas décadas do século XX, a grande movimentação histórico-cultural – [...] – associada à ideia de término da modernidade e a voga de uma noção de pós-modernidade terminaram trazendo consigo a crise das ideias, dos parâmetros e das crenças básicas de toda a ordem [...].

[...]

A identidade de uma nação passa a relacionar-se a uma série de elementos que vão da língua à tradição, passando pelos mitos, folclore, sistema de governo, sistema económico, crença, arte, literatura, etc., passado e presente, *mesmo e outro*, não sendo, portanto, um fenómeno fixo e isolado.²⁴

Conforme argumenta Tutikian, a cultura pós-moderna tornou-se ambígua e, muitas vezes, contraditória, marcada pelas tendências económicas e ideológicas da atualidade, como o capitalismo avançado, modelo que já não mais responde aos múltiplos questionamentos e anseios dos sujeitos. A ficção volta o seu olhar para o passado histórico «oficial» e busca,

²³ TEIXEIRA, Joaquim de Sousa. *Iipseidade e alteridade: uma leitura da obra de Paul Ricoeur*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. v. 1. p. 23.

²⁴ TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006. p. 11-12.

através da linguagem, sua reatualização. Ao desmitificar as normatizações que pareciam até então «naturais», o texto literário contemporâneo, por meio da inserção crítica, da paródia elaborada de forma sutil e pela ironia, conduz a novas e múltiplas visões, permitindo distintas interpretações acerca dos mitos passados, como mostram os romances *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia*.

Em *A memória, a história e o esquecimento*, Ricoeur analisa os elementos que intitulam o texto como «níveis intermediários» entre a experiência temporal humana e a operação narrativa, temas amplamente discutidos em *Tempo e narrativa*. A memória, enquanto exercida na prática, está exposta à aporia do «uso e abuso». O autor explora a longa tradição das técnicas de memorização (*ars memoriae*). A memória, em sua execução é, ainda, «impedida» (enferma) no nível patológico-terapêutico, e «manipulada», devido às pressões pela manutenção da identidade individual e coletiva (ideologia). A memória coletiva integra e forma a identidade do grupo mediante datas comemorativas e outros expedientes. A memória pode ser também uma «obrigação» (dever de memória), relacionada a acontecimentos traumáticos. Na hermenêutica da condição histórica, a representação do passado aparece confiada à custódia humana, também exposta às ameaças do que foi esquecido.

O título da tese «Da expressão do tempo ao estilhaçar do ‘eu’: figurações da memória na escrita antuniana», buscou, portanto, congregar a hipótese que orientou nosso trabalho: verificar uma «articulação» entre os elementos presentes na teoria hermenêutica de Ricoeur ao empreendimento ficcional de Lobo Antunes, voltada para os romances que constituem o objeto desta pesquisa. O estudo está constituído por três partes e, respectivamente, cada uma delas se desdobrará em dois capítulos.

A primeira parte se ocupa com a análise da «expressão do tempo» e de elementos como a dicotomia entre Chronos, entendido como «tempo do mundo», e Kairós, o «tempo da alma»; as relações que se estabelecem entre os múltiplos jogos temporais e que compõem a noção do tríplice presente: «presente das coisas passadas», «presente das coisas presentes» e «presente das coisas futuras»; a relação entre os marcadores temporais, como os relógios que fixam a sucessão das horas, confrontando a eternidade subsistente na consciência das personagens; o questionamento incisivo da temporalidade rígida e normatizada, cuja ordem define a duração e grandeza da existência; e a cristalização da eternidade pela ruptura com a temporalidade convencional.

A segunda parte, dedicada ao exame do «estilhaçar do ‘eu’», explora as questões que norteiam a dialética da «mesmidade» e da «ipseidade», pois tanto *Eu hei-de amar uma pedra*

como *Ontem não te vi em Babilónia* permitem o confronto entre as alteridades das personagens. Como nenhuma das personagens que desempenham o papel de narradores tem exclusividade na apresentação de seu ponto de vista, é possível à maioria dos sujeitos configurados nos romances narrarem a si mesmos e aos outros que integram o círculo de suas relações. O caráter identitário das personagens, portanto, não é estático e, além de sofrer contínuas transformações, as visões que são tecidas a respeito de sua personalidade são múltiplas, contraditórias e implicam, inclusive, a anulação e perda da identidade dos sujeitos ficcionais.

A terceira parte é dedicada ao exame das «figurações da memória». No texto *Eu hei-de amar uma pedra* a representação escrita de dispositivos visuais, como fotografias, propicia a ocorrência de um fenômeno que Ricoeur nomeia como «memória feliz», a qual recupera as lembranças ao intercalar diferentes planos memorialísticos. Na figurada associação entre Mnemosyne e Lethe, serão verificados os elementos que limitam a memória e conduzem ao esquecimento. A organização de *Ontem não te vi em Babilónia* favorece a análise das patologias da memória (excesso de memória, memória impedida, compulsão à repetição) e da imaginação; examinaremos, também, a importância dos rastros (documental, psíquico e cerebral) relacionada à persistência e duração da memória. A maneira como a memória é evocada na tessitura narrativa mostra que as lembranças de cunho pessoal, situadas na urdidura do texto ficcional antuniano, cuja trama é capaz de delinear o curso da existência passada dos personagens, se articulam aos seus dramas existenciais no presente. Nos romances de Lobo Antunes qualquer tempo experienciado pelo narrador, ou pelas personagens, equivale à duração atualizada dos vários planos da memória. Há a presença da hesitação nas frases, as quais se apresentam esboçadas, inacabadas e repetidas, e expressam a escrita do texto como uma anáfora incessantemente recomeçada. Esse cruzamento cria um espaço ficcional inscrito no presente, mas voltado para «o branco da ausência pura, da impossibilidade de dizer (de ser), do vazio imponderável de um corpo em vaga de sentido».²⁵ De acordo com Seixo:

[...] essa configuração deíctica, que prolonga o que foi definido por Proust [...], procede, em Lobo Antunes a uma alteração conjunta dessa dinâmica da memória presentificada, convocando muitas vezes, não o tempo passado, mas o espaço, que antes do tempo se presentifica na mente da personagem. Daí que os locais, os sítios, os pormenores de ambiente, os sons, os enquadramentos, se tornem tão importantes na obra antuniana, porque são eles que impõem a presença do lugar, isto é, o lugar

²⁵ SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002. p. 493.

ido, dissipado, mas tornado absoluto presente pela obsessão do vazio que o conforma.²⁶

Buscamos, nesse sentido, verificar como a instabilidade no processo de representação do tempo e (des)constituição do indivíduo, a partir das figurações da memória, presentes em *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia*, se projetam na composição narrativa de Lobo Antunes. Considera-se que ambos os textos eleitos questionam de forma bastante incisiva as instâncias narrativas do projeto do romance, uma vez que as próprias personagens reconhecem ser advindas de um universo ficcional e sujeitas ao comando de uma voz que orchestra as suas vivências textuais.

Ao falar dos espaços passados e rever os seus respectivos ambientes, Lobo Antunes efetiva, em *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia*, uma interpretação da realidade, oferecendo ao leitor um panorama íntimo, que funciona como um espelho, passível de ser contemplado sob vários ângulos. O procedimento é operado pelo autor quando retorna ao mesmo ambiente do passado através olhares diferentes. A sucessão de leituras abre inúmeras possibilidades de aproveitamento no repertório pessoal do leitor, estimulando-o a acionar seus espaços de memória. Uma mesma imagem torna o leitor capaz de perceber a dimensão espaço-temporal vivida ora como experimentada e explorada, ora como perdida e desperdiçada.

²⁶ SEIXO. op. cit. p. 493.

PARTE 1

A EXPRESSÃO DO TEMPO

[...]
*atiro o branco sobre o branco
 em busca de um rosto
 ou folha
 ou de um corpo intacto
 a figura de um grito
 ou às vezes simplesmente
 uma pedra
 busco no branco o nome do grito
 o grito do nome
 busco
 com uma fúria sedenta
 a palavra que seja
 a água o corpo o corpo
 intacto no silêncio do seu grito
 ressurgindo do abismo da sede
 com a boca de pedra
 com os dentes das letras
 com o furor dos punhos
 nas pedras*

[...]
às vezes só em busca de uma pedra

[...]
*e acumulo pedras sobre pedras
 cavo e escavo a página deserta
 para encontrar um corpo
 entre a vida e a morte
 entre o silêncio e o grito*

Ramos Rosa²⁷

²⁷ ROSA, António Ramos. Daqui deste deserto em que persisto. In: _____. *Poemas de resistência*. Porto: Asa, 2004. p. 23-25.

CAPÍTULO 1

INSCRIÇÕES SOBRE AS PEDRAS: OS VESTÍGIOS DO TEMPO

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo [...].

Raduan Nassar²⁸



Figura 1 - *Las viejas*²⁹

²⁸ NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 54.

²⁹ GOYA Y LUCIENTES, Francisco José de. *Las viejas*. 1810-1812. Óleo sobre linho. 181 x 125 cm. Lille: Museu de Belas-Artes.

1.1 «... um dos relógios a recordar-se de uma hora qualquer»³⁰: a vida suspensa no pêndulo das horas

A ação de contar uma história na perspectiva do narrar, inventar ou imitar, agrega um conjunto de sentidos que supõem um tempo, não mais presente, no qual a linguagem e a memória constroem uma intriga. O principal problema que gravita entre a identidade estrutural da função narrativa e a exigência de verossimilhança de toda a obra narrada é a qualidade temporal da experiência humana, pois a forma de expressão de um texto é, por excelência, temporal. Desdobrar - ou (des)ordenar - uma história ficcional construída como um jardim borgeano de veredas que se bifurcam, em que o estatuto da temporalidade linear, uniforme e absoluta é colocado em descrédito para permitir que se instaurem infinitas séries de tempos «divergentes, convergentes y paralelos» a engendrar uma «trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que[...] se ignoran»³¹ talvez seja um dos intentos que subjazem, tal como em quase todos os romances de Lobo Antunes, à narrativa de *Eu hei-de amar uma pedra*. Todavia, se no prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan*, primeiro conjunto de contos integrantes de *Ficciones*, Jorge Luis Borges desfere uma sensata observação – «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de *explayar em quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe em pocos minutos*»³² –, o autor, cujos textos são objetos de nossa tese, utiliza um procedimento técnico que, em todos os aspectos articuladores da composição de suas narrativas, contraria os preceitos de concisão e sobriedade defendidos por Borges. A apresentação gráfica de *Eu hei-de amar uma pedra*³³ se estende por 616 páginas.

³⁰ ANTUNES, António Lobo. *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 366: «três: as visitas. PRIMEIRA VISITA».

³¹ BORGES, Jorge Luis. El jardín de senderos que se bifurcan. In: _____. *Ficciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 2012. p. 116.

³² BORGES. op. cit. p. 11-12. (Grifos nossos).

³³ O título, a considerar a história que Lobo Antunes declara como motivo para a escrita do romance, aparenta não ter uma conexão plausível com essa ficção. Na epígrafe do romance, o autor faz o acréscimo de mais uma redondilha ao verso empregado no título: «Eu hei-de amar uma pedra/ beijar o teu coração». Todavia, a velha moda que inspirou o título, oriunda da região portuguesa de Reguengos, contém o verbo «deixar», ao invés de «beijar», tal como podemos observar:

Eu hei-de amar uma pedra,
deixar o teu coração.
uma pedra é sempre mais firme,
tu és falsa e sem razão

Tu és falsa e sem razão
eu hei-de amar uma pedra
eu hei-de amar uma pedra
deixar o teu coração

O texto abriga indicações referenciais mínimas, poucas personagens³⁴, um contexto espacial orientado apenas por alguns pontos de Lisboa e breves menções a outros sítios portugueses³⁵.

Quando eu estava de abalada
meu amor para te ver
armou-se uma trovada
mais tarde deu em chover

Mais tarde deu em chover
sem fazer frio nem nada
meu amor para te ver
quando eu estava de abalada

Conforme análise de Cid Ottoni Bylaardt, que teve a oportunidade de entrevistar antigos moradores da região de Reguengos e o próprio Lobo Antunes acerca do título, verificam-se as seguintes apreciações: «Da maneira como o autor escreveu, os versos criam uma situação insólita: o eu-lírico expressa o desejo de amar uma pedra enquanto beija o coração daquela que não é a pedra, visto que a pedra está em terceira pessoa e a dona do coração em segunda (Em entrevista a mim [...], Lobo Antunes declarou que se havia equivocado ao utilizar o verbo «beijar» ao invés de «deixar». Ele declarou ter usado o primeiro simplesmente por achá-lo bonito). [...] A quadrinha, tal como foi colhida por mim entre os habitantes antigos de Reguengos, acena para uma explicação ligada à escrita: pode-se estabelecer uma relação entre a escrita da desrazão e a amada do eu-lírico da trova, que é «falsa e sem razão». Daí a procura de uma escrita que contenha um mínimo de compostura e firmeza, o que pelo menos pode ser considerado atributo da pedra, o que condiz com a tentativa de alguns personagens, [...], de acharem alguma lógica estrutural na construção da história de amor que está sendo contada. (BYLAARDT, Cid Ottoni. *Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade* (figurações da escrita da ficção de António Lobo Antunes). 328 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006. p. 247-248).

³⁴ SEIXO, Maria Alzira (Dir.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008. v. 1. p. 101-102:

«Personagens principais: v. **O Pimpolho; a Senhora de medalhão; a Costureira do Jardim Constantino; Raquel**, filha mais nova; **a Filha mais velha**.

Personagens secundárias: v. **o Primo Casimiro; a Mulher do Pimpolho; Pedro, o genro; o Médico psiquiatra; a Mulher do Psiquiatra; a Prostituta da Hospedaria da Graça**.

Outras personagens secundárias:

O Pai do Pimpolho (o qual sempre chama a criança de *Trambolhos*), que emigra para a França e abandona a família, sendo recordado pelo filho como *solitário no pontão com a cana de pesca/ (o fumo do cigarro maiorzíssimo que ele)*; **a Mãe**, incapaz de esquecer o marido que a abandonou (*-Vais ficar a pensar nele a vida pequena?*); **o Senhor Querubim**, dono e fotógrafo da Photo Royal Lda., um dos primeiros a chamar *Pimpolho* à personagem e que particularmente se regozija com a subida deste na vida quando, passados anos, o volta a ver; **a Madrinha da mãe**, dona do segundo andar do Jardim Constantino de que o protagonista se apropria após a sua morte, levando a filha dela, a Costureira, para um lar; **o Empregado do pai** da Senhora de medalhão, que a atraía em jovem e cuja atracção não cessou com o tempo nem com o afastamento (*consentir que o empregado do meu pai me sachesse por dentro da terra, me abraisse sulcos*); **o Alferes** que, na Guiné, *ordenou acaba com a garota antes que se ponha a crescer e acabe conosco*».

³⁵ SEIXO. op. cit. p. 102-103:

«Lugares principais: v. **Lisboa, Sintra, Tavira**.

Lugares secundários:

Em Lisboa: **Beato** e **Cabo Ruivo**, lugares da infância do Pimpolho; **Graça**, onde se situa a hospedaria dos encontros semanais; **Jardim Constantino**, onde morava a madrinha da mãe, na casa mais tarde habitada pelo Pimpolho e a família.

Bissau, onde o principal protagonista cumpriu serviço militar e de que uma foto conservada no álbum lhe traz recordações dolorosas, relacionadas com actos de violência cometidos durante a guerra; **Condeixa**, terra de origem da mãe do dono do álbum, recordação da avó deste e de alguns acontecimentos da infância; **Oeiras**, onde

O romance é constituído por quatro partes, organizadas da seguinte maneira: a parte «Um», *As fotografias*, se estrutura em dez capítulos, que descrevem as recordações de um «pimpolho» relativas à infância (o estúdio Photo Royal Lda, o relacionamento com a mãe, as imagens do primo Casimiro, o pai que abandona a família...); à guerra em Bissau; à namorada de juventude, a qual, por muito tempo, imaginou estar morta; o casamento, às relações com a esposa e as duas filhas; o reencontro com a antiga namorada, que vem a se tornar sua amante, até a ocasião em que falece, em sua companhia, em uma hospedaria na Graça. A parte «Dois», nomeada *As consultas*, divide-se em cinco capítulos e é protagonizada por um médico psiquiatra que atende uma paciente octagenária, com queixas de depressão, que vem a ser a antiga amante do «pimpolho». O psiquiatra, ao ouvir a história da paciente, narra também episódios de sua vida e conflitos existenciais, de modo que as vozes de ambos se apresentam entrelaçadas em contínua alternância discursiva. A parte «Três» recebe o nome de *As visitas* e possui três capítulos. A principal voz que assume a narração é uma quase parente do Pimpolho, a costureira que ele interna em um lar, após apropriar-se do andar onde ela residia com a mãe no Jardim Constantino. Conforme destaca Seixo: «Sendo esta a narradora principal, não é, no entanto a única, como nenhum dos narradores é único em nenhuma das partes do romance, contribuindo para a imbricação de diferentes histórias na narrativa [...]»³⁶.

A parte «Quatro», cujo título é *As narrativas*, constitui-se por sete capítulos que apresentam narradores específicos. As histórias se interligam à criatura «de chapéu de palha com cerejas de feltro», à «senhora com o saquito de crochet», ao senhor, agora morto, acompanhado pela «vizinha do toldo», às indagações angustiadas da filha mais velha do «pimpolho», e a octagenária ex-amante do mesmo, que mescla suas vivências atuais às

fica o apartamento de Raquel, a filha mais nova; **Estoril**, onde a Filha mais velha reside com o marido e o filho (*o casino à noite, as peónias do Estoril, uma nesga de mar*). **Praça da Alegria**, **Jardim Botânico** e **Campolide**, lugares evocados pela Filha mais velha e ligados à sua atracção pela professora de geografia.

Arganil, terra de origem da mulher com medalhão (a das consultas de psiquiatria) e de que recorda particularmente o pomar e a vinha com o empregado do pai a sachar; **Coimbra**, onde esteve internada num sanatório.

Santarém, terra de origem da madrinha da mãe de Pimpolho e da costureira sua filha, evocada pelo tempo aí vivido, em que avultam as cheias do Tejo que inundavam as terras ribatejanas.

Gouveia, terra de Pedro, o genro, cuja única recordação feliz da juventude aí passada é a da velha criada Cândida.

Castelo Branco, terra da família do psiquiatra e da sua infância, *onde o limoeiro, no inverno, toda a santa noite a queixar-se*; **Almada**, onde o psiquiatra viveu mais tarde com os pais; **Elvas**, onde fez a tropa; **Vila Franca do Campo (São Miguel, Açores)**, lugar de nascimento, infância e juventude da mulher do psiquiatra, chamada *cadela negra* pelo avô, de quem era a preferida.

Cova da Piedade, onde morou a prostituta e **Calçada da Picheleira** onde foi fazer um aborto; **Arco do Cego**, onde a dona da hospedaria morou com a mãe que se prostituía (*os fregueses dela a apontarem-me no colchão*) e a obrigou a prostituir-se a partir dos doze anos».

³⁶ SEIXO. op. cit. p. 99-100.

passadas. Os episódios a gravitar em torno das personagens e espaços também se resumem a reduzidos fatos, ostensivamente organizados em diferentes perspectivas por narradores instáveis, a afirmar e negar, de forma quase simultânea, insistente e contínua, as histórias que os envolvem, em um vertiginoso exercício de repetições e reordenamentos. A aparente ausência de conexão entre esses blocos e capítulos demonstra, todavia, coerência no processo de organização da extensa memória dos fragmentos que se comunicam entre essas divisões, tal como demonstra a análise de Seixo:

Amor, morte e representação são assim os grandes temas deste romance. Anunciado no título, o primeiro apresenta-se indissociável da tentativa de captar, através de vários modos de representação – fotografias, interlocução de consultas e visitas, narrativas, o que foi o amor (e outros afectos) e o que dele poderá ficar. E, se o amor inalcançável, que o título ao mesmo tempo anuncia e procura consubstanciar em *Pedra*, se mostra sempre ferido de falhas de comunicação, a morte encontra-se no seu horizonte como no de todas as representações.³⁷

Um tratamento possível aplicado ao texto supõe, ao contrário da missão de Moisés no monte Sinai de, ao impor seu cajado, fazer brotar água da rocha em Refidim, o trabalho de drenagem desta «pedra» e de seu rígido reservatório de abundantes «águas narrativas» a renunciarem qualquer estabilidade necessária a navegações que se proponham retilíneas, não pela agressividade de suas corredeiras ou quedas livres, mas pelo risco de traição próprio das águas estáticas. A exigência de um aparato de instrumentos capazes de auxiliar a operacionalizar nosso trabalho, e a segurança necessária a uma exploração que se decidiu por «drenar o excesso de água» para tentar explorar a «pedra», nos leva a destacar a afirmação de Borges, segundo a qual «en todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta com diversas alternativas, opta por una y elimina las otras»³⁸ como argumento de defesa para justificar todas as possibilidades de análise a que renunciamos e a anunciar, como guias de interpretação, as formulações hermenêuticas de Ricoeur, na tentativa de desvendar algumas poucas veredas entre os incontáveis meandros narrativos projetados no texto de *Eu hei-de amar uma pedra*.

Em *Tempo e narrativa* Ricoeur observa que «[...] o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição a narrativa é significativa

³⁷ SEIXO. op. cit. p. 100.

³⁸ BORGES. op. cit. p. 113.

na medida em que desenha as características da experiência temporal.»³⁹ A síntese heterogênea que congrega finalidades, causas, acasos, originados na unidade temporal de uma ação total e completa, nos conduz a questionar o que possibilita a conexão entre os diferentes instantes de um tempo ordenado a fim de edificar, narrativamente, uma história.

O entendimento ficcional sobre o tempo, agregando a esse termo as suas valorações míticas mais primitivas, sustenta a aparente dicotomia entre Chronos e Kairós. Chronos (Χρόνος, do grego tempo) ordena o irreversível suceder que se opera entre o passado, o presente e o futuro, de modo que nada do que ocorreu possa vir a ser desconstruído, assim como não é possível visualizar com nitidez o que virá a acontecer. Kairós (καιρός, o «momento certo» ou «oportuno») figura a distensão temporal, na qual o presente se inscreve na duração memorialística dos eventos passados e nas variações imaginativas sobre as projeções futuras⁴⁰. Os gregos personificaram em Chronos, raiz do termo cronômetro, a linearidade temporal, que consome o indivíduo até sua morte. A simbologia da temporalidade, sucessiva e mensurável, é figurada por este deus de proporções gigantescas, o qual se alimenta de seus próprios filhos, tal como Francisco Goya retratou na tela *Saturno devorando a um hijo*:



Figura 2 - Saturno devorando a un hijo⁴¹

³⁹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. t. 1. p. 9.

⁴⁰ GARCÍA, Guadalupe Valencia. *Entre cronos y kairós: las formas del tiempo sociohistórico*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2007. p. 1.

⁴¹ GOYA Y LUCIENTES, Francisco José de. *Saturno devorando a un hijo*. 1820-1823. Pintura mural. 1,46 x 0,83cm. Madri: Museu do Prado.

A representação - ou negação - do tempo das horas, em *Eu hei-de amar uma pedra*, fornece farto alimento à insaciável fome de Chronos em todos os planos narrativos que estruturam o texto. Nele as imprecisões do «presente eterno» conformam a existência das personagens em suas múltiplas projeções ficcionais, independente desse tempo estar situado no romance como um passado que jamais se consome – «As coisa não acabam quando a gente pensa que ideia, *supomos que terminaram* e aí estão elas no interior de nós»⁴² - ou em um futuro indefinido em relação às expectativas que estão a ser apresentadas: «como lhe sucede morrer se *os relógios se calam* visto que *no caso de alguém impedir os movimentos do pêndulo* nenhum de nós respira»⁴³. As ações e os sujeitos «querem» ser controlados por «*relógios de ponteiros ao longo do corpo desinteressados do tempo*»,⁴⁴ mas acabam por se resignar à voracidade do «deus» que os consome.

Kairós, por sua vez, é simbolizado como um deus menor. A iconografia, tal como exemplifica o afresco de Francesco Salviati, o retrata como uma espécie de anjo deformado, com a cabeça raspada e uma longa mecha de cabelo na frente. A representação temporal de Kairós designa, em uma esfera qualitativa, o momento oportuno e fugidio, do qual deriva a felicidade e a mudança⁴⁵. Esse aspecto pode se relacionar com a distensão da alma, noção apresentada por Santo Agostinho⁴⁶:

[...] pareceu-me que o tempo não é outra coisa senão *distensão*; mas de que coisa o seja, ignoro-o. Seria para admirar que não fosse a da própria alma. Portanto, disse-me, eu Vo-lo suplico, meu Deus, que coisa meço eu, quando declaro *indeterminadamente*: ‘Este é duplo daquele outro?’ Sei perfeitamente que meço o tempo, mas não o futuro, porque ainda não existe. Também não avalio o presente, pois não tem *extensão*, nem o passado, que não existe. Que meço eu então? O meço eu então? O tempo que presentemente decorre e não o que já passou? Assim o tinha dito eu.⁴⁷

⁴² ANTUNES. 2004. op. cit. p. 565: «quatro: as narrativas. PENÚLTIMA NARRATIVA». (Grifos nossos).

⁴³ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 365-366: «três: as visitas. PRIMEIRA VISITA». (Grifos nossos).

⁴⁴ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 17: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA». (Grifos nossos).

⁴⁵ GARCÍA. op. cit. p. 1.

⁴⁶ Para explicar a experiência subjetiva da passagem do tempo, segundo a qual a atividade da alma está conformada pela ideia do tríplice presente – «lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras» -, e dividida entre memória, atenção e espera, Agostinho introduz as noções de *intentio* e *distentio animi*. A *intentio animi*, ou *intenção*, é o ato da atenção dirigida a cada uma das dimensões do tríplice presente, pois para Agostinho o tempo consiste na experiência subjetiva da tríplice intenção. Ao movimento contínuo da atenção se deve a percepção da passagem do tempo. Para explicar a transição ativa da atenção é introduzida a noção de *distentio animi* ou *distensão*, que pode ser compreendida como o interminável contraste entre as intenções da espera, da memória e da atenção. Por não existir uma coincidência entre essas três dimensões da ação a alma é distendida e internamente discordante, sem uma unidade.

⁴⁷ AGOSTINHO. op. cit. p. 334.

Kairós constitui a deidade do momento decisivo que, em sua versão cristã, reflete o tempo da plenitude, a ocasião temporal que é invadida pela eternidade. O termo que equivale ao entendimento grego de «tempus» seria Kairós, e não Chronos, como normalmente se interpreta. Kairós representa, na condição de «tempus», um elemento de complexa temporalidade, que se refere à qualidade do acordo e da mescla oportuna de elementos diversos. Em uma dimensão está o tempo de caráter objetivo, o qual se repete de forma cíclica, conforme a representação de Goya na tela em que Saturno devora um de seus filhos. Na outra dimensão, contudo, localiza-se um tempo subjetivo, no qual o ser humano consegue encontrar a sua experiência temporal ao acionar recursos psíquicos como a memória, nostalgia ou expectativa. Esse tempo pode ser contraído, distendido ou conservado por meio de inúmeras combinações.

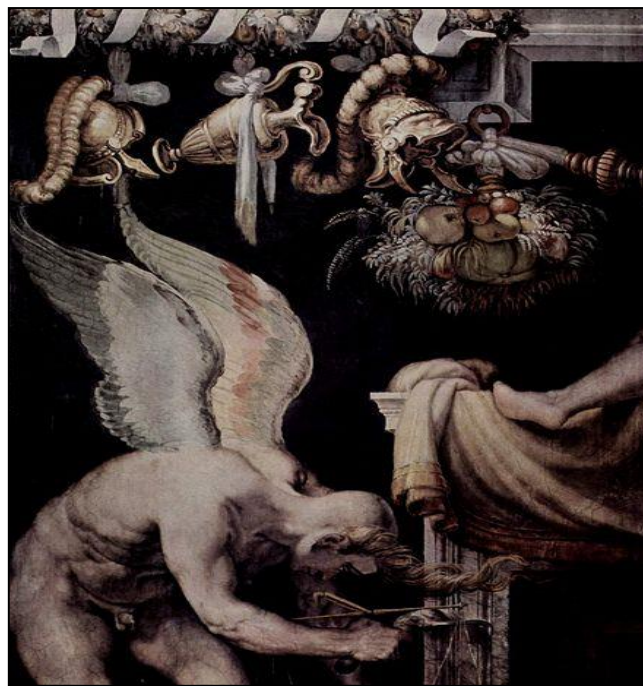


Figura 3 - Kairos⁴⁸

O dilema da rica e excêntrica Srta. Havisham, personagem do romance *Grandes esperanças*, de Charles Dickens, representa o aparente duelo entre Chronos e Kairós de uma maneira bastante peculiar. Ao ser introduzido, ainda menino, na mansão Satis, de propriedade desta mulher, o herói da história, Pip, traduz ao leitor as impressões advindas de sua primeira

⁴⁸ SALVIATI, Francesco. *Kairos* (1552-1555). Detalhe de uma parede (afresco). Roma: Palácio Sacchetti.

audiência com Srta. Havisham, que em idade avançada se conserva, há muitos anos, vestida de noiva, da forma como se encontrava no momento antecedente à cerimônia de seu casamento: «Estava vestida com materiais ricos – cetim, rendas, sedas – todos brancos. Os sapatos eram brancos. E usava um véu branco e comprido que pendia de seus cabelos, e flores nupciais. Mas o cabelo era branco»⁴⁹. O preparo para o ato solene, no entanto, não havia sido concluído – «[...] calçava apenas um pé de sapato. [...] O véu não estava de todo arrumado, o relógio e a corrente não haviam sido colocados, e a renda para o busto repousava com os berloques, [...] todos amontoados em confusão nas proximidades do espelho»⁵⁰ - quando, no horário de vinte para as nove, uma carta do homem com quem firmara o compromisso matrimonial a surpreendeu, portando a notícia da decisão de romper a futura união. A Srta. Havisham que, desde então, decidiu nunca mais ver a luz do sol, conservou-se exatamente da maneira como estava na ocasião, mantendo intacta a disposição dos objetos, que integrariam o seu figurino de noiva, e o salão decorado, onde seria servido o banquete nupcial, além de parar todos os relógios da mansão na derradeira hora.

A invocação kairológica se manifesta na tentativa improfícua de paralisar o tempo dos relógios, na forma como a vida da mansão e as expectativas de alma da Srta. Havisham se encontravam, instantes antes de receber a notícia que desencadeou o naufrágio de sua existência. Ela tem como contraponto a inevitável ação de Chronos, que ignora as aspirações de um espírito em conflito ao desejar estender ao limite máximo a duração de um projeto tornado infrutífero e converte os luxuosos ornamentos de uma casa próspera em ruínas; a mesa de uma festa em preparação em poeira e mofo; o figurino nupcial em mortalha:

Desci para olhar para o pé no qual o sapato se encontrava ausente, e vi, nele, que a meia outrora branca, agora amarela, estava rasgada de tanto caminhar. Sem esta suspensão das coisas, esta imobilidade de todos aqueles objetos pálidos e decadentes, nem mesmo o vestido de noiva, encardido, envolto naquela forma derrocada, teria se assemelhado tanto a uma roupa funerária, e nem aquele véu comprido, tanto a uma mortalha.⁵¹

A análise de Pip sobre a psique da Srta. Havisham e a decadência da mansão Satis remete à discussão de Ricoeur a respeito das divergências entre a representação do «tempo da

⁴⁹ DICKENS, Charles. *Grandes esperanças*. Trad. José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. São Paulo: Abril, 2010. p. 79.

⁵⁰ DICKENS. op. cit. p. 79-80.

⁵¹ DICKENS. op. cit. p. 83.

alma» e do «tempo do mundo», travada no debate entre Santo Agostinho e Aristóteles. Ricoeur afirma que a «falha» mais expressiva na teoria agostiniana foi o fato de não ter conseguido substituir a concepção cosmológica do tempo por um entendimento de teor psicológico. Embora Agostinho não tenha refutado a teoria primordial de Aristóteles, que consiste na prioridade do movimento sobre o tempo, apresentou uma solução durável à problemática, que havia ficado suspensa pelo aristotelismo, a respeito do relacionamento existente entre a alma e o tempo. Ricoeur observa que, subjacente à teoria de Aristóteles, está inscrita uma tradição cosmológica, segundo a qual «[...] o tempo nos circunscreve, nos envolve e nos domina, sem que a alma tenha a potência de produzi-lo»⁵².

Para Ricoeur o momento exato da «falha» ocorre quando Agostinho busca derivar apenas da distensão do espírito o mesmo princípio da extensão e da medida do tempo. A «*distentio animi*» está configurada como a possibilidade da medida do tempo. De maneira consequente, a refutação da tese cosmológica está distante de formar uma digressão na consistente argumentação de Agostinho, pois se apresenta como um elo essencial de seu discurso. Agostinho não dispensou por completo toda a referência ao movimento, ao procurar mensurar os intervalos de tempo. Todavia, empenhou-se em destituir essa referência de qualquer papel constitutivo e reduzi-la a uma função bastante pragmática, tal como exemplifica: «Ouvi dizer a um homem instruído que o tempo não é mais que o movimento do Sol, da Lua e dos astros».⁵³

A «falha» de Agostinho em derivar o princípio da medida do tempo apenas da distensão do espírito conduz à abordagem da problemática do tempo em sua outra extremidade, constituída por elementos como a natureza, o universo e o mundo. Para discutir o tempo do mundo, que não é mencionado por Agostinho, Ricoeur convoca a definição defendida por Aristóteles no livro IV da *Física*. O argumento aristotélico evidencia que o tempo é relativo ao movimento sem se confundir com ele. O tratado a respeito do tempo permanece apoiado na *Física*. Aristóteles apresenta, previamente, a relação de analogia que domina as três unidades contínuas, sendo elas a grandeza, o tempo e o movimento. E, como observa Wood:

The locus of Augustine's perplexity about time was the act of reflection. One might think that there was something about reflection that doomed our thinking about time

⁵² RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: o tempo narrado*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. t. 3. p. 15.

⁵³ AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos; A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2004. p. 330.

not just to initial confusion but to final failure. In *Time and Narrative* Ricoeur takes up the challenge and singles out as the persistent difficulty in the history of philosophy that of reconciling, of doing equal justice, to both phenomenological and cosmological time. In the story he tells, Aristotle's understanding of time as the number of movement with respect of the 'before' and 'after' gives us no way of thinking about time as experienced, even if an apprehending subject is actually required on Aristotle's model.⁵⁴

A extensão do tempo físico não se permite derivar da distensão da alma e a recíproca é imposta com a mesma qualidade de natureza incoercível. O elemento que obsta à derivação inversa é apenas a distância, conceitualmente impossível de se transportar, existente entre a percepção do «instante», na perspectiva aristotélica, e a percepção de «presente», no viés agostiniano. O instante aristotélico exige somente uma intersecção operada pelo espírito da continuidade do movimento, à medida que este é numerável. O presente agostiniano representa todo o instante que é designado por um locutor que represente o «agora» da enunciação. Independente da perspectiva de um «instante qualquer» e de um presente singular e determinado a respeito da enunciação que o contém, esse elemento diferencial apresenta duas consequências, assim conceituadas por Ricoeur: «[...] o acontecimento A precede o acontecimento B e o acontecimento B sucede o acontecimento A, mas nem por isso posso afirmar que o acontecimento A é passado e o acontecimento B é futuro. Por outro lado, numa perspectiva agostiniana, só há futuro e passado relativamente a um presente».⁵⁵ O instante pode ser caracterizado como o «fim do antes» e o «começo do depois». O intervalo entre dois instantes é numerável e pode ser mensurado. O aspecto autônomo do tempo contido nas aporias do instante, no que diz respeito a sua essência, em circunstância alguma coloca em questionamento essa dependência básica.

Para Aristóteles, o relacionamento que há entre o «antes» e o «depois» não exige nenhuma adição, pois a dupla função do instante, na perspectiva de corte e de vínculo, não fica a dever à experiência do presente e deriva da definição do contínuo pela divisibilidade sem fim. Os termos «presente», «passado» e «futuro» existem no vocabulário de Aristóteles. O

⁵⁴ WOOD, David (Ed.). *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation*. London: Routledge, 1991. p. 3: «O locus da perplexidade de Agostinho sobre o tempo era o ato de reflexão. Poderia se pensar que havia algo sobre a reflexão que condenou o nosso pensamento sobre o tempo não apenas a uma confusão inicial, mas ao fracasso final. Em *Tempo e Narrativa* Ricoeur aceita o desafio e destaca a dificuldade persistente na história da filosofia em conciliar esses aspectos, de fazer a mesma justiça tanto ao tempo fenomenológico quanto cosmológico. Na história que ele conta, a compreensão de Aristóteles de tempo como o número de movimento com relação ao 'antes' e 'depois' não nos dá nenhuma maneira de pensar sobre o tempo como experiência, mesmo que um sujeito que o apreenda seja realmente necessário no modelo de Aristóteles».

⁵⁵ RICOEUR. op. cit. p. 29. t. 3.

Estagirita, todavia, apenas desejou considerá-los como uma determinação do instante e da relação estabelecida entre o «antes» e o «depois». Conforme Aristóteles, o presente é um instante situado; apresentar uma distinção entre o «presente do instante» e a relação «passado-futuro» seria desenvolver uma ameaça à dependência do tempo relativa ao movimento. Entre um entendimento agostiniano e uma concepção aristotélica não existe uma transição possível. É necessário que se opere um salto para se passar de um conceito em que o instante presente se caracteriza apenas como uma variante do instante, a uma compreensão em que o presente esteja a se referir ao passado da memória e ao futuro da expectativa. O término do confronto entre Aristóteles e Agostinho evidencia que não é possível realizar uma abordagem do problema do tempo por uma única extremidade, seja ela a alma ou o movimento, pois «apenas a distensão da alma não pode produzir a extensão do tempo; apenas o dinamismo do movimento não pode gerar a dialética do triplo presente».⁵⁶ Para Ricoeur, Agostinho não dispõe de outro recurso que não seja opor às doutrinas cosmológicas o tempo de um espírito que se distende. Esse espírito apenas poderia ser uma alma individual, mas de forma alguma uma alma do mundo. As reflexões a respeito do começo da criação conduzem Agostinho a admitir que o próprio tempo principiou a partir das coisas criadas. Esse tempo apenas pode ser o de todas as criaturas e, por consequência, cosmológico. Aristóteles, em oposição, compreende bem que o tempo não constitui o movimento e, por isso, é necessário uma alma para distinguir os instantes e contar os intervalos.

Ordenar cronologicamente *Eu hei-de amar uma pedra* supõe, de antemão, um exercício senão falho, suscetível a falácias e emboscadas. Daremos atenção, pois, nesse momento, à análise dos marcadores temporais que são fornecidos pelo próprio texto, com destaque para o relógio e o calendário, instrumentos entre o tempo vivido e o tempo universal que, conforme Ricoeur, engendram o tempo histórico⁵⁷. Neste texto os enredos, tal como «el jardín de senderos que se bifurcan», se constroem simultaneamente, não pressupõem princípio ou fim, mas a sobreposição incessante e obsessiva de planos temporais articulados pela memória do(s) sujeito(s). Eles, à medida que o texto vai sendo composto, intercalam a tarefa de narrar a história. O referente que identifica as personagens, na maioria das vezes, não remete a nenhuma designação marcada pelo nome de batismo ou sobrenome de família. A construção das

⁵⁶ RICOEUR. op. cit. p. 35. t. 3.

⁵⁷ RICOEUR. op. cit. p. 176. t. 3.

identidades das personagens está sujeita às circunstâncias e aos papéis que os atores narrativos são «convocados» a desempenhar ao longo do texto.

Uma coleção fotográfica é o objeto que desencadeia o princípio da incursão ficcional empreendida em *Eu hei-de amar uma pedra*. O marco temporal que inaugura o enredo é anunciado pela voz da personagem masculina mais expressiva do texto, o «pimpolho». Este homem, na parte nomeada *As fotografias*, examina o primeiro retrato e, a partir da descrição que faz do mesmo, a narrativa passa a ser tecida. Esse indício temporal especifica que, na maturidade, um homem direciona o seu olhar para a infância. Enquanto recompõe mentalmente o estúdio fotográfico pertencente ao senhor Querubim, a existência que o circunda se desfaz na névoa do tempo e o passado do «pimpolho», no momento em que é situado como contraposição para demarcar o suposto presente que está a narrar, passa a se configurar e trazer à tona os seus traumas e conflitos. Ele evoca os insultos proferidos pelo pai, ao dirigir-se à esposa e ao filho como «trambolhos»⁵⁸, no momento em que abandona a família e embarca para Paris para jamais retornar; o primo Casimiro, que após a partida do pai do «pimpolho», passa a envolver-se com sua mãe - «primo Casimiro que desde a ida do meu pai nos pagava o aluguer e entalava notas na jarra»⁵⁹ - e, depois, emigra para a América, país de onde também não retorna: «não volta conforme o seu avô não voltou, viajam, andam por fora, nunca têm saudades»⁶⁰; as visitas realizadas à madrinha de sua mãe «num segundo andar do Jardim Constantino longíssimo do Tejo»⁶¹; a filha da madrinha «tão fugidia, tão nervosa»⁶².

A doença dos nervos atribuída à filha da madrinha da mãe do «pimpolho» é, todavia, uma invenção empregada para justificar o fato de a mesma ser mantida em confinamento pela sua condição de bastarda – «a mãe que lhe inventou a fraqueza do cérebro»⁶³; «[...] o pecado de uma filha sem [...] marido»⁶⁴ - por fim, expulsa de casa pelo «pimpolho» adulto, após a morte da madrinha:

⁵⁸ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 18: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA.»

⁵⁹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 40: «um: as fotografias. SEGUNDA FOTOGRAFIA.»

⁶⁰ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 52: «um: as fotografias. SEGUNDA FOTOGRAFIA.»

⁶¹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 20: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA.»

⁶² ANTUNES. 2004. op. cit. p. 31: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA.»

⁶³ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 95: «um: as fotografias. QUARTA FOTOGRAFIA.»

⁶⁴ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 95: «um: as fotografias. QUARTA FOTOGRAFIA.»

Não sei há quanto tempo o pimpolho me mandou embora do segundo andar do Jardim Constantino, *vinte, vinte e cinco anos, trinta*, nem o que querem dizer *vinte, vinte e cinco anos ou trinta* para mim que desconheço os que tenho. Se por acaso pensar na minha *idade* o mais *antigo* que lembro são cavalos afogados junto à casa rodopiando na água [...]

[...]

[...] se pensar na minha *idade*, suponho que *setenta* ou *oitenta* na tarde em que o pimpolho

(porque era tarde, era verão, recordo-me das nuvens, não muitas, duas ou três de leste para oeste no sentido da água [...])⁶⁵

O fragmento selecionado ilustra uma técnica recorrente em todo o romance, relativa à apreensão temporal, pois no âmbito cronológico quase não são situadas datas, dias ou meses específicos, mas eventos que se ligam à idade e a passagem dos anos em relação a algum acontecimento particular. Em toda a parte que «narra as dez fotografias» está inscrita uma galeria de retratos deteriorados pelo tempo, o deus Chronos, que, primeiro, destruiu a vida das personagens e os referentes que amparavam a sua existência para, depois, de modo paulatino, deteriorar o artefato fotográfico, registro documental dos episódios e personagens centrais desse primeiro conjunto de capítulos: «se voltar a página do álbum *nenhuma tropa, nenhuma aldeia*»⁶⁶; «o senhor Querubim *falecido*, a Photo Royal Ltda *uma sapataria*, um escritório, *eu a chamar e ninguém*»⁶⁷; «a filha da madrinha da minha mãe *sumida dos retratos*»⁶⁸.

A variedade de vozes narrativas, que afirmam e negam as histórias desenvolvidas no texto, também manifestam as diversas e contraditórias impressões a respeito de uma mesma imagem fotográfica. O intervalo entre o momento em que a primeira personagem a ser apresentada na ficção, o «pimpolho», examina a sua foto de infância - «Tenho *dois anos* e estou no colo da minha mãe: é um retrato de estúdio assinado Photo Royal Lda a letras em relevo, caprichadas [...]»⁶⁹ -, e a décima fotografia descrita no texto, feita em um restaurante da Baixa em comemoração aos cinquenta anos de casamento do «pimpolho», confirma o suceder ininterrupto dos anos, a cronologia da sucessão das horas a atestar que «a cada visita o *álbum tem uma idade diferente*»⁷⁰.

⁶⁵ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 365-374: «três: as visitas. PRIMEIRA VISITA.» (Grifos nossos).

⁶⁶ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 62: «um: as fotografias. TERCEIRA FOTOGRAFIA.» (Grifos nossos).

⁶⁷ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 98: «um: as fotografias. QUARTA FOTOGRAFIA.» (Grifos nossos).

⁶⁸ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 101: «um: as fotografias. QUARTA FOTOGRAFIA.» (Grifos nossos).

⁶⁹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 15: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA.» (Grifos nossos).

⁷⁰ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 235: «um: as fotografias. DECIMA FOTOGRAFIA.» (Grifos nossos).

A décima fotografia é mais recente em relação ao tempo de exame do álbum fotográfico, pois «tem *seis meses se tanto*, e lá estamos nós à mesa, a minha mãe e o meu pai de súbito *tão velhos* que me custa a reconhecê-los»⁷¹, conforme relato da filha mais velha que, nesta sessão, interpreta o movimento espectral engendrado em cada retrato. Embora a estabilidade temporal, ilusoriamente apreendida nas imagens impressas nos retratos, venha a situar o conteúdo fotográfico em uma dimensão que aparenta estar ausente de tempo físico, ou localizada nos domínios da eternidade, a evanescência do instante que correspondeu à captura da imagem e a deterioração de todos os elementos que compõem as propriedades materiais a envolver a cena fotográfica, evidenciam a completa destruição – ou contundente transformação - do passado contido no registro imagético:

a Photo Royal Lda do Beato e a sua montra de noivas alternando com bebês nus em almofadas, diante do mesmo castelo e do mesmo lago que nós mas num formato maior e sem polegar, *com o tempo decifrava-se mal as nossas caras, a boca para os sinais já não*

-Perdão?

não boca ainda que a Princesa continue a remar, o pingo no meu joelho *dissolvendo-se*

(dissolvi-me)

Ficou parte da gola e o telão uma névoa, suponho que a *Photo Royal Lda* uma névoa também, *uma névoa o empregado de mãos amarelas dos ácidos* que nos arrumou na cadeira, *uma névoa o espelho* com uma escova e um pente de acertar carrapitos, melenas, *o Beato mudado*, prédios e prédios a esconderem o *rio que o tempo dissolvia igualmente* [...]

[...]

[...] enquanto o perfume de verbena do primo Casimiro desaparecia na Alcântara e eu deixava de o sentir, ao colo da minha mãe na Photo Royal Lda, *eu dissolvido* no postigo em que nenhuma árvore, um telhado, somente vidros sujos, um único vidro sujo [...]⁷²

A apuração de que o deus Chronos não se omite, em seu exercício voraz, à destruição dos sujeitos e objetos apreendido pelo texto ficcional subsiste em todas as cenas e permite a possibilidade de confronto entre o «antes» e o «depois»: «talvez eu a encontrá-lo primo Casimiro, agora que está longe, *morreu e não sei que morreu, nunca saberei que morreu*, a

⁷¹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 225: «um: as fotografias. DECIMA FOTOGRAFIA.» (Grifos nossos).

⁷² ANTUNES. 2004. op. cit. p. 16-34: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA.» (Grifos nossos).

demorar-se na fotografia»⁷³; «*todos no retrato*, a começar por *mim, mortos agora*»⁷⁴; «a casa a cair de velha de que nunca gostou [...] nem o destroço de um piano faltava»⁷⁵, «se o meu pai não envelhecesse, e sempre achei que a culpa de envelhecer era dele [...] *se o meu pai não envelhecesse eu não morria nunca*, a minha mãe é como outro, uma trombose que a limpe e chautinho»⁷⁶. Ainda assim a memória, apesar de suas traições, é o único refúgio que comporta o esforço para conter a inevitável erosão do tempo: «episódios a quem a gente agradece por continuarem connosco mesmo *desbotados, vagos, amontoando-se numa caixinha que cerramos a tampa com medo que se evaporem*, visitamo-los em segredo protegendo-os com a mão»⁷⁷.

1.2 «...e o tempo, até então desatento»⁷⁸: simultaneidade entre o «antes» e o «depois»

A representação do tempo histórico configurado na narrativa de *Eu hei-de amar uma pedra* utiliza elementos que Ricoeur denomina de «conectores do tempo vivido e do tempo universal»⁷⁹, representados por instrumentos como o calendário, a ideia da sequência de gerações, o arquivo documental-fotográfico e os vestígios. O exame do texto, não na ordem sequencial conformada pela formatação gráfica e física do objeto livro, mas sob o viés de uma (im)possível linearização do tempo histórico, a partir de um marco inaugural ou evento fundador que remetesse ao início dos episódios dessa ficção e permitisse a hipotética atribuição de «datas» aos acontecimentos mostra, como vimos até agora, a consciência do tempo destruidor, pois o que subsiste é a força erosiva da sucessão dos dias em relação aos objetos e indivíduos.

Essa constatação se alinha ao questionamento agostiniano sobre o estatuto da temporalidade - «que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente?»⁸⁰ - e a

⁷³ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 47: «um: as fotografias. SEGUNDA FOTOGRAFIA.» (Grifos nossos).

⁷⁴ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 59: «um: as fotografias. TERCEIRA FOTOGRAFIA.» (Grifos nossos).

⁷⁵ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 179: «um: as fotografias. OITAVA FOTOGRAFIA.»

⁷⁶ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 186: «um: as fotografias. OITAVA FOTOGRAFIA.» (Grifos nossos).

⁷⁷ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 134: «um: as fotografias. SEXTA FOTOGRAFIA.» (Grifos nossos).

⁷⁸ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 44: «um: as fotografias. SEGUNDA FOTOGRAFIA.»

⁷⁹ RICOEUR. op. cit. t. 3. p. 177.

⁸⁰ AGOSTINHO. op. cit. p. 322.

outras narrativas que se ocuparam em abordar as categorias filosóficas desta problemática. São relevantes para os nossos propósitos analíticos as reflexões apresentadas em *A montanha mágica* (*Zer Zauberberg*), de Thomas Mann, sobre a experiência temporal fictícia. O romance, publicado em 1924, considerado, conforme Remédios, um «documento sobre uma Europa em transição, dividida entre os acontecimentos do fim do século XIX e as primeiras esperanças do século XX»⁸¹, narra a história de Hans Castorp, jovem burguês, que se dirige ao sanatório de Berghof, em Davos, com a intenção de permanecer três semanas em visita ao primo Joachim, internado havia seis meses para o tratamento de tuberculose. Castorp, todavia, é diagnosticado como doente pelo doutor Behrens, proprietário da instituição, e permanece no sanatório durante sete anos. Quando deflagrada a Primeira Guerra Mundial, em 1914, é convocado para o «front» de batalha.

O rompimento da percepção das medidas de tempo convencionais é o principal elemento que distingue a forma como os internos do sanatório de Berghof conduzem a sua existência, pois, como observa Ricoeur, «do início ao fim do romance, esse apagamento do tempo cronológico é claramente realçado pelo contraste entre ‘os do alto’, aclimatados a esse fora-do-tempo, e ‘os de baixo’ – os da região plana -, que cuidam de suas ocupações no ritmo do calendário e dos relógios»⁸². Hans Castorp, instalado no alto da montanha, é conformado à abolição do tempo, temática que se instaura como uma das mais potentes reflexões de *A montanha mágica*. Ainda que a narrativa, organizada em sete capítulos, esteja a abranger um espaço cronológico de sete anos, a relação entre a extensão do tempo narrado em cada capítulo e o tempo empregado para narrá-lo não se pauta em uma formatação proporcional.

As reflexões de Hans Castorp, apoiadas pelo narrador de *A montanha mágica*, conduzem o herói a perder a percepção do tempo que pode ser mensurado e a atingir as mesmas conclusões contidas nas aporias agostinianas sobre a fenomenologia temporal, referente ao tempo da alma e as transformações físicas, tal como podemos observar no seguinte fragmento:

O que é o tempo? Um mistério: é imaterial e – onipotente. É uma condição do mundo exterior; é um movimento ligado e mesclado à existência dos corpos no espaço e à sua marcha. Mas deixaria de haver tempo se não houvesse movimento? Não haveria movimento sem tempo? É inútil perguntar. É o tempo uma função do espaço? Ou vice-versa? Ou são ambos idênticos? Não adiante prosseguir perguntando. O tempo é

⁸¹ REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *A montanha mágica: um romance de formação*. *Revista Vidya*, Santa Maria, n. 34, jul-dez. 2000. p. 254.

⁸² RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010. t. 2. p. 196-197.

ativo, tem caráter verbal, ‘traz consigo’. Que é que traz consigo? A transformação. O *Agora* não é o *Então*; o *Aqui* é diferente do *Ali*; pois entre ambos se intercala o movimento. Mas, visto ser circular e fechar-se sobre si mesmo o movimento pelo qual se mede o tempo, trata-se de um movimento e de uma transformação que quase poderiam ser qualificadas de repouso e imobilidade: o *Então* repete-se constantemente no *Agora*, e o *Ali* repete-se no *Aqui*. Como, por outro lado, nem sequer os mais desesperados esforços nos podem fazer imaginar um *tempo finito* ou um espaço limitado, decidimo-nos a configurar *eternos* e *infinitos* o tempo e o espaço, evidentemente na esperança de obter dessa forma um resultado, senão perfeito, ao menos melhor. Ora, estabelecer o postulado do *eterno* e do *infinito* não significa, porventura, o aniquilamento lógico e matemático de tudo o quanto é limitado e finito, e a sua redução aproximada a zero? É possível uma sucessão do eterno ou uma justaposição no infinito? São compatíveis com as hipóteses de emergência do *eterno* e do *infinito*, conceitos como os da *distância*, do *movimento*, da *transformação*, ou a simples existência de *corpos limitados ao Universo*? Quantas perguntas improfícuas!⁸³

Afastada da perspectiva que busca apenas mensurar o tempo em sua aceção regular, linear e cronológica, a problemática que paira sobre o espírito do jovem Castorp não é apenas a distensão do tempo interior, mas a dificuldade de estabelecer uma conciliação com as categorias cósmicas do tempo. A preocupação de Castorp volta-se para a «equivocidade do tempo», que, em sua circularidade eterna, tem o poder de produzir transformações. O tempo representa uma entidade misteriosa, devido à impossibilidade de as percepções geradas a seu respeito adquirirem uma unificação estável. Em virtude disso, *A montanha mágica* se distancia da «simples ficção do apagamento de um tempo mensurável», pois «à medida que se reduzem as relações entre os de baixo e os do alto, um novo espaço de exploração se abre, no qual os paradoxos que emergem são precisamente os que afligem a experiência interna do tempo, quando está desligada de sua relação com o tempo cronológico»⁸⁴.

A computação da passagem do tempo cronológico em *Eu hei-de amar uma pedra* aniquila os espaços e objetos, subjuga os sujeitos ao envelhecimento e os conduz, inevitavelmente, para a morte. Ao valer-se dos marcadores temporais, instaura o elemento que Ricoeur denomina com o «terceiro tempo», situado entre o físico, que remete ao instante, e o psicológico, que se volta para o que se entende como presente da narrativa. O estatuto da temporalidade rígida e normatizada é igualmente questionado nessa narrativa, pois, no mesmo plano onde é delineada a consciência do tempo destruidor, a relação entre a «intentio» e a «distentio animi» agostiniana, não se afasta do interior das personagens.

⁸³ MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Nova Fronteira, 1982. p. 417. (Grifos nossos).

⁸⁴ RICOEUR. op. cit. t. 2. p. 226.

Uma das situações que melhor ilustram a discordância que se estabelece entre o tempo institucionalmente regulado por marcadores temporais - o relógio e o calendário - e as percepções espaciais, entendidas como o tempo do mundo, e a interioridade da personagem, tempo da alma, acontece no momento em que um médico não nomeado na história redige o prontuário de atendimento de uma paciente. Diante dessa «doente de 82 anos, sexo ♀, idade aparente coincidindo com a real a dar um nó no saquinho de crochet prendendo o polegar que passou a fazer parte do nó»⁸⁵, o médico expressa um posicionamento conflitivo a respeito do método cartesiano e positivista de transmissão do conhecimento - «(as asneiras que nos impingem na Faculdade, o que é idade real?)»⁸⁶. As duas perspectivas do «presente» – o «presente» da infância do médico e o momento em que se realiza a consulta - mostram posicionamentos contraditórios sobre a credibilidade da organização espaço-temporal convencionada pelas apreensões vulgares dos sentidos:

[...] a doente orientada no tempo e no espaço

(outra asneira da Faculdade, que tempo e que espaço, orientada no tempo em relação a que tempo

o dos relógios da infância?

[...] *se a cada manhã girassem uma folha de calendário nas argolas e dessem fé do que perderam, do que perco, não vinham, contentíssimos, aborrecer-me com tristezas, ontem por exemplo, vinte e nove de maio e adeus vinte e nove de maio, em criança punha-me a olhar o relógio de parede um minuto inteiro sentado no tapete*

-Final um *minuto* é isto

Surpreendido por *um minuto* ser isto, *um espacinho, um vácuo, o ponteiro no traço seguinte e o minuto que é dele*, a minha dúvida acerca de se o recuperaria ou não no caso de *andar com o ponteiro para trás*, quantas vezes seria preciso andar para trás de maneira a chegar *antes de ter nascido* e ao chegar *antes de ter nascido* o que sucederia ao dedo que empurra o ponteiro, tentei expor estas elucubrações à minha mãe, ela entre portas, com um cesto de roupa

-Tenho mais que fazer⁸⁷

Em *O sistema dos objetos*, Jean Baudrillard dedica-se a análise do relógio e do tempo, considerando que o primeiro é o símbolo de permanência e introjeção do segundo, pois a «cronometria é angustiante quando nos determina tarefas sociais; mas tranquilizadora quando

⁸⁵ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 254: «dois: as consultas. PRIMEIRA CONSULTA».

⁸⁶ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 254: «dois: as consultas. PRIMEIRA CONSULTA».

⁸⁷ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 255-256: «dois: as consultas. PRIMEIRA CONSULTA». (Grifos nossos).

substantifica o tempo e o destaca como objeto consumível»⁸⁸. O fragmento de *Eu hei-de amar uma pedra* selecionado para ilustrar os vários planos narrativos que articulam a relação reflexiva entre o «presente das coisas passadas» e o «presente das coisas presentes», o «tempo da alma» e o «tempo do mundo», também mostra a mediação exercida pelos marcadores temporais entre as diversas perspectivas reunidas em um único prisma. A contestação interna sobre a veracidade das orientações espaço-temporais, motivada pelo diagnóstico da «doente de 82 anos, [...], idade aparente coincidindo com a real» transpõe a representação narrativa situada no «presente», na ocasião da «primeira consulta», para o «presente» da infância do sujeito que está a narrar as suas indagações precoces sobre a linearização lógica e contínua do tempo, incompreendidas pela mãe que o ignora e o repreende, e desacreditadas pelas convenções aprendidas na faculdade.

O cenário que retrata as memórias passadas da infância sobre as formulações temporais ainda é consoante com a descrição de Baudrillard sobre os relógios: «O relógio é um coração mecânico que nos tranquiliza a respeito de nosso próprio coração. É este processo de infusão, de assimilação da substância temporal, é esta presença da duração que vem a ser recusada [...] por uma ordem moderna que é exterioridade, espaço e relação objetiva».⁸⁹ E, novamente, a constatação da personagem representada pelo médico psiquiatra de *Eu hei-de amar uma pedra* é análoga ao questionamento de Hans Castorp, que, em *A montanha mágica*, aspira ao tempo do alto da montanha e procura solucionar essa antinomia pelo rompimento do tempo cronológico, representado nas medidas de tempo:

-Um minuto é tão longo... dura tanto tempo quanto necessita o ponteiro dos segundo para dar uma volta completa.

*-Mas esse tempo é muito diferente, conforme a sensação que experimentamos. E na realidade... eu digo: na realidade – repitui Hans Castorp, apertando o índice contra o nariz com tanta força que chegou a torcer a ponta – trata-se aí de um movimento, de um movimento no espaço, não é? Espere, não me interrompa. Medimos, portanto, o tempo por meio do espaço. Mas isto é a mesma coisa que medir o espaço com o auxílio do tempo... O que fazem somente pessoas sem espírito científico. De Hamburgo a Davos são vinte horas; sim, senhor, de trem. Mas a pé, quantas horas são? E no meu cérebro? Nem um segundo!*⁹⁰

⁸⁸ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 30.

⁸⁹ BAUDRILLARD. op. cit. p. 30.

⁹⁰ MANN. op. cit. p. 98. (Grifos nossos).

A busca pela dissolução dos rastros do tempo cósmico é, contudo, ainda uma maneira de se referir a esse tempo. Por tal razão, *A montanha mágica* contém uma variação imaginativa capaz de distorcer a reinscrição que a história realiza do tempo vivido sobre o tempo do mundo. Na condição de criação e descoberta, vai além do momento axial, qualidade que está na origem de todas as outras. Não apresenta uma identificação com o instante ou com o presente, ainda que venha a pressupô-los.

O momento axial atribuí ao calendário um aspecto original bastante particular, pois se refere a um tempo exterior ao tempo do mundo e da alma. Sob uma perspectiva, todos os acontecimentos tendem a se tornar o momento axial; por outro lado, qualquer dia do calendário pode ser passado, presente ou futuro, pois uma mesma data pode remeter a um acontecimento em qualquer plano temporal. E, nesse entendimento, para que exista o presente se faz necessário que o acontecimento coincida com um dos elementos essenciais da subjetividade, que é o discurso vivo e atual do enunciado. Por possuir essa qualidade intermediária, o tempo do calendário «cosmologiza o tempo vivido e humaniza o tempo cósmico, e consegue reinscrever o tempo na narrativa no tempo do mundo»⁹¹. A similaridade do tempo do calendário com o tempo físico é perceptível e ocorre porque o primeiro toma emprestado do segundo propriedades reconhecidas tanto por Aristóteles como Kant, que são a continuidade uniforme, a linearidade, a possibilidade de segmentação das unidades temporais, como podemos verificar nas reflexões do médico psiquiatra:

[...] mudo o *calendário* de posição
 (esses *calendários* de argolas em que *cada folhinha um dia, acaba-se o dia,*
 e passa-se a folha nos anéis cromados
 -Não hás-de regressar)
 e *vinte e quatro horas a menos* que gaita, quantos *milhares de folhas voltei*
nestes anos, numa delas, longínqua, acho que um saquito de crochet também,
 irrecuperável, a doer-me, *mudo o calendário de lugar* distanciando-o de mim
 (some-te da minha frente com os teus dias passados, infeliz)⁹²

A relação conflitiva entre o «eu» narrativo e o calendário demonstra que esse objeto que situa instantes específicos, desprovidos da significação do presente, por estar relacionado ao movimento e à casualidade, assume uma orientação entre o «antes» e o «depois», mas

⁹¹ TEIXEIRA. op. cit. p. 254. v. 1.

⁹² ANTUNES. 2004. op. cit. p. 252-253: «dois: as consultas. PRIMEIRA CONSULTA». (Grifos nossos).

desconhece a oposição existente entre passado e futuro. Essa direcionalidade permite que as emoções que provêm do interior da personagem, ao confrontar-se com o calendário, sigam os dois sentidos. Por essa razão, o aspecto bidimensional traçado pela experiência temporal deveria supor, conforme Ricoeur, «unidireção do curso das coisas»⁹³ e, na condição de contínuo linear, conter a mensuralidade, compreendida como «a possibilidade de fazer corresponder números aos intervalos iguais do tempo, eles mesmos relacionados com a recorrência de fenômenos naturais»⁹⁴. A lucidez do narrador a respeito da passagem do tempo, desencadeadora do conflito gerado diante do calendário, reside no aspecto de que este objeto, marcador da sucessão dos dias que se esvaem como as folhas destacadas das argolas, não consome os eventos passados.

Em *Eu hei-de amar uma pedra* todas os condicionamentos temporais são falhos ao tentar situar qualquer evento demarcado pelo calendário como passado, presente ou futuro. O instante é representado no texto quando algum narrador se encarrega de situá-lo em relação ao que está a ser narrado, o que assinala a «coincidência entre um acontecimento e o discurso que o enuncia»⁹⁵ e, por essa razão, «determinada data, completa e explícita, não pode ser dita nem futura nem passada se ignorarmos a data da enunciação que a pronuncia»⁹⁶. Ainda que a linearidade cronológica seja substituída por planos temporais intercalados na (des)ordem das lembranças originadas na mente da personagem que está a narrar os eventos apresentados, a dicotomia entre o registro de uma impressão e sua conseqüente degradação em decorrência do envelhecimento é uma constante.

Se em um primeiro momento nos atemos à defesa de que *Em eu hei-de amar uma pedra* a passagem do tempo sucumbe a Chronos, pois a sucessão dos anos, ainda que não formalmente registrada pelo calendário ou cronometrada com exatidão nos relógios, mostra os efeitos do envelhecimento, a deterioração dos espaços e o desaparecimento dos seres e objetos, verificaremos, agora, de que maneira o presente é restituído e como ocorre essa transposição entre espaços temporais, que vai do presente suspenso no instante em que se narra ao presente rememorado por meio de algum dispositivo visual.

A configuração do(s) tempo(s) presente(s) em *Eu hei-de amar uma pedra* abre-se, igualmente, para uma série de assimetrias paralelas entre o tempo que está a ser narrado e os

⁹³ RICOEUR. op. cit. p. 183. t. 3.

⁹⁴ RICOEUR. op. cit. p. 183. t. 3.

⁹⁵ RICOEUR. op. cit. p. 184. t. 3.

⁹⁶ RICOEUR. op. cit. p. 184. t. 3.

enredos que se (des)ordenam. Voltar-se para o exame dos retratos ou objetos implica lidar com presentes que se instauram de forma simultânea: o presente dos sujeitos que contemplam as fotografias, ou o presente das coisas presentes; e o presente refigurado pela memória correspondente ao instante em que a imagem foi captada, ou presente das coisas passadas. Quase inexistente imaginação sobre o que está por vir, o que praticamente nos inviabiliza falar a respeito do «presente das coisas futuras». O presente restituído pela fotografia predomina, portanto, em relação ao instante da contemplação que, na ocasião da análise do material fotográfico, projeta-se para os instantes presentes vividos no passado.

Para melhor entendermos o processo de transposição entre o «presente das coisas presentes» e o «presente das coisas passadas» engendrado pelas fotografias narradas no texto de *Eu hei-de amar uma pedra* é importante recorreremos as noções de «*intentio*» e «*distentio animi*», ou «tempo da alma» e «tempo do mundo», expostas por Santo Agostinho, no livro XI das suas *Confissões*, e reinterpretadas por Ricoeur, em *Tempo e narrativa*. De acordo com o filósofo, ao situar o passado e o futuro no presente, pelas vias da memória e da expectativa, Agostinho principia a modelar a ideia de um triplo presente, conforme o qual «confiando à memória o destino das coisas passadas e a expectativa das coisas futuras, pode-se incluir memória e expectativa num presente ampliado e dialetizado, que não é [...] nem o passado, nem o futuro, nem o presente pontual, nem mesmo a passagem do presente»⁹⁷, uma vez que «o achado inestimável de Santo Agostinho, ao reduzir a extensão do tempo à distensão da alma, é ter ligado essa distensão à falha que não cessa de se insinuar no coração do triplo presente: entre o presente do futuro, o presente do passado e o presente do presente. Assim, ele vê a «discordância» nascer e renascer da própria «concordância» das vidas da expectativa, da atenção e da memória».⁹⁸

Nas duas visões antitéticas do tempo que remetem a Chronos – o tempo destruidor – e a Kairós – o artífice do tempo – o mito cria uma duplicação das variações imaginativas da ficção sobre o tempo e a eternidade. Cada uma dessas expressões temporais - uma que age de forma célere e a outra que desenvolve suas atividades com lentidão – adquire visibilidade pela encenação narrativa das personagens. O desejo infrutífero da fenomenologia de tornar o tempo visível é conquistado pela ficção quando cria o que se assemelha à personificação do tempo nas prosopopéias antigas.

⁹⁷ RICOEUR. op. cit. p. 23. t. 1.

⁹⁸ RICOEUR. op. cit. p. 39. t. 1.

A respeito das «variações imaginativas», Ricoeur desenvolve uma reflexão referente à «solução» e à «aporia». O tempo histórico resolve as aporias do tempo por meio de uma conciliação pacífica que lhes retira o relevo e pertinência; a ficção, numa perspectiva contrária, tende a lhes conferir ênfase. A solução poética das aporias consiste, assim, mais em atribuir às mesmas maior visibilidade e em torná-las produtivas do que em dissolvê-las.

As variações imaginativas explicitam a relação da aporia com o seu «tipo-ideal». E, na literatura de ficção são exploradas as múltiplas formas em que a «intentio» e a «distentio» se opõem e se concertam. A literatura ficcional transforma-se, desse modo, no meio privilegiado de exploração da concordância discordante que configura a coesão de uma vida. No entanto, a ficção se limita a ilustrar os temas da fenomenologia e nem mesmo descortina os «tipos-ideais» da solução, que se dissimulam sob a descrição aporética. A ficção percorre um caminho mais longo ao revelar os limites da fenomenologia, quando se vale das experiências-limite que na narrativa ficcional assinalam um embate com a eternidade e a morte.

Na narrativa *Eu hei-de amar uma pedra* as intersecções do passado revelam-se falhas e ilusórias, mas é pela reminiscência fotográfica que a personagem «pimpolho» realiza uma viagem interior concernente à ausência do pai, que partiu para Paris, em um comboio de imigrantes, a insultar a esposa e o filho: «depois de o meu pai se ir embora e afastar-nos/ - Trambolhos»⁹⁹. O estímulo fotográfico, contudo, possibilita no texto os cortes interseccionais entre os tempos, permitindo que no interior da personagem a falta paterna ganhe alguns contornos, ainda que imprecisos:

[o primo Casimiro]
 instalava-se *no lugar do meu pai* a explorar a terrina, a distribuir o almoço,
 ralhava à minha mãe
 -Vais ficar a pensar nele toda a vida pequena?
 e ao
 -Vais ficar a pensar nele toda a vida pequena?
o meu pai em casa de novo, à mesa conosco apesar de não ter colher, não ter
 prato, no sítio onde a minha mãe o interrogava
 (ela nesses momentos duas palmas nas bochechas, *os olhos iguais às lentes*
do fotógrafo)
 -Porquê?
 ao passo que o meu pai não ombros nem olhos, cotovelos que desdenhavam
 -Trambolhos

⁹⁹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 18: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA».

o que ficou dele foi o pincel da barba no lavatório com espuma seca nos pêlos, cruzetas que a minha mãe remexia no armário a questioná-las

-Porquê?

as cruzetas baloiçavam no varão motivos que ninguém entendia, fechávamos-lhes a porta e calavam-se, a minha mãe acabou por deitar o pincel da barba no lixo, gastou eternidades a limpá-lo

(não precisava de ser limpo)

*e a pedir-lhe desculpa, imaginava o meu pai a tossir nas tardes*¹⁰⁰

A citação reúne, em sua essência, elementos norteadores para a compreensão dos componentes essenciais da intriga de *Eu hei-de amar uma pedra*. A voz do narrador «pimpolho» anuncia os principais traumas e angústias que se delinearam na infância e, por via da rememoração, esse «presente das coisas passadas», ao se configurar, revela ao leitor que a figura do primo Casimiro passa, por via do envolvimento com a sua mãe, a ocupar o lugar do pai que partiu e, simultaneamente, a contestar a ausência: «-Vais ficar a pensar nele toda a vida pequena?». O único fragmento material que restou do pai, «o pincel da barba no lavatório com espuma seca nos pelos», é o recurso usado pelo narrador para adentra-se nos domínios da imaginação. A fotografia, portanto, desencadeia lembranças que remetem a objetos que, por sua vez, resgatam sujeitos perdidos, sobre os quais praticamente inexitem referentes materiais, sendo necessário valer-se de todo o potencial imaginativo a fim de apreendê-los por meio da escrita.

O instante eterno retido na impressão fotográfica suspende o tempo presente do sujeito no momento em que direciona o olhar para o registro imagético e restitui, pelas vias do imaginário, todos os tempos que operam a distância entre o «agora», que equivale ao momento da contemplação, e o «agora» das histórias que vão se construindo a partir das descrições dos objetos e motivos que trazem para a cena narrativa a forma como a ausência paterna está emoldurada na parede: «as canas de pesca do meu pai contra a parede do fogão onde uma *moldura de noiva*, igual às da Photo Royal Lda, *se recusava a desvanecer*, de braço dado com o meu pai que *partiu há dez anos no comboio dos emigrantes de Paris* e nem uma carta, um postal»¹⁰¹. Assim, se «a fotografia fixa pode constituir recordação mais autêntica do que a fotografia em movimento, pois aquela é uma fração precisa do tempo, não um fluxo»¹⁰²

¹⁰⁰ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 19: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA». (Grifos nossos).

¹⁰¹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 37. «um: as fotografias. SEGUNDA FOTOGRAFIA». (Grifos nossos).

¹⁰² SONTAG, Susan. *Ensaios sobre fotografia*. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. p. 17.

veremos que os retratos reproduzidos narrativamente em *Eu hei-de amar uma pedra* emolduram instantes precisos que, ao serem refigurados pela voz que narra a fotografia, engendram, simultaneamente, diversas perspectivas presentes, tal como no jardim borgeano onde «todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente *ahora*. Siglos de siglos y *solo en el presente ocurren los hechos [...]*»¹⁰³.

¹⁰³ BORGES. op. cit. p. 104. (Grifos nossos).

CAPÍTULO 2

DURAÇÃO DA NOITE BABILÔNICA: UMA CRONOLOGIA DE VARIAÇÕES

Cá nesta Babilónia, donde mana [...] matéria a quanto mal o mundo cria; [...] cá onde o puro Amor não tem valia, [...] que a Mãe, que manda mais, tudo profana;

cá, onde o mal se afina, e o bem se dana, [...] e pode mais que a honra a tirania; [...] cá, onde a errada e cega Monarquia [...] cuida que um nome vão a desengana;

cá, nesta Babilónia, onde a nobreza [...] com esforço e saber pedindo vão; às portas da cobiça e da vileza [...]

cá neste escuro caos de confusão, [...] cumprindo o curso estou da natureza. [...] Vê se me esquecerei de ti, Sião!»

Luís de Camões¹⁰⁴

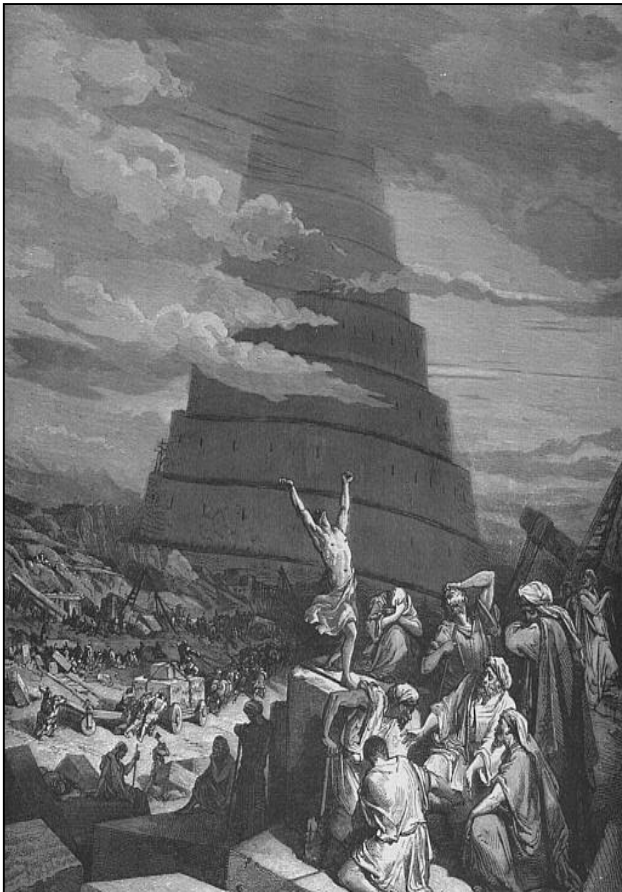


Figura 4 - *La confusion des langues*¹⁰⁵

¹⁰⁴ CAMÕES, Luís de. Cá nesta Babilónia adonde mana. In: _____. *Lírica completa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009. v. 3. p. 519-520.

¹⁰⁵ DORÉ, Gustave. *La confusion des langues* (1865). Disponível em: «http://md0.libe.com/photo/479439/?modified_at=1356003937». Acesso em: 21 fev. 2013.

2.1 «... chegou a altura de dizer as horas»¹⁰⁶: os relógios e a regência do tempo

Babilônia representa, na dimensão do imaginário coletivo, um espaço instaurado pelo caos, destituído de regras e de qualquer compreensão. A acepção mítica de Babilônia, se buscarmos enquadrá-la como evolução do antigo hebraico – «לבב» (Babel) - sugere desentendimento, especificamente de línguas e enunciados, tal como mostra a ilustração de Doré, *La confusion des langues* (1865), reproduzida como epígrafe deste capítulo e inspirada no bíblico episódio da Torre de Babel¹⁰⁷.

Na Babilônia «criada» por Lobo Antunes, imersa no «império das trevas», as vozes das personagens estão articuladas como um jogo, cujos movimentos exploram a variação e a multiplicidade combinatória. Assim, não perdemos de vista o conto borgeano *La lotería en Babilonia*, no qual o «eu» que enuncia o texto se revela uno e múltiplo, pois «como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles. [...] He conocido lo que ignoran los griegos: la incertidumbre.»¹⁰⁸ Nesse país a loteria configura a principal realidade e, ao exercer seu governo, determina os ganhos e perdas dos habitantes de Babilônia, representando a figura de um Deus onipotente. O narrador, no decorrer do conto, explica esse sistema complexo como se procurasse compreender as imbricações de seu funcionamento. Os babilônios se entregam, de forma vertiginosa, a um jogo onde são intercaladas poucas possibilidades, adversas no cômputo de números favoráveis à difícil combinação das jogadas, e onde há infinitos sorteios, nos quais nenhuma decisão se apresenta como final, pois todas se ramificam em outras, onde «los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito; en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible [...]. Esa infinitud condice de admirable manera con los sinuosos números del Azar y con el Arquetipo Celestial de la Lotería, que adoran los platónicos... »¹⁰⁹. A respeito desta misteriosa Companhia, cuja história está subordinada, ou «contaminada», às mais diversas versões ficcionais, o narrador considera que nenhum livro é publicado sem que se apresentem divergências entre cada um dos exemplares, pois há um juramento secreto, prestado pelos escribas, segundo o qual a ordem que rege a escrita se atém a normas como a omissão, a interpolação, a variação e, também, à prática da mentira indireta.

¹⁰⁶ ANTUNES. *Ontem não te vi em Babilônia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006. p. 365: «quatro horas da manhã, 3».

¹⁰⁷ BIBLIA Sagrada. Lisboa: Paulus, 1993. p. 21-22.

¹⁰⁸ BORGES. op. cit. p. 67.

¹⁰⁹ BORGES. op. cit. p. 73.

Nesse funcionamento silencioso, o qual se compara à ação de um Deus, são articuladas toda sorte de conjecturas a respeito da existência da Companhia, chegando-se, por fim, à constatação de que é indiferente «afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares»¹¹⁰.

A hipótese sobre os mecanismos articuladores da loteria da Babilônia serve como diretriz para pensarmos nas técnicas narrativas que são acionadas no processo de construção temporal de *Ontem não te vi em Babilônia*, onde todas as afirmações acerca da experiência de tempo são passíveis de ser negadas, e os recursos elencados por Borges como possibilidade de gerência da onipotente Companhia – a omissão, a interpolação, a variação – também são trazidos à cena narrativa do romance para o qual nos voltamos. Todavia, se tal como está narrado em *La lotería en Babilonia* as personagens de *Ontem não te vi em Babilônia* «conhecem» a incerteza sobre si mesmas e sobre os «outros» coadjuvantes do enredo, não podemos, de forma alguma, afirmar que a construção ficcional de Lobo Antunes se compara a um «infinito jogo de acasos».

Os relatos, que abrangem oito narradores, principiam à meia-noite e são interrompidos ao amanhecer, ocasião em que a escrita da obra se encerra. A exemplo dos demais livros de Lobo Antunes, a execução arquitetônica de *Ontem não te vi em Babilônia* segue uma normatização delimitada e a estrutura gráfica demonstra contestar o aparente devaneio ilógico do texto. O emprego dessa técnica parece situar o livro no espaço da literatura projetada, que se atém a um plano formal bem estruturado e a uma metodologia precisa. O texto é constituído por seis partes maiores, que são designadas pela hora noturna, «meia-noite», e pelas diurnas, entre «uma hora da manhã» e «cinco horas», e se divide em quatro capítulos, os quais expressam a solidão de cada personagem que divaga sozinha entre memórias e simulacros de reminiscências. A cada capítulo são apresentados relatos de três personagens, a saber: Ana Emília, mãe de uma adolescente de quinze anos que se suicidou por enforcamento no galho de uma macieira; Osvaldo, um ex-torturador da ditadura salazarista; e Alice, sua esposa; estes são repetidos em todas as partes e, a cada duas sessões, é alterada a ordem de elocução. No quarto capítulo de cada parte maior é apresentado o discurso de uma personagem que até então não havia se manifestado. Conforme análise de Maria Alzira Seixo:

¹¹⁰ BORGES. op. cit. p. 75.

[...] este título, apesar de enigmático, possa apelar a um sentido de perda em relação a um acontecimento esperado (neste caso, a visão de alguém, remetendo para a possibilidade de um encontro entre duas pessoas) que não passou de um propósito ou de um desejo (eu teria querido ver-te mas esse desejo não se concretizou porque tu não estavas nesse lugar em que te procurei, Babilónia). Se enveredarmos pela hipótese de tomarmos o título como significativo de uma perda em si mesma mas também considerada no momento em que é entendida como tal – e, por conseguinte, o seu oposto seria o facto que teria tido lugar, precisamente o ter-te visto em Babilónia -, então, o leitor pode considerar que tem relação com o dado central da trama deste romance: o suicídio de uma rapariga de 15 anos que sobe a uma macieira por um escadote, aí se enforcando com um fio de estendal, deixando sentada uma boneca na erva, no quintal da casa na qual habitava. O facto, já em si fortemente perturbador, é agravado pela possibilidade, verbalizada pela rapariga, de voltar do quintal, entrando em casa visto que, pouco antes, teria dito a mãe para a chamar para o jantar. Este acontecimento, portador de perda irremediável e de nostalgia pelo estado anterior a essa perda (poder-te-ia ter visto mas não te vi, como aponta o título), percorre a narrativa através de várias vozes, sendo as mais relevantes a da mãe da rapariga desaparecida, chamada Ana Emília, e a do homem, polícia da Pide, que não é o seu marido mas é o suposto pai da rapariga.¹¹¹

A «escrita babilônica» antuniana torna o tempo indistinto e as limitações cronológicas inexatas. «Meia-noite» é a demarcação estrutural e cronológica que abre a incursão ao breu de *Ontem não te vi em Babilônia*, narrativa que, numa perspectiva contrária ao que sugere a organização de seus capítulos, ordenados em uma sequência temporal linear, articula-se nos movimentos pendulares de múltiplos tempos vivenciados pelas personagens. Instaure-se um eterno circuito de anaforismos que, ao se repetirem, demonstram exilar os sujeitos insones em suas imprecisões memorialísticas, desencadeadas no transcurso das horas até o expirar do texto, que irá se amparar em outra convenção temporal, localizada no último capítulo do romance: «Cinco horas da manhã». A imagem de um fio de estendal, suspenso horizontalmente no galho de uma macieira a sustentar o corpo de uma adolescente suicida, de quinze anos, oscilante no ar tal qual um pêndulo, serve-nos como dispositivo organizador das principais reflexões que pretendemos desenvolver sobre o processo de negação da temporalidade convencional em um texto que pauta a sua fluência escrita no ritmo mecânico dos relógios.

A extensão cronológica narrativa de *Eu hei-de amar uma pedra*, independente das sobreposições e dos cortes temporais que são procedidos, abarca o período de uma longa vida, pois são retratados eventos que envolvem as principais personagens por cerca de oitenta anos, os quais têm início nas recordações do «pimpolho» em um estúdio fotográfico, junto à mãe, aos dois anos de idade, e encerram-se após a morte deste, cujo processo de luto é elaborado pela mulher octagenária que, em vida, fora a sua amante. O texto *Ontem não te vi em Babilónia*,

¹¹¹ SEIXO. op. cit. p. 158.

compreende apenas seis horas, marcadas no título que nomeia cada uma das principais partes que compõem o livro, e reiteradas com insistência pelas personagens que atravessam, insones, a indelével madrugada: «Deve ser *meia-noite* porque os ruídos cessaram, os do jardim, os da casa e os da minha mulher [...]»¹¹²; «*uma e trinta e dois da manhã* e quando estou muitas horas acordada principio a distinguir as coisas no escuro [...]»¹¹³; «Tinha a certeza que *duas horas da manhã* sem precisar conferir no relógio [...]»¹¹⁴; «o relógio anuncia *três horas*, o ponteiro dos minutos avança um tracinho [...]»¹¹⁵; «não somente um relógio a anunciar as *quatro da manhã* em qualquer ponto de um deserto de silhuetas e trevas»¹¹⁶; «*cinco da manhã* e acabou-se, a única coisa que me dizem é que *cinco da manhã* e acabou-se [...]»¹¹⁷.

No espaço noturno, diferentes sujeitos¹¹⁸, de forma alternada, orientam os meandros narrativos. No estado intermediário entre a vigília e o sono as personagens, deitadas em suas camas, fixam-se em reminiscências, temores e angústias que as unem na impossibilidade de comunicação entre si, pois nunca irão estabelecer um diálogo ou se confrontar diretamente. A

¹¹² ANTUNES. 2006. op. cit. p. 31: «meia-noite, 2». (Grifos nossos).

¹¹³ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 98: «uma hora da manhã, 1». (Grifos nossos).

¹¹⁴ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 155: «duas horas da manhã, 1». (Grifos nossos).

¹¹⁵ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 238: «três horas da manhã, 1». (Grifos nossos).

¹¹⁶ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 339: «quatro horas da manhã, 2». (Grifos nossos).

¹¹⁷ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 454: «cinco horas da manhã, 3». (Grifos nossos).

¹¹⁸ SEIXO. op. cit. 161-162:

«Personagens principais: v. **Ana Emília, a filha de Ana Emília, Alice, o polícia da Pide.**

Personagens secundárias: v. **A irmã do polícia da Pide, Lurdes, o marido de Ana Emília, o pai de Alice.**

Personagens secundárias:

Ligadas a Alice: **o tio do Luxemburgo** é uma referência afectiva da sua infância, tal como **a avó**, que comunicava misteriosamente com uma azinheira; **Maria José**, a mãe, está na Misericórdia de Évora; **Elisabete**, uma das duas colegas (a outra é Lurdes), enfermeira com ela no hospital de Évora; **o viúvo, comerciante de Borba**, o senhor que auxiliava a Elisabete; **o avô paterno**, que está a morrer e que refere o desamor da mulher, que, em contrapartida, lembrava um tio de dragonas por quem sentia verdadeiro amor; **as duas senhoras de azul**, que acompanhavam o pai de Alice na sua passagem de automóvel, perto da casa da filha e que se tornam nas duas **velhas senhoras** encontradas no hospital quando uma delas está a morrer: *o pai delas coronel, um noivo algures no passado de calças brancas e raqueta de ténis, volta e meia o piano umas notazinhas erradas, guardavam o jornal com a notícia do acidente ferroviário que chamou o noivo/ (de qual das duas)/ para a direita (tanto lhes fazia agora) / de Deus cheio de misericórdia que infinitamente nos ama*; **o senhor Marques**, homem mais velho com quem se encontrava numa pensão em Montemor, antes do casamento com o polícia da Pide; **o professor da escola de enfermagem**, que se interessou por Alice quando esta tinha trinta e sete anos.

Ligadas a Ana Emília: **Marionela**, rapariga cega, companheira de escola da filha de Ana Emília; **o pai**, que trabalhava num jornal cuja relação com a filha se limitava ao dinheiro, exceptuando uma tarde de divertimento carinhoso num parque em que correm atrás um do outro, a rir; **a mãe**, cuja preocupação é o dinheiro dado pelo pai para as sustentar.

Ligadas ao polícia da Pide: **Armando**, o pretendente da irmã do polícia, em nova; **a dona Laura** é uma dactilógrafa dos serviços da Pide, viúva, que o polícia recorda com certa afeição e por quem sentiu desejo numa tarde [...]; **os polícias**, que investigam um crime; para o efeito, procuram a irmã do polícia da Pide de modo que esta o identifique através de uma fotografia como o possível autor do crime».

nenhum dos narradores é atribuída, de forma exclusiva, a voz principal no romance, de modo que o leitor deverá compreender o texto como uma espécie de jogo de espelhos deformadores, onde são projetados objetos e situações que se alteram de forma contínua. Torna-se uma tarefa impossível conhecer a verdade que se constrói nos relatos fragmentados, os quais, muitas vezes, são imprecisos nessa narrativa em que o tempo se situa na situação limite que indistingue a insônia da letargia.

O ambiente noturno que envolve o texto é fortalecido pela insônia invencível, uma vez que, nessa noite, esquecimento e memória se entrelaçam e, simultaneamente, se repelem na escritura. As três principais vozes da narrativa são Ana Emília, o seu amante Osvaldo, e a enfermeira e esposa do último, Alice. Ana Emília, de forma reiterada, recorda o galho de macieira em que a filha enforcou-se com a corda de estendal e o homem, o qual ela não nomeia (Osvaldo), que prometeu visitá-la, mas não a visita. O ex-policial da PIDE, Osvaldo, cuja missão é proteger o país daqueles que são contra «Deus e o Governo», rememora a mãe morta, a irmã que vive em Estremoz, a filha «daquela» que o espera em Lisboa (Ana Emília), cuja boneca que trazia consigo por ocasião do suicídio fora por ele presenteada. A ex-enfermeira Alice, de «cinquenta e seis anos, quase cinquenta e sete», vive em Évora com o marido Osvaldo, o qual a rejeita. Seus principais lamentos consistem em «carregar um ventre morto» e não ser uma pessoa interessante, a quem acontecem coisas interessantes. Além dessas três personagens, outras vozes se inserem no texto: a irmã de Osvaldo; um colega do policial; Lurdes, enfermeira e colega de Alice; o marido de Ana Emília, assassinado por Osvaldo; a filha suicida da Ana Emília, que é evocada pela mãe ao final do romance: «Escrevo o fim deste livro em nome de minha filha que não pode escrever [...]»¹¹⁹

Os marcadores temporais em *Ontem não te vi em Babilónia*, tal como em *Eu hei-de amar uma pedra*, são exaustivamente explorados com a finalidade de inscrever o tempo em duas perspectivas principais. Em um primeiro momento, os relógios, sobretudo, têm o propósito de fixar a sucessão das horas no espaço noturno de uma madrugada insone e, pelo viés das reminiscências das personagens, atingir o «presente das coisas passadas» e as expectativas, ainda que céticas e desprovidas de qualquer esperança, voltadas para o «presente das coisas futuras», limitadas à ocasião em que a narrativa atingir a manhã. Num segundo momento, se o tempo se inscreve na sucessão das horas conformadas pela formatação narrativa, seu aspecto estável ou linear é novamente, como verificamos na análise do romance anterior, sempre

¹¹⁹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 459: «cinco horas da manhã, 4».

colocado em questão e confrontado com a eternidade que subsiste na consciência das personagens.

As personagens de *Ontem não te vi em Babilônia* compartilham uma experiência temporal fictícia semelhante, à medida que, mesmo na impossibilidade de comunicação, admitem a sucessão das horas que, a partir da meia-noite, primeira demarcação cronológica inscrita no texto, seguem em direção ao expirar da narrativa que irá ocorrer às cinco horas da manhã. A imobilidade das personagens, presas em suas camas e incapazes de conciliarem o sono, cria uma verdadeira obsessão pela marcação das horas e pelos instrumentos de medida, sobretudo os relógios, além de outros sinais que indicam a sua passagem. O tempo de enunciação da narrativa se inscreve, igualmente, no presente dessa noite insone. Embora as personagens acessem em suas memórias fatos passados, nessa ficção não se engendram, tal como vimos em *Eu hei-de amar uma pedra*, múltiplas histórias que se constroem de forma paralela. Para os oito narradores do texto o presente da madrugada é a baliza temporal, a partir da qual se enunciam suas memórias traumáticas e a impotência de suas angústias atuais que, em diversos momentos, se aproximam da eternidade infernal.

A figuração do deus Chronos é também incisiva em *Ontem não te vi em Babilônia*. Todavia, diferente do processo que ocorre em *Eu hei-de amar uma pedra*, onde a passagem do tempo não é demarcada por datas, mas verificada na corrosão dos objetos e desaparecimento das personagens – nítido confronto entre o que passa e permanece -, nesse último texto as horas que se escoam em direção à manhã estão rigidamente marcadas pelos instrumentos que mensuram o tempo, ou pelos objetos que interagem com as personagens.

A voz desprovida de linearidade de Ana Emília abre a primeira parte do romance. Entrecruzam-se reminiscências que evocam episódios de seu passado, cenas vividas junto à filha, o cenário do suicídio testemunhado por elementos que se tornarão uma recorrência obsessiva: a corda presa ao galho da macieira e as ervas que cercavam a referida árvore – «(...) apetece-lhe um chazinho das ervas junto às quais a minha filha se enforcou aos quinze anos senhora»¹²⁰ –, além da boneca que a adolescente trazia consigo, presente de Osvaldo: «apetece-lhe assustar-se com a boneca no chão, a cara contra barriga nenhuma que não deixava de girar, uma altura não à *meia-noite como hoje*»¹²¹. As reflexões de Ana Emília, portanto, principiam a narrativa, pautadas, desde o início, por elementos que instauram a dicotomia entre o «tempo da

¹²⁰ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 17: «meia-noite, 1».

¹²¹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 17: «meia-noite, 1». (Grifos nossos).

alma» e o «tempo do mundo», como podemos observar na sequência de fragmentos que seguem:

Chegava *sempre antes da sineta* quando ia buscar a minha filha e tirando a madrinha da aluna cega a cochichar cumprimentos em tom de desculpas sem que eu a entendesse

(de tão exagerada na infelicidade dava vontade de gritar

- Afaste-se de mim não me aborreça)

[...]

e como deixei de ter filha cessei de respirar, não só a porta e as janelas trancadas, compartimentos desertos, poeira, o edifício da escola afinal abandonado e velho, a madrinha da aluna cega aproximou-se carregando cheiros antigos e nisto que alvío a *sineta*

[...]

morreu há *uma data de anos, passa da meia noite*

[...]

-Ana Emília

a perguntar as horas, o que os doentes se inquietam com *as horas*, como os intrigam que estranho

-*Que horas são?*

isto de *segundo a segundo*, duvidam, insistem

-De certeza?

que raio significam as horas para eles, continuará a existir a escola, a árvore de que nunca se soube o nome e a madrinha a *vigiar a sineta* nos seus cochichos de desculpa

[...]

[...] *no fundo de mim uma sineta de escola que não pára, não pára* sem que criatura alguma lhe toque salvo o vento, aproximo-me e o badalo sozinho [...]¹²²

A descrição da experiência temporal das personagens nessa narrativa, a principiar pelo exemplo advindo da consciência insone de Ana Emília, ocorre no presente e se vale das coordenadas temporais que se constroem à medida que as horas são anunciadas. A reminiscência do soar da sineta da escola onde estudava a menina suicida é o primeiro indicativo concernente à passagem do tempo que o texto anuncia, entendendo-se que essa indicação mnemônica parte de uma ocasião presente, a qual é definida, nesse fragmento, como «meia-noite». Se as horas são demarcadas «segundo a segundo» e questionadas sobre a sua extensão e significado, elas também ecoam pelo som da sineta, que se estende de um ponto do passado e é repetido de forma obstinada na mente da personagem, pois «não pára, não pára».

¹²² ANTUNES. 2006. op. cit. p. 13-20: «meia-noite, 1». (Grifos nossos).

Ricoeur nos lembra que o tempo não poderia ser percebido em si mesmo, pois na verdade o apreendemos com uma representação indireta, dada pelas operações imaginativas que se aplicam aos objetos localizados no espaço. A figuração do tempo integra a sua forma indireta de se expressar pelas vias da imaginação, pois «a *representação do tempo* sempre vem acompanhada de uma *determinação* do tempo, ou seja, de um lapso de um tempo particular, determinação que nada acrescenta à pressuposição de um tempo infinito do qual todos os tempos são partes sucessivas: é na determinação de sucessões particulares que o caráter indireto da representação do tempo fica mais claro»¹²³.

Se o tempo é perceptível apenas pela relação entre o que persiste e o que se modifica, pode existir um discernimento entre o caráter dicotômico de um «tempo que não passa» onde «tudo passa». A duração de um fenômeno pode ser compreendida como a quantidade de tempo no decorrer do qual um substrato que permanece e persiste sofre mudanças. No tempo que sucede sem se referir à permanência, o existir apenas surge e desaparece desprovido de quantidade. Para que o tempo não venha a ser reduzido a uma sequência de aparecimentos e desaparecimentos, é necessário que ele mesmo permaneça. Todavia, apenas é possível identificar essa característica contemplando o que persiste nos fenômenos e o que se determina como substância, ao se estabelecer uma relação entre o que perdura e o que se modifica. Esse mecanismo, próprio da configuração temporal cronológica, é capaz de propiciar entre narrador e leitor a partilha de diversas modalidades de experiências temporais, que permitem a refiguração da leitura no próprio tempo.

Um exemplo emblemático na literatura moderna ocidental de criação de uma fábula sobre o tempo ocorre no romance de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*. A expressão do tempo cronológico, nesse texto, é representada na ficção com bastante sonoridade pelo soar dos relógios, sobretudo, do Big Ben, que marca as horas. Todavia, como alerta Ricoeur, «[...] o importante não é esse alerta da hora, soando ao mesmo tempo para todos, mas a *relação* que os diversos protagonistas estabelecem com as marcas do tempo»¹²⁴. A qualidade variável dessa relação, que ocorre conforme as personagens e as ocasiões com as quais interagem, forma a experiência temporal fictícia que a narrativa elabora com muita acuidade com o propósito de convencer o leitor. Os jogos que se articulam entre o «tempo dos relógios, tempo da história monumental, tempo das figuras de Autoridade: mesmo tempo!»¹²⁵, exercem-se de forma muito

¹²³ RICOEUR. op. cit. p. 83. t. 3.

¹²⁴ RICOEUR. op. cit. p. 183. t. 2.

¹²⁵ RICOEUR. op. cit. p. 185. t. 2.

mais complexa que a simples sinalização cronológica das horas descritas em todo o percurso narrativo do romance de Woolf:

-Está na *hora* – disse Rezia.

A palavra «*hora*» rebentou sua casca; derramou seus tesouros sobre ele; e seus lábios tombaram, como escamas, como limalhos, sem que ele nada fizesse para isso, duras brancas, imortais palavras, que voaram, colocando-se por si mesmas no seu devido lugar em uma *ode ao Tempo; uma imortal ode ao Tempo*.¹²⁶

[...] Mas eis que *outro relógio, o relógio que sempre batia dois minutos depois do Big Ben*, entrou com suas mangas cheias de bagatelas, que despejou no chão, como se ao *Big Ben, tão solene, tão injusto, coubesse ditar a lei, com a sua majestade*, ao passo que ele devia lembrar toda a espécie de coisas insignificantes [...] toda a espécie de pequeninas coisas, que inundaram a sala, saltando e dançando, ao despertarem com aquela solene pancada que batia em cheio, como uma barra de ouro no mar.¹²⁷

No momento em que discorre a respeito do processo de «neutralização do tempo histórico»¹²⁸ Ricoeur observa, de forma muito perspicaz, que «personagens irreais [...] têm uma experiência irreal de tempo»¹²⁹. Essa aspecto do irreal, para o filósofo, quer dizer que os registros temporais dessa experiência não apresentam como exigência uma ligação somente ao mecanismo espaço-temporal, que constitui o tempo cronológico. Por essa razão, tempo real e cronológico não precisam estar conectados um ao outro, tal como «mapas geográficos justapostos»¹³⁰, uma vez que a experiência temporal de um herói não necessita estar referida ao único sistema de datação e ao único quadro de todas as datas possíveis, o calendário, que é o ponto basilar universal para esse tipo de referência. Conforme Ricoeur, «da epopéia ao romance, passando pela tragédia e pela comédia antiga e moderna, o tempo da narrativa da ficção está livre das imposições que exigem transferi-lo para o tempo do universo»¹³¹.

Como vimos na análise dedicada ao romance *Eu hei-de amar uma pedra*, no espaço da ficção a existência de conectores entre o tempo fenomenológico e o tempo cosmológico, tais como «instituição do calendário, tempo dos contemporâneos, dos predecessores e dos

¹²⁶ WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 69. (Grifos nossos).

¹²⁷ WOOLF. op. cit. p. 124. (Grifos nossos).

¹²⁸ RICOEUR. op. cit. p. 215. t. 3.

¹²⁹ RICOEUR. op. cit. p. 215. t. 3.

¹³⁰ RICOEUR. op. cit. p. 215. t. 3.

¹³¹ RICOEUR. op. cit. p. 215. t. 3.

sucedores, sequência de gerações, documentos e vestígios»¹³² demonstra destituir-se de sua razão de ser. Para Ricoeur cada experiência temporal fictícia constrói o seu «mundo» e, cada um desses «mundos» se reveste de singularidades que o tornam incomparável em relação aos demais. Não apenas as intrigas, mas os «mundos» de experiências que elas constroem não são, tal como os segmentos do tempo sucessivo e único defendido por Kant, conforme refere Ricoeur, barreiras de um mundo imaginário único, pois as experiências temporais no âmbito da ficção não podem ser totalizadas.

Nos elementos que já referimos acerca da organização cronológica de *Ontem não te vi em Babilônia* podemos identificar, com bastante clareza, o processo onde, segundo Ricoeur, «as três relações dinâmicas de inerência, de consequência e de composição, ao organizarem as aparências no tempo, determinam, por implicação, três relações *de ordem* do tempo que definem a *duração* como grandeza de existência, a *regularidade* na sucessão e a *simultaneidade* de existência»¹³³. Os aspectos qualitativos que marcam a experiência temporal fictícia desse romance no que tange a sua duração, são conformados por sua formatação gráfica, na divisão dos capítulos que se estendem da meia-noite às cinco horas da manhã. A regularidade na sequência, por sua vez, é construída em consonância com o desenvolvimento dos capítulos e através de sua subdivisão. Assim, se por um lado a memória tem poder de suspender o instante presente e acessar recônditas lembranças do passado, esse procedimento não impede que as horas sejam representadas no romance obedecendo uma sucessão inalterável, uma vez que dentro desse processo de representação não existe estagnação ou retrocesso: na perspectiva do relógio o tempo sempre evolui. A concomitância de existências das personagens, incomunicáveis entre si, mas vítimas de uma mesma noite insone, se expressa na forma como apreendem a sucessão das horas, através dos objetos que marcam o tempo ou pelas vias de sua percepção sensorial. Observemos agora, nesta seleção de fragmentos extraídas da quinta parte do livro «Quatro horas da manhã», como diferentes personagens, situadas em capítulos específicos, mas envolvidas pela simultaneidade de uma mesma hora, exprimem a sua experiência temporal:

[Oswaldo]

não era nada do que escrevi até agora o que queria dizer enquanto tenho tempo e tenho pouco já, uma questão de minutos se a terra empenar no seu eixo e há

¹³² RICOEUR. op. cit. p. 215. t. 3.

¹³³ RICOEUR. op. cit. p. 88. t. 3.

ocasiões em que empena, fica a vibrar num ressalto, *quatro da manhã* santo Deus, menos escuro à direita, o contorno dos campos a elevar-se e a endurecer, nada do que escrevi até agora me serve, onde estou eu afinal, o meu pai sem boné uma criatura mais nova, ter-nos-íamos compreendido se fosse possível compreender os outros tão idênticos a nós que se nos tornam estranhos, que faço eu em Lisboa, visito a que me espera

(como te chamas tu?)

ou visito a macieira isto é a filha dela através da macieira, uma rapariga de tranças que não gostava de mim e de quem não gostava, esperei-a uma ou duas quintas-feiras à saída da escola apequenando-me no automóvel sem coragem de mostrar-me¹³⁴

[Alice]

meu Deus não me apetece que chova e apetece-me que chova, *quatro e tal da manhã, cinquenta e poucos anos*, sou velha, o soalho parece cavar-se como se uma pessoa a calcar a barriga das tábuas, a minha avó por ali enervada de não enxergar a azinheira, mesmo depois de não se levantar da cama continuou a moer-me o bichinho do ouvido

-Não dou por ela o que é dela?¹³⁵

[Ana Emília]

e *quatro da manhã por fim, não de daqui a uma semana ou de ontem, quatro da manhã de hoje* e as primeiras varandas, o empregado aceitou um licor a perguntar a si mesmo, não a mim

-E agora?

possuía os dedos todos mas de que lhe serviam os dedos¹³⁶

[Marido de Ana Emília]

este fim de noite às *quatro da manhã em que o relógio cessa, acabam-se as horas, nem um minuto nos falta*, uma vibração do soalho que vai parando, parando e terminada a vibração as rolinhas quase de loiça que não pedem, não chamam, pode ser que a minha filha

(mesmo que não minha filha e sei que não minha filha a minha filha)

-Pai

do quarto dela ou do galho da macieira mas arredia, séria, nunca tivemos tempo para estar um com o outro numa época em que os inimigos da Igreja e do Estado mais os seus jornais impressos ao contrário nos obrigavam a ensurdecer em Peniche, o médico a experimentar pulsos onde trepidavam calhaus¹³⁷

¹³⁴ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 316: «quatro horas da manhã, 1». (Grifos nossos).

¹³⁵ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 338: «quatro horas da manhã, 2». (Grifos nossos).

¹³⁶ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 371: «quatro horas da manhã, 3». (Grifos nossos).

¹³⁷ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 384: «quatro horas da manhã, 4». (Grifos nossos).

A narrativa de *Ontem não te vi em Babilônia*, construída a partir do presente da enunciação, apreende, dessa forma, a existência das personagens em um único tempo cronológico, embora não exista um confronto físico na madrugada em que são subjugadas pela insônia. A problemática que Ricoeur explora no embate entre as ideias de Aristóteles e Agostinho pode, aqui, ser visualizada com clareza, pois é possível distinguir nesse texto uma «sucessão de instantes quaisquer», conformados pelas horas que avançam – «a partir da *meia-noite* todos os ruídos cessam»¹³⁸; «(*uma e dezasseis da manhã* acho eu, *uma e dezassete, uma e dezoito, que injustiça a do tempo*)»¹³⁹; «(*às duas da manhã* silêncio e não Peniche, Lisboa [...])»¹⁴⁰; «(*três e quinze da manhã* e estou viva [...])»¹⁴¹; «(*quatro da manhã* Jesus Cristo)»¹⁴²; «(*cinco da manhã* e dia»¹⁴³ - onde se instaura a relação entre um passado mais longínquo – «mergulhei até ao *caroço de minha infância* e regresssei sem ela, houve os corvos, a muralha, os gansos do pântano que o meu pai não matava»¹⁴⁴ - e um futuro que não vai além da expectativa da conclusão do livro e da indiferença em se alcançar a manhã – «[...] não me preocupa que a manhã chegue ou não chegue [...]»¹⁴⁵ -, mas articulados pelo presente, que é o instante em que ocorre a enunciação do texto. O texto explora a sucessão temporal embasada na relação de «anterior-posterior», bem como a relação irreversível que há entre o «antes do presente», ou passado, e o «depois do presente», ou futuro.

Sabemos que, se o calendário é o objeto que faz a computação dos dias, o relógio é o responsável pelas horas e suas subdivisões, pois como observa Ricoeur: «o ‘relógio’ é a coisa maneável que permite agregar à datação exata a medida precisa. Além disso, com a medida, o tempo fica definitivamente público»¹⁴⁶. Por esta razão, verificar as horas em relógios não estabelece nenhuma relação com o ato de «dizer agora», ação enraizada no fenômeno de contar o tempo, pois a história da mensurabilidade temporal remete ao esquecimento pelo qual todas as interpretações passam pelo «tornar-presente». Ao final desse esquecimento, é possível identificar o próprio tempo como uma continuidade de «agoras» quaisquer e anônimos: «*quatro*

¹³⁸ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 36: «meia-noite, 2». (Grifos nossos).

¹³⁹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 111: «uma hora da manhã, 2». (Grifos nossos).

¹⁴⁰ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 185: «duas horas da manhã, 2». (Grifos nossos).

¹⁴¹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 241: «três horas da manhã, 1». (Grifos nossos).

¹⁴² ANTUNES. 2006. op. cit. p. 317: «quatro horas da manhã, 2». (Grifos nossos).

¹⁴³ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 414: «cinco horas da manhã, 1». (Grifos nossos).

¹⁴⁴ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 283: «três horas da manhã, 3». (Grifos nossos).

¹⁴⁵ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 237: «três horas da manhã, 1».

¹⁴⁶ RICOEUR. op. cit. p. 144. t. 3.

da manhã escrevo eu mas *de quando, de daqui a uma semana, de ontem, de que estação, de que ano, quatro da manhã* para mim, para você, para o meu pai, para quem, *quatro da manhã [...]*»¹⁴⁷. Se, sob uma perspectiva, na organização temporal da narrativa os intervalos são mensurados pelos relógios e pela percepção das personagens que intuem o movimento das horas, por outro lado se torna perceptível que o «agora» do texto, o qual pode estar inscrito como «meia-noite» ou qualquer delimitação que equivale às horas representadas textualmente, é suspenso pela irrealidade. Embora controlado por marcadores temporais que, como o ponteiro em seu percurso, movimentam o tempo de um «agora» para outro, o tempo inexato evocado pela memória presentifica a ausência na atualização de imagens que se inscrevem como lembranças.

2.2 «(e não ponho o verbo no presente porque se resignou há séculos)»¹⁴⁸: o fim das horas na noite eterna

A experiência fictícia do tempo cria conexões entre a temporalidade vivida e o tempo compreendido como uma dimensão convencional e reguladora do mundo, pois é possível verificar que os mais diversos gêneros literários não hesitam em envolver personagens advindas das páginas da história, acontecimentos passíveis de serem datados ou datáveis, espaços geográficos conhecidos, com personagens, fatos e lugares fictícios. Todavia, os eventos datados ou datáveis não conduzem o tempo da ficção para a dimensão onde gravita o tempo histórico. Ao discorrer a respeito das variações «entre o tempo vivido e o tempo do mundo»¹⁴⁹, Ricoeur assegura que existe uma «falha» ocasionada pelo pensamento reflexivo entre o tempo fenomenológico e o tempo cósmico.

O narrador – ou as diversas personagens-narradoras de *Ontem não te vi em Babilônia* – são ficcionais e todos os indícios que remetem a eventos reais são destituídos de seu papel de «representância» no território do passado histórico e se inscrevem na irrealidade de outros acontecimentos. Ana Emília, o seu amante, Osvaldo, e a esposa deste, Alice, sobretudo, unem-

¹⁴⁷ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 370: «quatro horas da manhã, 3».

¹⁴⁸ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 103: «uma hora da manhã, 2».

¹⁴⁹ RICOEUR. op. cit. p. 216. t. 3.

se em um memorialístico desencontro insone, circundados pela solidão intransponível a prostrá-los em inerte letargia diante das traições que se consomem, de abandonos que se legitimam e da invencibilidade da morte.

O processo de «presentificação da ausência», inscrito na forma como os devaneios noturnos das personagens-narradoras e do narrador-autor (ou narradores-autores) são representados no texto, mostra a cristalização da eternidade pela ruptura com o tempo convencional, de forma que os instrumentos que se encarregariam de firmar essa convenção tornam-se inoperantes: «Quando estou muitas horas acordada a sentir o tempo que *não sei para onde vai no relógio elétrico*»¹⁵⁰; «(o *relógio parou*, se me ajudassem, não importa quem, qualquer pessoa serve, a parar igualmente)»¹⁵¹; «este fim de noite às quatro da manhã em que o *relógio cessa, acabaram-se as horas*, nem um minuto nos falta».¹⁵² Embora a narrativa esteja cercada de elementos que ratificam o transcorrer das horas por meio de marcadores temporais que registram esse movimento, há um duelo invencível entre o tempo que flui nas horas que compõem a narrativa e o tempo infinito das reminiscências, cuja duração é impossível de ser delineada, tal qual o corpo da adolescente suicida presa por um fio de estendal no galho da macieira que gira na narrativa durante horas sem fim.

A inércia dos corpos das personagens não impede que sua consciência acompanhe o transcorrer das horas e desenvolva importantes questionamentos acerca da temporalidade convencional. Três percepções apresentam um significativo destaque nas reflexões que permeiam a sensibilidade temporal das personagens: o passado, «um lugar tão movediço»¹⁵³, que se reafirma no presente; o desejo de destrutibilidade do tempo convencional; e a sensação de pertencer a uma dimensão atemporal, que se aproxima da eternidade.

No processo de reatualização das lembranças na madrugada insone contam-se acontecimentos destemporalizados que, à medida que são refigurados pela narrativa, acabam por se fundirem e conformar um tempo de que é impossível determinar a proximidade ou distância. O elemento mais perceptível, embora não seja exatamente o mais decisivo, localizado na oposição estabelecida entre tempo fictício e tempo histórico, está presente na liberação do narrador, o qual não pode ser confundido com o autor. Os conectores específicos da reinscrição

¹⁵⁰ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 83: «uma hora da manhã, 1». (Grifos nossos).

¹⁵¹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 105: «uma hora da manhã, 2». (Grifos nossos).

¹⁵² ANTUNES. 2006. op. cit. p. 384: «quatro hora da manhã, 4». (Grifos nossos).

¹⁵³ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 364: «quatro horas da manhã, 3».

do tempo vivido sobre o tempo cósmico, tal como nos mostram os fragmentos selecionados, firmam-se na sobreposição temporal e na indeterminação das datas:

estávamos na minha dúvida sobre *que dia é hoje, terça-feira, sexta, vinte e um, cinco, dezanove e qual o mês, qual o ano* uma vez que *os anos antigos a sucederem também*, e eu a correr atrás do meu pai em torno do busto do filólogo e a contar os dedos fixando a macieira que amou comigo a ralhar-me

[...]

o relógio parado numa hora sem importância visto que *tantos tempos ao mesmo tempo* pai e *tantos dias juntos, o vinte e um, o cinco, o dezanove, lugares movediços a alterarem-se* aumentando de pessoas, de vozes, o meu pai uma pergunta que não ouvi¹⁵⁴

A natureza ficcional das personagens apresenta uma experiência irreal de tempo. O irreal figura, aqui, no sentido de que as marcas temporais dessa experiência não estão vinculadas à única trama espaço-temporal que constitui o tempo cronológico. Por esse motivo, as mesmas não requerem vinculação umas com as outras, uma vez que a experiência temporal das personagens não precisa ser referida ao único sistema de datação, bem como ao único quadro de todas as datas possíveis, o calendário. Cada experiência temporal fictícia realiza o desdobramento de seu mundo, revestido pela singularidade que o torna incomparável. Não somente as intrigas, mas também o universo constituído pelas experiências que elas mostram não subjazem às limitações de um único mundo imaginário, pois as vivências temporais fictícias não são revestidas por um invólucro totalizante.

A compreensão do tempo passado da narrativa como um «quase passado temporal» mostra que os eventos apresentados em um texto de ficção são acontecimentos vinculados a uma voz narrativa que supõe a existência de um autor e, por conseguinte, pode ser entendida como a máscara fictícia de um «autor real». Existe a expressão de uma voz que, ao articular sua fala, considera que o evento narrado de fato aconteceu. O exercício da leitura confere autenticidade ao acordo tácito que há entre o autor e o leitor, ao supor que os fatos apresentados pela voz narrativa, ainda que possam estar inscritos no presente, são provenientes do passado dessa voz, tal como podemos observar nos fragmentos do discurso de Ana Emília a seguir:

e eu a ir-me embora esquecida conforme devia ir-me embora antes de entrarem na sala não importa qual deles, não *faz diferença a esta hora*

¹⁵⁴ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 358-360: «quatro horas da manhã, 3». (Grifos nossos)

(*que hora?*)
há um mês
 (*e que mês de que ano, que lugar movediço do passado continuando a existir ao mesmo tempo que nós [...]*)
 [...]
há um mês
 (*não sei que mês de que ano, refiro que há um mês e o que é um mês neste lugar movediço em que as sombras se confundem [...]*)
 [...]
 (*o passado movediço por um instante fixo, o empregado fixo, eu fixa, os patos fixos na cómoda e portanto fixos no tanque sem nenhum motor dentro, o meu pai fixo a correr, o riso da minha mãe fixo*)
 -De que estás a rir mãe?
qual a idade do seu riso)
 [...]
 (*que dia é hoje, ajudem-me*)
 por um instante fixo, o empregado fixo, eu fixo, que *terça-feira*, que *sexta-feira de que mês, de que ano*, o meu pai morto ou irá morrer um dia
 (*irá morrer um dia?*)
 o meu pai morto, fixo a correr, o riso da minha mãe fixo
 (-De que está a rir-se mãe de que me estou a rir?
 e qual a idade do seu riso, qual a idade do meu)¹⁵⁵

A aparente contradição entre o «passado movediço» e o «instante fixo» mostram que além de um episódio transcorrido em outra época ser reefetuado no presente de forma contínua, o tempo que corresponde ao presente da narrativa é neutralizado para ceder espaço a esse fato consumado que, embora fixado na consciência da personagem sob o estatuto de algo que passou, a acompanha com a conotação de eternidade, o que resulta em imprecisão no ato de ler as horas ou situar as datas.

O desejo de se evadir do tempo e contestar a apreensão formal das horas, realçado pela ação destruidora investida contra um relógio, mostra o ato que o pai da personagem Osvaldo praticou como uma tentativa de libertar-se da condição imposta por este objeto regulador do tempo do mundo: «[...] uma ocasião o meu pai deu corda ao relógio e enterrou-o a seguir para que não existissem horas cá em cima, o tempo destinado às toupeiras, aos vermes e ao fogo que não nos alcançará nunca [...]»¹⁵⁶. Convém destacar que o tempo oficial, que engendra a

¹⁵⁵ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 364-369: «quatro horas da manhã, 3». (Grifos nossos).

¹⁵⁶ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 406: «cinco horas da manhã, 1». (Grifos nossos).

consciência das personagens na noite insone e conforma as suas angústias e temores não é apenas o tempo convencional dos relógios, mas todos os aspectos da existência regulados pelas suas conveniências normatizadoras. Subsiste a reivindicação de libertar-se do tempo formal, ainda que seja impossível desvencilhar-se do movimento incessante das horas, como o narrador indaga: «(o relógio enterrado continuará a trabalhar?)»¹⁵⁷.

A narrativa de *Ontem não te vi em Babilônia* todavia, ainda que constantemente esteja a invocar a «história monumental», para utilizar o termo de Ricoeur, nas referências que faz ao regime salazarista, às ações comunistas, ao trabalho secreto da PIDE, aos combates contra os «inimigos de Deus e do Estado», mostra o que se poderia denominar de «tempo monumental», ao qual pertencem as figuras de autoridade e poder que instituem o tempo vivo e do qual o tempo cronológico é apenas uma expressão eufônica, pois é reiteradamente colocado em descrédito, como mostra a sequência de fragmentos transcritos, em que subsiste em uma mente atormentada o desejo de romper com as convenções das horas, ao questionar o seu aspecto narratológico e ficcional: «[...] provavelmente continuarás vivo enquanto o relógio for trotando na terra embora sem ponteiros nem mostrador nem vidro, não é o relógio que trota, é o tempo que não precisa de mecanismos para nada sem ligar a manhãs nem a noites nem àquilo que, nem àquilo que somos [...]»¹⁵⁸.

Não é apenas o contraponto simplista entre o tempo dos relógios e as contradições interiores das personagens que devem ocupar o cerne de nossas reflexões, mas sim a diversidade das relações que há entre a vivência temporal concreta, sobretudo de Ana Emília, Osvaldo e Alice, em oposição ao tempo monumental: «[...] em madrugadas como esta julgo escutar o relógio com as suas molas empenadas a trotar, a trotar [...] pensava no relógio e no tempo invisível diferente do tempo daqui, cavei no quintal sem encontrar o mostrador e as agulhas [...]»¹⁵⁹. A diversidade a respeito do tema dessa relação conduz a ficção para além da oposição abstrata entre a «distentio» e a «intentio animi» e mostra ao leitor as inúmeras possibilidades de composição temporal que o texto desenvolve, pois em um mesmo plano existencial a apreensão do tempo pode ser variável:

por aí a cercarem-me embora cinco da manhã

¹⁵⁷ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 407: «cinco horas da manhã, 1». (Grifos nossos).

¹⁵⁸ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 408: «cinco horas da manhã, 1». (Grifos nossos).

¹⁵⁹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 407: «cinco horas da manhã, 1». (Grifos nossos).

(no relógio enterrado quantas horas meu Deus?)¹⁶⁰

A madrugada transcorre impulsionada para frente, movida pelo propósito apresentado desde o início do texto de se atingir a manhã, a expectativa máxima de futuro que reside na conclusão da obra. As personagens não se libertam da opressão do tempo que as envolvem, independente de qualquer ação que possa ser investida com o objetivo de destruir as horas que soçobram ao enredar de sua infelicidade estática. Ana Emília, Osvaldo e Alice escavam profundos túneis em seu passado, período de vastos infortúnios em suas reminiscências, que vai sendo estruturado no eixo presente das horas que escoam, com as quais compartilham a sua imobilidade insone. No texto *O relógio avariado: sobre algumas representações do «tempo da memória»* na obra de António Lobo Antunes e na arte contemporânea, Cammaert discorre sobre a imagem do relógio na representação da memória das horas, do tempo do esquecimento e da inconsciência na ficção antuniana:

Os relógios aparecem como verdadeiro *leitmotiv* da obra antuniana a partir do romance *A ordem natural das coisas*, para se tornarem ao longo da obra num recurso habitual na figuração mnésica.

[...]

Com efeito, os relógios em Lobo Antunes apresentam múltiplos pontos comuns com a estética surrealista, principalmente na propensão a representar um tempo suspenso. Em várias ocasiões, a menção ao relógio na sua imobilidade pretende traduzir um sentimento de vazio relativo à recordação.

[...]

A concepção íntima da temporalidade exposta pelas personagens de Lobo Antunes pode assim ser definida como um caso de inconsciência histórica, na medida em que o apagamento do tempo objectivo, levado a cabo graças ao relógio avariado como instrumento da recordação, é alheio a toda a ideia de esquecimento.

[...]

[...] dir-se-ia que as personagens antunianas nas quais a recordação é figurada pelo relógio avariado carecem da faculdade de imaginar uma nova temporalidade baseada na reconstrução.¹⁶¹

¹⁶⁰ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 407: «cinco horas da manhã, 1». (Grifos nossos).

¹⁶¹ CAMMAERT, Felipe. O relógio avariado: sobre algumas representações do «tempo da memória» na obra de António Lobo Antunes e na arte contemporânea». In: ALVES, Fernanda Mota; TAVARES, Sofia et al. *Filologia, memória e esquecimento*. Act. 20: alteridades, cruzamentos, transferências. Lisboa: Húmus, 2010. p. 244-256.

A mãe da adolescente suicida, «tacteando as ruínas do passado»¹⁶², lugar que, independente do seu ponto de localização em relação ao presente, admite incontáveis vezes ser um «lugar tão movediço», é a primeira a acionar, à medida que o «agora» da narrativa vai se configurando, o ritmo das lembranças obsessivas. Para ela, o vínculo mais expressivo com o presente está na alusão frustrada e desprovida de qualquer esperança em relação à imagem que nutre sobre o «homem que a prometeu visitar e não a visita». Em sua mente são reiteradas imagens que afirmam o estado claustrofóbico em que se encontra desde a morte da menina, pois «como deixei de ter filha cessei de respirar»¹⁶³ e atingem uma dimensão mais ampla ao revisitar o episódio em que a avó enterra, vivas, as crias de uma gata:

[...] a minha avó a enterrar as crias da gata que chiavam gemidos encavalitando-se, rastejando, protestando, começava por prender a gata na copa

[...]

e o meu avô a desviar-se de nós com o osso da garganta para baixo e para cima enquanto a minha avó ia tapando as crias, alisava a terra com as botas e os gemidos cessavam, a gata por fim resignada na copa, à espera, *horas no relógio da consola, quatro ou cinco*, com mecanismos a obrigá-las a desempenharem-se que bem se percebia o esforço das molas conduzindo-as até à bordinha e deixando-as cair, no cair da última a minha avó esfregava as solas no capacho a olhar a gente num desafio ou assim

(e se calhar procurando moedas nos bolsos por trás do desafio)

à medida que a gata farejava a terra alisada, sumia-se nos feijoeiros e regressava dois dias depois a dobrar-se-lhe de desgosto nas pernas, *se tivesse herdado o relógio* que venderam com os tarecos ao venderem a casa confirmava que *meia-noite, um relógio de medalhão de porcelana representando um coche, dois cavalos*¹⁶⁴

A representação desse relógio não herdado que impede Ana Emília de confirmar as horas deduzidas por intuição, no qual um coche conduz dois cavalos, um castanho e um pardo ou, como em seguida retifica «um castanho e um branco que a vida empardeceu»¹⁶⁵, também ilustra o processo de «fabricação das horas», em seu interior, por pesos e volantes, manipulados pelo «sujeito de chicote a segurar nas rédeas»¹⁶⁶ do tempo, «trazendo para cima esses pingos de som»¹⁶⁷. A alusão às crias da gata, enterradas vivas pela avó, oferece uma dimensão do

¹⁶² ANTUNES. 2006. op. cit. p. 21: «meia-noite, 1».

¹⁶³ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 13: «meia-noite, 1».

¹⁶⁴ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 20-21: «meia-noite, 1».

¹⁶⁵ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 21: «meia-noite, 1».

¹⁶⁶ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 21: «meia-noite, 1».

¹⁶⁷ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 21: «meia-noite, 1».

estado da personagem que, ao ritmo das imagens que circulam obsessivamente – o corpo da filha suspenso no galho de macieira «na ponta da corda ou do fio de estendal que ia girando devagar»¹⁶⁸, as ervas que circundam a árvore, uma boneca, «(dúzias de borboletas)»¹⁶⁹ - oscila do presente em direção ao passado. Isso ocorre como se percorresse esse trajeto constituído por diversas camadas em movimentos descendentes onde, em cada círculo, predomina a sensação de asfixia que, no presente da narrativa, a impede de respirar e, no ponto mais remoto do passado resgatado em sua memória, a mantém soterrada junto às crias da gata. É no discurso de Ana Emília que aparece, pela primeira vez, uma clara alusão ao texto de *A divina comédia*, ao expressar que o tempo, simultaneamente cronometrado e destituído de qualquer medida, mostra que a madrugada avança, mas que em suas angústias e temores as personagens sucumbem a uma eternidade dantesca: «[...] vozes de almas do Purgatório sofrendo na caldeira que implorava socorro»¹⁷⁰.

Assim, da constatação sobre o passado como um «lugar movediço» que se altera à simbólica destruição do tempo monumental figurada no relógio, igualmente enterrado, as personagens atingem, em vida, a atemporalidade eterna - «qualquer coisa de intemporal a serenar-me e o mundo lento, eu eterno»¹⁷¹ que, ao contrário da proposta apresentada por Dante, nega o amparo do céu e investe, gradativamente, na representação de espaços opressivos como o Purgatório e o Limbo e, por conseguinte, o próprio Inferno: «[...] *o céu a ocupar-se consigo mesmo, alheado, mas o que importa o céu que não se importa connosco, mencionem o Purgatório ou o Limbo e é provável que lhes dê atenção, agora o céu que me rala*».¹⁷² A personagem Alice, da mesma forma, transmite em seu discurso a sensação de desamparo divino ou, inclusive, a negação da entida suprema, contra a qual profere injúrias, diante da constatação de que o naufrágio de sua existência assemelha-se à eternidade infernal:

chamo-me Alice meu Deus, *não permitais que as chamas do Inferno*, não consentais que eu arda, eu na cancela à espera, o homem com a voz de boneca solta na barriga ou um cachorro, devia ser um cachorro, seja um cachorro que se perdeu da matilha convocado por um instinto qualquer procurando-me, acabou-se o céu em Évora, há um espaço onde paus de fio, galhos e portanto não há céu e Deus não existe

¹⁶⁸ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 29: «meia-noite, 1».

¹⁶⁹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 29: «meia-noite, 1».

¹⁷⁰ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 23: «meia-noite, 1».

¹⁷¹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 413-414: «cinco horas da manhã, 1».

¹⁷² ANTUNES. 2006. op. cit. p. 321: «quatro horas da manhã, 1».

que sorte, se calhasse existir zangava-se comigo e as *zangas de Deus estátuas de sal, gafanhoto* [...]

[...]

e aceito porque *Deus não existe*, o padre mentiu e a *prova que não existe é o céu desabitado* [...]

-Chamo-me Alice e vou *consumir-me no Inferno*¹⁷³

A Bíblia hebraica é um dos mais contundentes exemplos de apreensão do tempo nas suas relações com a eternidade divina. O intertexto bíblico aludido desde o título do romance, invocado por Alice ao se referir ao episódio de Sodoma e Gomorra – «estátuas de sal» - e às pragas do Egito – «gafanhotos», amplia-se, sobretudo, na consciência da personagem Osvaldo que, em eloquente discurso, engloba em suas reminiscências os propósitos da ditadura salazarista e as suas ações de policial da PIDE. Observemos, no fragmento que segue, como a voz de Osvaldo urde, em sua agonia insone, convicções políticas às religiosas, em uma totalidade profundamente inquisidora:

[...] talvez as almas encontrassem no fundo de seus invólucros terrenos antecipando o Juízo que nos separará dos pecadores inimigos da Igreja e do Estado, sodomitas, gatunos, a orla da lagoa uma espuma tão negra como a que supomos no Inferno isto é a bÍlis dos sodomitas a arder de castigo, cujos fluídos orgânicos o Antigo Testamento condena [...]

[...]

(escrevi quatro horas da manhã e falso, quatro horas e dezoito e o dezoito terrível, coloquem moedas verdadeiras na caixa das almas, não obriguem Deus a zangar-se¹⁷⁴

A percepção temporal de Osvaldo exprime a agonia de uma alma para a qual o tempo monumental é insuportável; a relação que a morte pode ter com a eternidade, além disso, intensifica essa agonia, segundo as interpretações da relação entre eternidade e o tempo que são abordadas nas *Confissões* de Santo Agostinho¹⁷⁵. É, portanto, a respeito dessa falha insuperável, aberta entre o tempo monumental e o tempo mortal da alma, que se distribuem e se ordenam as

¹⁷³ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 61: «meia-noite, 3» (Grifos nossos).

¹⁷⁴ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 320-321: «quatro horas da manhã, 1».

¹⁷⁵ AGOSTINHO. op. cit. p. 319-320: «[...] quem o poderá prender e fixar, para que pare um momento e arrebathe um pouco do esplendor da eternidade perpetuamente imutável, para que veja como a eternidade é incomparável, se a confronta com o tempo, que nunca pára? Compreenderá então que a duração do tempo não será longa, se não se compuser de muitos movimentos passageiros. [...] Na eternidade, ao contrário, nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente. Quem poderá prender o coração do homem, para que pare e veja como a eternidade imóvel determina o futuro e o passado, não sendo ela nem passado nem futuro? [...]».

experiências temporais de cada uma das outras personagens e seu modo de negociar a relação entre as duas margens separadas.

O tempo enunciado pelas vozes narrativas de *Ontem não te vi em Babilônia*, que uma das personagens se recusa a situar no «presente» por ter «se resignado há séculos», mostra a diversidade de perspectivas temporais que, coexistentes no espaço do livro, são articuladas em um mesmo fluxo narrativo, independente da personagem a qual, a cada capítulo, tem o seu discurso a comandar o texto. Neste fluxo textual, como sabemos, o tempo monumental é balizado na marcação das horas que seguem, de forma ininterrupta. Todavia, além da perspectiva presente para onde a consciência das personagens se dirige – a manhã que despontará e, com ela, o fim do livro -, dos movimentos circulares operados em direção ao «passado movediço» a alterar-se cada vez que é revisitado, das sucessivas indagações que são tecidas a respeito da credibilidade do tempo apreendido pelos relógios e as investidas contra a destruição dos instrumentos de mensuração das horas, prevalece a sensação angustiante de que esta noite pertence à eternidade em sua mais dilacerante expectativa infernal, conforme relata Osvaldo:

Não tenho muito mais a acrescentar a não ser que vos odeio a todos: desejo do fundo do coração que a vossa alma se consuma no Inferno pelos séculos dos séculos até que o espírito de Deus torne a mover-se sobre as águas e me deixem em paz [...]

[...]

[...] não tenho muito mais a acrescentar a não ser que enquanto ardem no Inferno pelos séculos dos séculos, até que o espírito de Deus torne a mover-se sobre as águas a perguntar por nós Suas criaturas e Seus filhos

[...]

[...] como eu desejando-lhe o Inferno pelos séculos dos séculos, estalos de dor, torresmos, torresmos [...]¹⁷⁶

O discurso de *Ontem não te vi em Babilônia* é configurado pelo pensamento das personagens, cuja consciência segue em fluxo contínuo e constitui uma experiência temporal engendrada pela escrita que explora os limites da refiguração no tempo pela narrativa na perspectiva da eternidade. O enredo é rico na exemplificação de como o plano fictício tem o poder de multiplicar as experiências de eternidade, a considerar que cada obra de ficção cria o

¹⁷⁶ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 399-402: «cinco horas da manhã, 1».

seu próprio «mundo» temporal e é sempre nesse universo possível que o tempo permite ser ultrapassado pela eternidade e a ficção possibilita experimentos em número ilimitado.

Todos os tempos do passado, independente de terem sido vividos, imaginados, inventados ou alterados pelo estado de letargia das vozes que (des)coordenam a organização da narrativa, têm sua imagem fantasmagórica incisivamente reiterada no presente. Nesse contexto, as alusões ao tempo nunca feliz da infância mesclam-se aos traumas e angústias que se imprimiram nos mais diversos momentos da vida adulta e jamais deixam de rondar as horas insones que configuram o «presente das coisas presentes»: «(o que é a infância da gente, *não nos deixa, acompanha-nos*)».¹⁷⁷

O tempo eterno e inapreensível da rememoração confronta-se com a sucessão cronológica das horas, que aprisiona os narradores na consciência de suas múltiplas limitações e impossibilidades. A reiteração de enunciados idênticos que se imprimem nas «falas silenciosas» das personagens e que são continuamente repetidos pelos mesmos sujeitos em diversas ocasiões da narrativa, compondo uma modalidade de variação sobre uma mesma temática, exprimem-se e cristalizam-se por meio da lembrança dos eventos mais significativos (in)experimentados pelas personagens insones até que o tempo do romance, que «pode ler-se no escuro»¹⁷⁸, chegue ao fim.

¹⁷⁷ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 216: «duas horas da manhã, 4». (Grifos nossos).

¹⁷⁸ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 479: «cinco horas da manhã, 4».

PARTE 2

O ESTILHAÇAR DO «EU»

*Esta noite morrerás.
 Quando a lua vier tocar-me o rosto terás partido do meu
 leito e aquele que procurar a marca dos teus passos encontra
 urtigas crescendo por sobre o teu nome.
 Esta noite morrerás.
 Quando a lua vier tocar-me o rosto terás partido do meu
 leito e uma gota de sangue ressequido é a marca dos teus passos.
 No coração do tempo pulsa um maquinismo íncio e na
 casa do tempo a hora é adorno.
 Quando a lua vier tocar-me o rosto a tua sombra extinta
 marca o fim de um eclipse horário de uma partida iminente
 e o tempo apaga as marcas dos teus passos por sobre o meu nome.
 [...]*

*Agora a lua chega devagar e o mar é o leito de tu teres
 partido, uma infrutescência de eu procurar a marca dos
 teus passos sobre o meu rosto.
 A noite é eu procurar a marca dos teus passos.
 Esta noite a lua terá um halo de concêntricas florações de
 gotas do teu sangue e a irisada sombra do meu leito é o
 teu rosto iminente.
 A lua é uma seta.
 Tu partiste é o silêncio em forma de lança.
 Esta noite vou erguer-me do meu leito e quando a lua vier
 tocar-me o rosto vou uivar como um lobo.
 Vou clamar pelo teu sangue extinto.
 Vou desejar tua carne viva, os teus membros esparsos, a tua língua solta.
 O teu ventre, lua.
 Vou gritar e enterrar as unhas nos teus olhos até que
 o mar se abra e a lua possa vir tocar-me o rosto.
 Esta noite vou arrancar um cabelo e com a tua ausência faço
 um pêndulo para interrogar a lua por tu teres partido e a marca
 dos teus passos ser a razão mágica de a lua poder surgir de
 noite e urtigas crescerem no meu leito.
 E se encontrar a marca dos teus passos vou crivar-lhe
 o coração de alfinetes para que tu partiste seja a razão
 mágica de tu poderes morrer-te.
 Quando a lua vier em forma de lança vai trespassar um pássaro
 para lhe ler nas entranhas a direcção tu partiste e a marca dos
 teus passos consiste nos olhos abertos de um pássaro esventrado.
 Ah, mas o luar é uma pluma do meu leito e a lua é o colo de
 tu morreste para poderes enfim tocar-me o rosto.*

Ana Hatherly¹⁷⁹

¹⁷⁹ HATHERLY, Ana. Quando a lua vier tocar-me o rosto. In: _____. *A idade da escrita e outros poemas*. São Paulo: Escrituras, 2005. p. 26-27.

CAPÍTULO 3

O REMOVER DAS PEDRAS: POR UMA ARQUEOLOGIA DA AUSÊNCIA

Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire: On me pense. – Pardon du jeu de mots.

Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait!

Arthur Rimbaud¹⁸⁰

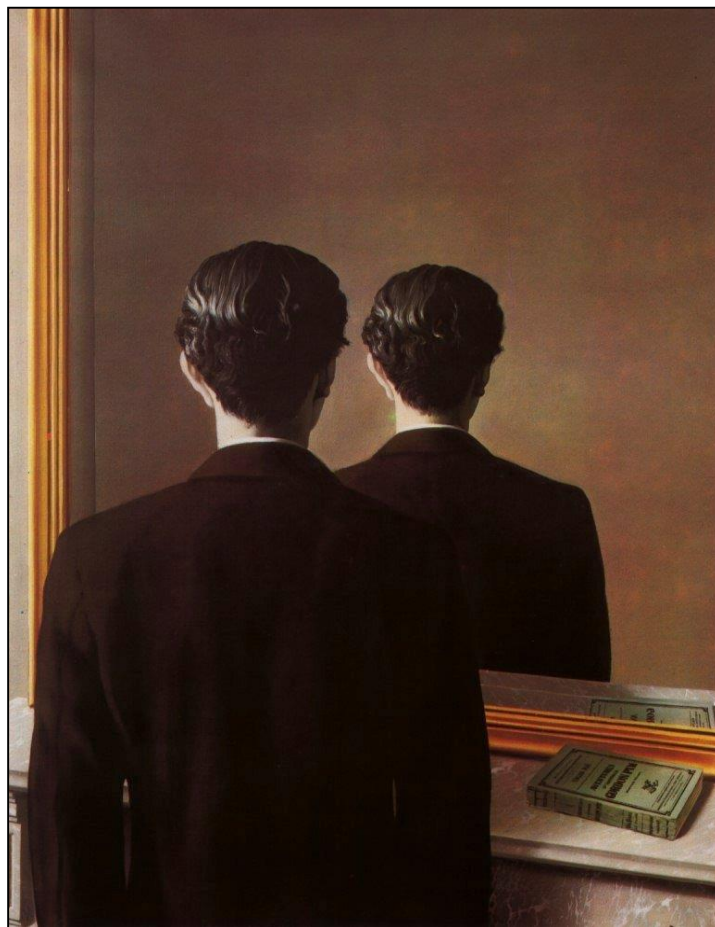


Figura 5 - La reproduction interdite¹⁸¹

¹⁸⁰ RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Paris: Librairie Générale Française, 1984. p. 200: «Não é de modo algum culpa minha. É errado dizer: Eu penso; dever-se-ia dizer: sou pensado. – Perdão pelo jogo de palavras. Eu é um outro. Tanto pior para a madeira que se descobre violino e zomba dos inconscientes que se disreiteiam sobre aquilo que pura e simplesmente ignoram» (Fragmento da carta de Arthur Rimbaud a Georges Izambard, em 13 de maio de 1871).

¹⁸¹ MAGRITTE, René. *La reproduction interdite*. 1937. Óleo sobre tela. 65,5x79 cm. Rotterdam: Museum Boymans van Beuningen.

3.1 «sobejos que nos miram na insistência do remorso»¹⁸²: o «eu» contra o «outro»

A declaração de Rimbaud - «Je est un autre» - e a tela de Magritte, *La reproduction interdite*, selecionadas para compor as epígrafes deste capítulo, oferecem subsídios para mediar nossa reflexão sobre o estatuto das identidades narrativas delineadas no texto *Eu hei-de amar uma pedra*. O «eu» e o «outro», a personagem e o reflexo dos indivíduos ficcionais projetados no texto encarnam a multiplicidade, a imprecisão, o fragmento, pois os sujeitos jamais se fixam, seja pela sua autoanálise ou elaboração da consciência de outrem, em algum ponto estável. Enquanto o «outro» da enunciação rimbaudiana não se mostra apenas na pluralidade do «eu», mas rompe sua qualidade circular e homogênea, o trabalho operacionalizado pelo «ser alheio» que habita o interior do indivíduo possibilita que a sua identidade se multiplique no papel de personagem no contexto ficcional. A alteridade negada, ou reinventada, se torna, simultaneamente, sujeito e objeto de uma conformação textual construída no equívoco, na descontinuidade, na renovação e ambos – o «eu» e o «outro» - são produzidos como personagens indeterminadas, instáveis, imprevisíveis.

O reflexo que altera a projeção no espelho do retrato de Edward James, de Magritte, mostra uma duplicação que nada inverte, ao produzir uma repetição que inaltera qualquer propriedade do sujeito refletido na superfície do espelho. A «reprodução proibida» é criada pelo espelho da tela ao capturar o reflexo da insólita imagem do homem que se autocontempla, enquanto o livro, posicionado sobre o aparador, se mostra espelhado. O indivíduo tem a sua identidade negada pelo seu próprio olhar ou pela função alterada do objeto que deveria contemplar a sua face? O que o indivíduo que contempla a imagem vê, porém, não é um homem, mas uma imagem pintada por um artista que, ao elaborar os enigmas da representação, modifica as propriedades convencionais a respeito da semelhança e da ilusão da cópia. Na tela o homem, espectador de si mesmo, olha para imagem que o observador externo também vê. A óbvia constatação que pode ser depreendida é que um sujeito jamais pode olhar para si próprio senão numa representação que «espelhe» a sua identidade.

Ao explorar a questão do «eu» e da «identidade narrativa», no texto *O si-mesmo como um outro*, Ricoeur admite que essa se apresenta na dialética da «mesmidade» e «ipseidade»¹⁸³.

¹⁸² ANTUNES, António Lobo. *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 281: «dois: as consultas. SEGUNDA CONSULTA».

¹⁸³ RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991. p. 140-143: «O problema da identidade pessoal constitui, a meu ver, o lugar privilegiado da confrontação entre os dois usos maiores do conceito de identidade, que muitas vezes evoquei sem nunca tematizá-los verdadeiramente. Evoco

O entendimento da intriga, veiculado da ação para os sujeitos do texto, resulta na dialética da personagem, formada pela «mesmidade» e «ipseidade». A identidade do «eu», visto como entendimento e razão, transforma-se em algo impessoal e abstrato. O «cogito» cartesiano se desvincula do mundo espaço-temporal e adquire o aspecto de uma certeza apenas formal. Conforme Ricoeur, é Nietzsche que melhor explora a dúvida cartesiana, ao examinar as propriedades do «cogito», pois a dúvida se equipara à certeza de pensar e tanto a ação de duvidar quanto o indivíduo que duvida são enquadrados como ficções, tal como podemos ver na pretensa declaração: «(ou sou eu que imagino ou *o António Lobo Antunes julgando que devo imaginar a fim de que o romance melhore*)»¹⁸⁴. Ricoeur indica, inúmeras vezes, que a «identidade-*idem*» é reduzida à «mesmidade». Esta dimensão identitária equivale ao núcleo imutável, estático e contínuo de permanência no tempo. Para o filósofo, o caráter se mostra como exemplo paradigmático dessa característica da identidade. A «mesmidade» apresenta referência a esse núcleo sedimentado da identidade do sujeito, que pode ser tanto identificado como reidentificado e manter-se estável no passado, presente e futuro.

Ricoeur, todavia, concebe outro modo de relacionar a identidade com o tempo, através da «identidade-*ipse*» ou «ipseidade», que é a forma dinâmica de conservação do «eu» no decorrer do tempo, refletindo o «si-mesmo» que se conserva na diversidade de suas expressões e atos. O termo «eu» demonstra seguir o processo da «ipseidade», pois não reflete uma identidade estática ou imutável, mas refere o sujeito que, em cada circunstância discursiva, é ele próprio sem ser o mesmo. Conforme Ricoeur, o «si-mesmo» que cada indivíduo é, diferente de todos os outros, localiza-se no pólo da «identidade-*ipse*», ou «ipseidade». A investigação sobre este pólo da identidade requer que a pergunta «quem sou eu?» não seja substituída pela pergunta «o que sou eu?». Ao buscar uma resposta à indagação «quem sou eu?» se enuncia, no primeiro plano, um conjunto de predicados físicos, equivalentes a caracterização do corpo do indivíduo; de qualidades psíquicas, correspondentes ao seu caráter e personalidade; e dos

os termos da confrontação: de um lado, a identidade como *mesmidade* (latim: *idem*; inglês: *sameness*; alemão: *Gleichheit*), do outro, a identidade como ipseidade (latim: *ipse*; inglês: *selfhood*; alemão: *Selbstheit*). A ipseidade, tenho afirmado muitas vezes, não é a mesmidade. [...] À primeira vista, com efeito, a questão da permanência no tempo liga-se exclusivamente à identidade-*idem* [...] A mesmidade é um conceito de relação e uma relação de relações. [...] a ipseidade do si implica uma forma de permanência no tempo que não seja redutível à determinação de um *substrato* [...]. Ao falar de nós mesmos, dispomos de fato de dois modelos de permanência no tempo, que resumo por dois termos ao mesmo tempo descritivos e emblemáticos: o *caráter* e a *palavra considerada*. [...] Minha hipótese é que a polaridade desses dois modelos de permanência da pessoa resulta de que a permanência do caráter exprime a ação de recobrir quase completamente uma pela outra da problemática do *idem* e da do *ipse*, enquanto que a fidelidade a si na manutenção da palavra dada marca o afastamento extremo entre a permanência do si e do mesmo e, portanto, atesta plenamente a irredutibilidade das duas problemáticas uma à outra».

¹⁸⁴ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 143: «um: as fotografias. SEXTA FOTOGRAFIA». (Grifos nossos).

valores, princípios e credos, que definem a conduta de cada um e que se identificam com o que há de permanente no sujeito. A narrativa é constituída como um espaço privilegiado para a «hermenêutica do si», pois, sob uma perspectiva, executa a exigência do distanciamento, ao se tornar autônoma em relação ao contexto socio-psicológico da sua produção, e, também, dá unidade à história de uma vida, propiciando a avaliação ética de uma existência em sua conformação teleológica.

Além de demonstrar a percepção sobre o aspecto destrutivo do tempo, que faz sucumbir à fúria e à fome de Chronos espaços, indivíduos e objetos, a narrativa de *Eu hei-de amar uma pedra*, quando não nega, questiona a validade de qualquer estatuto temporal estável e engendra à ideia de Borges do tríplice presente - «el *presente es indefinido*, [...] el futuro no tiene realidad sino como *esperanza presente*, [...] el pasado no tiene realidad sino como *recuerdo presente*»¹⁸⁵ - eleita, aqui, como um de nossos eixos norteadores para a compreensão da temporalidade. Em um texto que encena em surdina o espetáculo da deterioração, da ruína, do desaparecimento e da morte, a memória é acionada como mecanismo de retenção dos fatos e personagens. As águas instáveis da fonte da deusa da memória, todavia, não permitem nenhum mergulho seguro a quem deseje se aventurar como escafandrista e melhor explorar seu manancial, pois os destroços de todos os naufrágios existenciais que jazem em suas profundezas, diante da forma imprecisa como os narradores configuram o texto, não possibilitam grandes chances de restaurar com exatidão os fios contadores dessa narrativa.

Seguindo o argumento que guia a nossa tese, é da articulação entre tempo e memória que emerge a representação dos indivíduos, sobretudo os «seres ausentes» abrigados nas páginas de *Eu hei-de amar uma pedra*. O processo de construção da narrativa desencadeia uma série de reflexões sobre a forma como uma personagem narra a si mesma. No caso de um texto em que as perspectivas e pontos de vista narrativos são muitos, onde um mesmo sujeito é pensado por diversas vozes ambíguas e contraditórias entre si e o próprio estatuto da autoria também é colocado em descrédito - «(se *pudesse* terminava o livro imediatamente, se *me dessem* liberdade, se *dependesse de mim* terminava, detesto o que conto)»¹⁸⁶ - torna-se uma missão difícil reunir os estilhaços de uma alteridade e montar, a partir de um espelho fragmentado, uma unidade coerente, que possa oferecer um reflexo articulado sobre a personalidade de uma personagem. Analisemos, pois, as deformidades que a desunião de

¹⁸⁵ BORGES, Jorge Luis. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* In:_____. op. cit. p. 25. (Grifos nossos).

¹⁸⁶ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 598: «quatro: as narrativas. ÚLTIMA NARRATIVA». (Grifos nossos).

espelhos partidos cria, ao configurar a representação dos seres ausentes, em que o «eu», muitas vezes de forma involuntária, é situado contra o «outro».

Na narrativa *Eu hei-de amar uma pedra* é bastante explorada a abertura do «outro» no processo de criação e desenvolvimento das personagens. O emprego deste recurso possibilita que a ficção melhor elabore a constituição das individualidades criadas. As indicações referenciais do romance são mínimas e entre as poucas personagens que recebem nome próprio figuram o senhor Querubim, o primo Casimiro, a Raquel ou Raquelinha. O processo de elaboração dos sujeitos ficcionais, que, como em todos os romances de Lobo Antunes, não se ancora nos cânones clássicos, constrói identificações que remetem à «funções» específicas desempenhadas em cada estágio do texto, passíveis de evolução à medida que as páginas avançam, ou alterações significativas, dependendo do olhar que as enquadra.

«Pimpolho», a personagem masculina mais expressiva da trama, também é designada, de acordo com o contexto em que se situa, ou com o narrador que assume a condução do enredo, como o «senhor das quartas-feiras na hospedaria da Graça», o «senhor que herdei de minha mãe», entre outros; «trambolhos» é o adjetivo proferido pelo pai de «pimpolho», no tratamento para com o filho e a esposa, abandonados para sempre ao decidir partir para Paris em um comboio de imigrantes. A mulher, que durante 52 anos mantém um caso extraconjugal com «pimpolho», é referida como a «bailarina de corda» ou a «vizinha do toldo», mas após a morte se transforma na «doente de 82 anos», ou «senhora com o saquito do crochet». Em «As consultas», que são cinco, essa «doente de 82 anos, sexo ♀, idade aparente coincidindo com a real»¹⁸⁷, acompanhada de um «saquito de crochet»¹⁸⁸, se apresenta ao psiquiatra, «com dificuldade de verbalizar o motivo da consulta»¹⁸⁹. O contexto narrativo, em seguida, possibilita a constatação de que a personagem não nomeada, agora envelhecida, é a antiga amante do pimpolho, aquela que outrora fora a «bailarina que girava, girava [...]»¹⁹⁰. A razão das consultas, permeada de sintomas como «queixas de depressão sem irritabilidade nem sequelas psicomotoras»¹⁹¹ são atribuídas,

¹⁸⁷ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 251: «dois: as consultas. PRIMEIRA CONSULTA». (Grifos nossos).

¹⁸⁸ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 251: «dois: as consultas. PRIMEIRA CONSULTA».

¹⁸⁹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 251: «dois: as consultas. PRIMEIRA CONSULTA».

¹⁹⁰ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 310: «dois: as consultas. TERCEIRA CONSULTA».

¹⁹¹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 272: «dois: as consultas. PRIMEIRA CONSULTA».

[...] ao falecimento de uma pessoa chegada ocorrido há *três meses*, em companhia da paciente, num hotel

numa pensão

numa hospedaria de Lisboa cujo nome e localização não refere, relacionando o dito falecimento com o início dos sintomas não apenas pela morte em si mas pelo facto de não haver podido participar, como era seu desejo e por razões que não aduz, no velório e no enterro, limitando-se a assistir às cerimônias fúnebres distanciada da família como se visitasse outra campa qualquer¹⁹²

É recorrente no texto, também, a invocação a personagens como «a minha mãe», «a madrinha da minha mãe», «minha filha mais nova», «minha filha mais velha», «meu genro», «a criatura de chapéu de palha com cerejas de feltro». Em «As visitas», a voz da filha da madrinha da mãe do «pimpolho» é que abre a primeira parte da seção, constituída por três visitas, nas quais ainda as menções textuais ao «pimpolho» estabelecem conexões narrativas com os episódios anteriormente apresentados, nas vozes passadas que se presentificam de forma ecóica. Os indicadores da passagem do tempo, aqui, igualmente sugerem a destruição cronológica e a imprecisão espaço-temporal:

[...] o pimpolho de início acompanhando a mãe e nas últimas visitas sozinho, *crescido*, impaciente, a máquina de costura a ensurdecer o andar com a agulha

(tic, tic, tic)

imitando os relógios, o pimpolho à entrada do cubículo, nos intervalos da agulha

-Tem até ao *fim do mês* para sair de cá¹⁹³

[...] o seu pai às quarta-feiras a hesitar, a esconder-se

(*durante cinquenta e dois anos* a hesitar, a esconder-se)

e mal você distraída a entrar, a mulher que ele conheceu antes de conhecer a sua mãe, julgou ter morrido no sanatório em Coimbra¹⁹⁴

A quarta e última parte do romance, constituída por sete capítulos, possui narradores específicos. As histórias se interligam à criatura «de chapéu de palha com cerejas de feltro»¹⁹⁵, à «a senhora com o saquito de crochet»¹⁹⁶, ao senhor, agora morto, «de propósito numa dessas

¹⁹² ANTUNES. 2004. op. cit. p. 272: «dois: as consultas. PRIMEIRA CONSULTA».

¹⁹³ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 373: «três: as visitas. PRIMEIRA VISITA».

¹⁹⁴ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 392: «três: as visitas. SEGUNDA VISITA». (Grifos nossos).

¹⁹⁵ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 446: «quatro: as narrativas. PRIMEIRA NARRATIVA».

¹⁹⁶ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 467: «quatro: as narrativas. SEGUNDA NARRATIVA».

espeluncas baratas [...] acompanhado pela vizinha do toldo»¹⁹⁷, às indagações angustiadas da filha mais velha do «pimpolho». As sessões de «As narrativas» concedem voz à esposa oficial de «pimpolho», ingênua quanto à traição: «O meu marido faleceu há dois meses *junto aos colegas do emprego* numa dessas quarta-feiras em que saía contra minha vontade e a vontade do doutor para *um café*»¹⁹⁸. Ocorre o retorno do espectro da «criatura do chapéu de palha, [...] a fotografia dela na camilha do Jardim Constantino mas qual, a velhota de bengala, a rapariga das tranças, uma prima secundária em que ninguém reparava»¹⁹⁹, e a apresentação de lamúrias: ouve-se o lamento da filha mais velha, «a gente a supor que as coisas terminam e aí estão elas vivas, os meus pais vivos mesmo que duas pedras com datas e letras»²⁰⁰. A «última narrativa», o fecho do livro, é articulado pela voz da mulher que mescla suas vivências atuais – «completam-se *três anos* para o mês que vem, no dia onze, que ele morreu»²⁰¹ - às experiências passadas: «quando eu doente em Coimbra dava atenção aos pinheiros»²⁰². Nesse cenário em que as personagens também são identificadas pelos lugares onde se encontram, o contexto espacial está orientado entre alguns pontos de Lisboa, identificados pelo leitor, como a «Photo Royal do Beato», o «segundo andar do Jardim Constantino», a «hospedaria da Graça». São mencionados, ainda, outros locais, como Sintra e Tavira, que são de uma significativa importância para o entendimento da trama textual.

A personagem «pimpolho» é, na primeira parte do texto, o grande escafandrista memorialístico, o arqueólogo que resgata as alteridades perdidas, pois o seu «mergulho» nas águas da fonte de Mnemosyne, equipado apenas com uma coleção fotográfica, extrai os estilhaços de um «eu» múltiplo, contraditório e em permanente processo de construção-destruição, (des)alinhado em relação a todos os «outros» indivíduos dessa ficção.

As questões que focalizam a problemática relacionada ao caráter ficcional se configuram como princípios articuladores de intensas reflexões, que têm posto em discussão as tradicionais formas de identidade, como a do sujeito cartesiano, concebido como «pensante e consciente, situado no centro do conhecimento».²⁰³ Esse motivo cria uma arena propícia para o

¹⁹⁷ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 487: «quatro: as narrativas. TERCEIRA NARRATIVA».

¹⁹⁸ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 511: «quatro: as narrativas. QUARTA NARRATIVA». (Grifos nossos).

¹⁹⁹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 545: «quatro: as narrativas. QUINTA NARRATIVA».

²⁰⁰ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 571: «quatro: as narrativas. PENULTIMA NARRATIVA».

²⁰¹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 593: «quatro: as narrativas. ÚLTIMA NARRATIVA». (Grifos nossos).

²⁰² ANTUNES. 2004. op. cit. p. 594: «quatro: as narrativas. ÚLTIMA NARRATIVA».

²⁰³ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

surgimento não de uma identidade centrada, unificada e coerente, mas de identidades fragmentárias, instáveis e em permanente (des)construção, tal como professam as palavras da artista literária e intelectual portuguesa, Ana Hatherly, em *O mestre*: «Tudo está sempre a destruir tudo. Ou qualquer coisa. Ou alguém. Mas estamos sempre a destruir tudo ou qualquer coisa. Ou alguém. Os construtores demolem. No lugar onde estava o sopro, pormos pedras ou palavras: sinónimo de construção. Ou destruição. Ou acção».²⁰⁴ Ou, como ainda observa Cabral:

A dinâmica do polissistema literário assenta na noção de canonização e não-canonização das obras literárias geradas a partir de uma troca permanente entre os sistemas literários e os sistemas culturais. Nada é fixo, tudo se move – este é um lema de todos os campos da actividade humana. A contemporaneidade molda, no entanto, o lema intemporal de contornos novos num vaivém entre identidade e alteridade em que predomina uma dilatação do presente, em que a simultaneidade triunfa sobre uma lógica da consequência e da sequencialidade e em que as transformações são apenas acumulações numa mesma temporalidade dilatada quanto vazia.²⁰⁵

A citação se coaduna com nossa opção de investigar três paradigmas de natureza instável – tempo, identidade e memória - e, simultaneamente, passíveis às mais ambíguas tentativas de reconstrução narrativa: em nossa primeira leitura, vimos que os seres e as coisas sucumbem ao tempo e sobrevivem apenas na memória. É pelas vias dessa faculdade psíquica, portanto, que os sujeitos são refigurados no texto. No processo que aciona os recursos provenientes da hermenêutica do tempo e da memória são elaboradas, por sua vez, variadas formas de ficcionalização da alteridade, constituintes da «identidade narrativa», a qual é definida por Ricoeur da seguinte forma: «a natureza verdadeira da identidade narrativa só se revela, na minha opinião, na dialética da ipseidade na mesmidade. Nesse sentido, esta última representa a maior contribuição da teoria narrativa à construção do si»²⁰⁶. E quando o «eu» questiona a sua identidade e a sua natureza discursiva? Observemos um fragmento da seção final do livro, a «Última narrativa» de *Eu hei-de amar uma pedra*:

Se calhar Tavira já não existe. Nem Sintra. Há quanto tempo isto foi? Terei inventado tudo? Sonhado tudo? Demoro na resposta mas penso que não: completam-se três anos para o mês que vem, no dia onze, que ele morreu. Nunca mais fui à Graça:

²⁰⁴ HATHERLY, Ana. *O mestre*. Lisboa: Quimera, 1995.

²⁰⁵ CABRAL, Eunice. A concepção do romance em *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. In: CAMMAERT, Felipe (Org.). *António Lobo Antunes: a arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011. p. 137.

²⁰⁶ RICOEUR. op. cit. p. 168.

para quê? E no entanto creio não ter inventado porque me lembro da hospedaria, da janela diante da qual nos sentávamos, à espera. Achava eu que à espera embora me perguntasse de quem dado não recebermos visitas, nenhuma voz no corredor

-Dá licença?

apenas passos, conversas que prescindiam da gente, mas ignoravam.²⁰⁷

Cada personagem ficcionalizada em *Eu hei-de amar uma pedra* atém-se, de forma reiterada, em dizer – e desdizer – a «si-mesma» e a os «outros» com os quais, em algum momento, interagiu. A alteridade de todos os sujeitos narrativos e, inclusive, o próprio estatuto da autoria, são deslegitimados, incessantemente questionados ou colocados em descrédito. A voz do fragmento supracitado é, nesta última seção do romance, atribuída à já octagenária ex-amante do falecido «pimpolho», outrora designada como a «bailarina de corda», a qual constituiu com ele, nos episódios finais da relação, um «casal de idade»²⁰⁸.

A identidade das personagens de *Eu hei-de amar uma pedra* se ampara no conceito de «continuidade ininterrupta entre o primeiro e o último estágio do desenvolvimento do que nós consideramos indivíduo»²⁰⁹. O respectivo critério que, conforme Ricoeur, subsiste em todas as situações em que o crescimento e o envelhecimento se manifestam como motivos de dessemelhança e variações numéricas – aqui entra o aspecto da identidade como reidentificação do mesmo, admitindo que conhecer é reconhecer «a mesma coisa duas vezes, n vezes»²¹⁰ –, por demonstrações que se expressam em uma série ordenada de mudanças que, como defende Ricoeur, investigadas uma a uma, colocam sob ameaça a semelhança, sem todavia destruí-la. Esse procedimento é realizado pelo «pimpolho», na primeira parte do romance, ao analisar os retratos seus e de outras personagens em idades sucessivas da vida, o que mostra que o tempo se configura como um fator de «dessemelhança, de afastamento, de diferença»²¹¹. A questão do caráter é um elemento de importante conformação na narrativa de *Eu hei-de amar uma pedra*, uma vez que um mesmo sujeito é visto e interpretado por si mesmo e por outros indivíduos ficcionais, entre os quais ocorreu alguma forma de interação. Este aspecto é assim descrito por Ricoeur:

²⁰⁷ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 593: «quatro: as narrativas. ÚLTIMA NARRATIVA». (Grifos nossos).

²⁰⁸ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 593: «quatro: as narrativas. ÚLTIMA NARRATIVA».

²⁰⁹ RICOEUR. op. cit. p. 141-142.

²¹⁰ RICOEUR. op. cit. p. 141.

²¹¹ RICOEUR. op. cit. p. 142.

O caráter me parece hoje ainda como o outro pólo de uma polaridade existencial fundamental. Mas, em vez de conceber o caráter dentro de uma problemática da perspectiva e da abertura, como o pólo acabado da existência, interpreto-o aqui em função do seu lugar na problemática da identidade. Esse deslocamento de entonação tem como virtude principal pôr novamente em questão o estatuto da imutabilidade do caráter tido como adquirido [...]. De fato, essa imutabilidade revela-se de um gênero bem particular, como o atesta a reinterpretação do caráter em termos de disposição adquirida. Com essa noção permite-se, enfim, tematizar ela própria a dimensão *temporal* do caráter. O caráter, eu diria hoje, designa o conjunto de disposições duráveis *com que* reconhecemos uma pessoa. É por essa razão que o caráter pode constituir o ponto limite em que a problemática do *ipse* torna-se indiscernível da do *idem* e leva a não distinguir entre uma e outra. Convém, por conseguinte, interrogar-se sobre a dimensão temporal da disposição: é ela que enviará para mais longe o caráter no caminho do narrável da identidade pessoal.²¹²

O estilhaçar do «eu» – de todos os «eus» elaborados pela narrativa – não ocorre de forma abrupta ou acidental, mas se inscreve no tempo e subsiste na memória dos sujeitos cujas consciências são atuantes no texto. É, sobretudo, a memória a principal articuladora desse processo, pois o exercício de sua faculdade permite a sobrevivência dos seres, e suas respectivas identidades, no tempo. Em um tempo impreciso, múltiplo, articulado na tríplice expressão do presente – «presente das coisas passadas», «presente das coisas presentes» e «presente das coisas futuras» – subsiste a memória, palácio composto de escadas traiçoeiras e alçapões que conduzem aos porões do esquecimento. É nas operações mnemônicas que impera toda a natureza de lapsos e contradições, que possibilitam o «eu» pensar sobre «si-mesmo como um outro», alternando «ipseidade» e «mesmidade», ou as dimensões da «identidade-*ipse*» e da «identidade-*idem*». A identidade e a memória formam uma equação que possibilita ao indivíduo construir comparações de algo em relação a «si-mesmo» no decorrer do tempo. E, nesse ponto, se expressa uma oposição entre identidade e diversidade, pois a memória permite a avaliação de elementos que caracterizaram e identificaram o sujeito em momentos específicos de sua existência. Observemos um fragmento de *Eu hei-de amar uma pedra*, no qual diferentes personagens são evocadas pelo «pimpolho» ao articular tempo e memória na interpretação do «eu» e dos «outros»:

o que supus o comboio de França e era uma corveta no rio ou a garrafa de volta ao aparador ou os suspiros da muralha se uma onda mais forte, eu a subir para a cama afastando cabelos

- Mãe

eu o responsável, o tutor, eu o dono, o que cresceu tanto este ano, o que haveria de crescer ano após ano até poisar a mão na mão da minha mulher na

²¹² RICOEUR. op. cit. p. 146.

fotografia do álbum, eu continuando a crescer no segundo andar do Jardim Constantino [...]

(não sei onde)

uma campainha tão forte, diminuta, quase um balido de cabra a mancar a Guiné, quase o terror de uma criança

-Mãe

quase o soluço de um bebé com fome

[...]

-Pimpolho

(nunca soube do primo Casimiro nem da minha vida no Beato)

[...]

-Pai

a minha filha mais velha

-Pai

julgando-me demasiado idoso, com as ilusões, os caprichos, as pateticos dos idosos, a fitar a minha mulher, a perguntar-lhe em segredo

-Tem ido ao médico ele?

a perguntar, com o bico do lábio, à irmã

-Já reparaste no pai?

e elas a conversarem entre si que eu bem as entendia apesar de mudas, a minha filha mais velha tem setenta anos o pobre, setenta e um quase, a minha filha mais nova, de mão diante da cara, faz setenta e um em julho e portanto o *raciocínio*, a *memória*, as *artérias*, tudo aquilo que derivado ao tempo se estraga [...]²¹³

O fragmento visa ilustrar um processo narrativo recorrente em todo o texto, o qual envolve sobreposições espaço-temporais, acionamento da memória e as refrações identitárias. O aspecto que, para nós, torna a citação supracitada significativa reside no ponto de que a mesma reproduz, a partir da percepção da mais destacável personagem masculina da trama, o «pimpolho», diversas formas como, no decorrer do tempo, um mesmo sujeito pensa sobre «si-mesmo» e os principais «outros» com quem partilha as suas experiências existenciais: o pai, o primo Casimiro, a mãe, a mulher, as filhas. O elemento relevante para a nossa análise reside no fato de um mesmo episódio narrativo reunir as percepções do «eu» que se inscreveram no decorrer do tempo, relativas a um indivíduo que, ao ser refigurado pelo leitor, pode se ver, ao mesmo tempo, como «bebé», criança, homem adulto em diversas fases de sua existência e «velho». Ao recompor o itinerário de sua vida, extrai de suas experiências as percepções equivocadas que foram sendo contruídas e que apenas o suceder dos anos - «setenta anos, faz setenta e um em julho» - possibilitou que fossem moldadas. Todavia, essa afirmação também é

²¹³ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 98-100: «um: as fotografias. QUARTA FOTOGRAFIA». (Grifos nossos).

passível de questionamento, porque se a maturidade permite que o indivíduo reflita sobre a totalidade de sua existência e dela retire juízos valorativos que as idealizações da infância e da juventude impediram que se firmassem, o declínio das faculdades físicas e mentais - «o raciocínio, a memória, as artérias, tudo aquilo que derivado ao tempo se estraga» - impossibilita, novamente, que se vislumbrem pontos de vista confiáveis. Os equívocos e autotraições subsistem a qualquer tentativa de interpretação do «eu» e dos «outros» em um texto onde tudo se (in)sustém na mobilidade da escrita.

Conforme Ricoeur, a mais elevada contribuição da identidade narrativa no processo de construção do «eu» é a mediação operada na dialética entre «mesmidade» e «ipseidade». A personagem que fala sobre «si» («pimpolho») e os demais sujeitos ficcionais, a maioria deles inominados ou apenas designados por um substantivo comum, ainda que com caráter próprio, opera intercâmbios nessa dialética identitária. Ao evocarem o «eu» e os «outros», as questões identitárias se inscrevem no decorrer da história de sua vida e das existências que seguem paralelas a sua trajetória ficcional, por meio das quais são estabelecidas conexões que relacionam os eventos inscritos no tempo e na memória e transformam a história em uma unidade de sentidos.

A identidade narrativa se nivela à identidade das personagens, a qual se elabora de forma articulada com a unidade temporal da história narrada. Por sua vez, a unidade temporal do texto resulta de uma síntese do heterogêneo, como afirma Ricoeur, de uma «concordância discordante» por meio da qual os diversos acontecimentos e peripécias são integrados no encadeamento da intriga: o pai, que abandona a família e parte para Paris, de onde jamais retorna; a mãe do «pimpolho» que, mesmo sem esquecer o marido, envolve-se com o primo Casimiro o qual, por sua vez, também imigra para a América e segue um roteiro que, apenas de forma velada, é expresso pelo narrador; a separação entre o «pimpolho» e a «bailarina de corda», o casamento, o reencontro com a antiga namorada e o envolvimento, na condição de amantes, até que a relação seja novamente interrompida, desta vez pela morte do «pimpolho» em uma hospedaria da Graça. Observamos, assim, que os eventos do texto, ainda que, aparentemente, surjam de forma descontínua na consciência dos hipotéticos múltiplos narradores, integram o movimento configurador da narrativa, e são destituídos de sua neutralidade impessoal. Apesar das sobreposições temporais e memorialísticas, da repetição compulsiva de determinados eventos e da aparente desconexão entre as partes que integram o livro, a forma como a intriga do romance é encadeada envolve os episódios, que parecem ser aleatórios e circunstanciais, pela técnica que modula a retrospectiva e a antevisão dos fatos,

essenciais para a fundamentação da unidade da intriga e a construção (transformação, modificação) da identidade das personagens.

Cada um dos narradores de *Eu hei-de amar uma pedra* tem o poder de selecionar, contradizer, suprimir e assumir as suas falhas memorialísticas a respeito daquilo que está a narrar. Os sujeitos narrativos delimitam, assim, o princípio e o fim – ou a repetição e permutação ostensiva - dos conjuntos de ações. Esse mecanismo constrói uma unidade de sentido que engloba todos esses processos por meio de um ato refigurador. O texto permite que sejam testadas múltiplas formas de ação, de modo que cada uma delas subordina determinadas consequências e implicações éticas. As personagens ficcionais, munidas de suas valorações identitárias, não podem ser interpretadas como uma entidade que se distingue de suas vivências textuais ou se expresse como mera portadora de acontecimentos. A identidade de cada personagem, como afirma Ricoeur, apresenta vínculos de solidariedade à história narrada, de modo que é em nome da coerência da história que são construídas as identidades das personagens.

Acompanhamos, até agora, como o «pimpolho» configura a si mesmo e as outras personagens com as quais interage em seu percurso narrativo. Seguindo a proposta apresentada pelo romance, veremos como esse processo se inverte, ou seja, como as outras personagens veem o «pimpolho» e, ao tecerem os mais variados juízos de valores sobre esse homem, contemplam-se a si mesmas. A identidade narrativa, como constata Ricoeur é, portanto, uma síntese do heterogêneo capaz de conciliar diversidades. A identidade das personagens não se expressa por uma permanência do mesmo no decorrer da história, mas se transforma em um processo dinâmico, que segue o desencadear de toda a intriga e obriga o «eu» a refletir sobre si no turbilhão de suas desmemórias e contradições.

3.2 «Ouviram falar de nós? Saberiam quem éramos?»²¹⁴: o resgate do «eu» pelo «outro»

A dialética da personagem, tratada por Ricoeur como «concordância-discordante», se inscreve no intervalo entre os dois pólos da permanência no tempo: «mesmidade» e «ipseidade». A identidade narrativa envolve uma dimensão ética, baseada nas decisões que as

²¹⁴ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 593: «quatro: as narrativas. ÚLTIMA NARRATIVA».

personagens assumem diante dos eventos com os quais se deparam. O que nos propomos, neste momento, com o objetivo de confrontar algumas formas como o «eu» concebe o «outro», e suas respectivas inversões, é analisar as expressões das personagens que possuem voz própria na narrativa *Eu hei-de amar uma pedra* e podem pensar a si mesmas e aos outros indivíduos com os quais contracenam. Devemos considerar que algumas personagens relevantes no texto apenas «são pensadas» e, mesmo quando suas vozes aparecem, é um «outro» que as articula por meio de suas lembranças. Portanto, a inscrição de indivíduos como o senhor Querubim, o pai e a mãe do «pimpolho», o primo Casimiro, depende da intercessão desse «outro» no corpo textual. Podemos afirmar que suas vozes são «terceirizadas» pela mediação, sobretudo do «pimpolho» que, à proporção que narra a si mesmo, ocupa-se em tecer aos outros:

o senhor Querubim a aconselhar-me ao ouvido

- Mostra que não tens medo sorri

e portanto *eu, pimpolho*, a sorrir no retrato, *eu* um cordeiro de matadouro, *eu* um boi de pescoço erguido, cabeça para acolá, ambas as mãos na cintura²¹⁵

[...] *o meu pai* sem se despedir, numa vozita maçada

*-Trambolhos*²¹⁶

e ainda bem que a máquina de costura impediu o senhor Querubim de dar fé *do que você disse primo Casimiro*, ainda bem que anulou a chuva em Alcântara, quem por acaso compreendeu

*- Um dia volto pimpolho*²¹⁷

[...] *o senhor Querubim* ciente que a zebra permanecia na loja

- Qual zebra pimpolho?

a minha mãe tentou ajudar-me e o empregado crucificou-a no espaldar com as mãos amarelas

*- Não me estrague a pose madame*²¹⁸

Nenhuma das vozes das personagens destacadas nos fragmentos – o senhor Querubim, o «pai», o primo Casimiro, a «mãe» – assume, de forma imperativa, a narração dos episódios

²¹⁵ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 57: «um: as fotografias. SEGUNDA FOTOGRAFIA». (Grifos nossos).

²¹⁶ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 38: «um: as fotografias. SEGUNDA FOTOGRAFIA». (Grifos nossos).

²¹⁷ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 52: «um: as fotografias. SEGUNDA FOTOGRAFIA». (Grifos nossos).

²¹⁸ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 26: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA». (Grifos nossos).

da trama, pois elas apenas se expressam, de modo refratário e fragmentado, na consciência do sujeito que, por meio de um dispositivo visual fotográfico os reconstitui em suas memórias, pertencentes ao passado, em relação à atitude de contemplar as fotos, mas são presentes do ponto de vista da apresentação do discurso textual. As personagens que já estão mortas no momento em que são configuradas pelo discurso do «pimpolho», as quais não possuem voz própria e só se manifestam por via da recordação de um «outro», não têm a capacidade de dizer qualquer coisa sobre si mesmas, uma vez que, valendo-se da apropriação pluralizada do trocadilho rimbaudiano, «são pensadas». E a personagem que as reconfigura no discurso de seu pensamento memorialístico, por sua vez, é «pensada» por outros com os quais suas lembranças interagem no plano do texto. As vozes narrativas são tecidas a partir de vários pontos de vistas, muitos deles passíveis de serem confrontados. Observemos, assim, a forma como a filha da dona da hospedaria da Graça narra as suas percepções sobre o casal de amantes:

[...] eu na hospedaria da Graça que herdei da minha mãe, uma casa decente para pessoas decentes onde se exige educação e respeito, cada quarto meia hora no máximo excepto a senhora e o senhor das quarta-feiras que desde eu criança toda a tarde no 12, *o senhor que parecia trazer consigo as gaivotas*

[...]

a senhora com o saquito de crochet, provavelmente sempre o mesmo, que chegava antes dele

(nunca depois, antes)²¹⁹

As circunstâncias que uniram, afastaram e reaproximaram o «pimpolho» da mulher que, nos episódios referentes à sua juventude, é designada como a «bailarina de corda» e, depois, quando refigurada textualmente por outro narrador, em sua velhice, passa a ser a «doente de 82 anos, sexo ♀, idade aparente coincidindo com a real», que também é configurada por outras consciências, sobretudo a do psiquiatra que a analisa. A ela é atribuída a tarefa de narrar a si mesma e, por extensão, dizer o «outro». Quando se apresenta ao médico, após o falecimento do amante na hospedaria da Graça, «vestida de luto, enfeitada por um medalhão de esmalte com o retrato de um homem [...]», declara a razão a qual o psiquiatra atribui o seu estado depressivo: « - Não podia ir ao velório nem ao funeral percebe?»²²⁰.

²¹⁹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 467: «quatro: as narrativas. SEGUNDA NARRATIVA».

²²⁰ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 258: «dois: as consultas. PRIMEIRA CONSULTA».

Informações já referidas são reiteradas pela própria personagem ao médico psiquiatra: « - Encontrei-o *aos dezassete* senhor doutor»²²¹; «*Há cinquenta e três* senhor doutor»²²²; « - Era virgem senhor doutor»²²³. Estes elementos do discurso da personagem que destacamos, balizados pela questão temporal, contêm características importantes tanto da «*identidade-idem*» como da «*identidade-ipse*», pois ilustram aspectos identitários que se mantiverem no transcorrer do tempo, relativos ao carácter do sujeito e às modificações comportamentais e físicas que nele foram se imprimindo no decorrer do anos:

[...] pode ser que os informassem do casal de idade às quarta-feiras no primeiro andar, educados tranquilos, partindo antes da noite, discretos, se calhar um bocadinho rídiculos, pelo lado das árvores, primeiro ele, depois ela, tomando atenção aos degraus, de parede sempre ao alcance dos dedos, imobilizando-se a descansar numa esquina fazendo de conta que se interessavam por uma montra, um gato, o eléctrico iluminado, quase vazio, a descer para Baixa. Alguém ocupa o nosso quarto agora, nosso quarto é como quem diz, o quarto que alugávamos, observando por nós a trepadeira no caixilho: continuará ali, movendo-se devagarinho a assinalar o vento? Julgo que sim: certas coisas, nunca as que supomos mais interessantes, nunca aquelas que nos comoveram, permanecem intactas: a bailarina a girar numa mesa de pé-de-galo por exemplo [...]²²⁴

Os juízos valorativos elaborados tanto pelo «pimpolho» (ou «senhor das quarta-feiras») quanto pela «bailarina de corda» (ou «doente de 82 *anos*», «senhora com o saquito de crochet») sobre a forma como cada um vislumbra o «outro» revestem-se de uma atmosfera de profundo afeto, idealização sobre um casamento desejado, mas desviado do curso existencial de ambos, e uma união reajustada pelas vias do adultério. O sentimento de «luto e melancolia»²²⁵ é o que

²²¹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 277: «dois: as consultas. SEGUNDA CONSULTA». (Grifos nossos).

²²² ANTUNES. 2004. op. cit. p. 290: «dois: as consultas. SEGUNDA CONSULTA». (Grifos nossos).

²²³ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 290: «dois: as consultas. SEGUNDA CONSULTA».

²²⁴ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 593-594: «quatro: as narrativas. ÚLTIMA NARRATIVA».

²²⁵ O texto de Sigmund Freud, de 1917, *Luto e melancolia*, produz uma comparação constante entre a melancolia e o processo de luto, indicando a grande complexidade do primeiro caso. O luto constitui um processo necessário à manutenção das ligações de um objeto nos momentos de perda. Nesse ensaio metapsicológico, Freud introduziu um elemento essencial e, até então, inédito nos quase dois mil anos de teoria da melancolia, ao elucidar que esta é causada por uma perda de objeto. Para o estudo de Freud, o respectivo objeto perdido pode ser uma pessoa amada, um ideal, um sonho ou até mesmo a pátria. A diferença entre a melancolia e o luto é marcada, sobretudo, pelo fato de, no primeiro caso, a dependência do homem em relação a esse objeto se mostrar muito profunda, a ponto de tornar-se uma identificação patológica. Destituindo-se do elo de amor que ligava o melancólico ao seu objeto, instala-se um vazio, o que faz com que o sujeito prefira «canibalizar» o objeto, introjetar seus traços numa ânsia de pertencimento, e converter o seu próprio o «eu» em objeto. A perda melancólica atinge diretamente o «eu» do doente, pois a identificação com um objeto perdido era o seu sustentáculo. (FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12.)

prevalece no discurso da senhora que, a partir da parte do romance nomeada como *As consultas*, não se desfaz de seu «saquito de crochet», de modo que se torna necessária a intervenção psiquiátrica: «A doente continua de luto com o retrato do homem no medalhão refere que os sintomas se mantêm [...] e lá estão eles com a tristeza, a mania da tristeza, a felicidade da tristeza [...]». ²²⁶ Além da forma como a personagem analisada se expressa no romance, inclusive o próprio psiquiatra demonstra sintomas de luto, ao intercalar as suas reflexões ao diagnóstico e as falas da paciente.

O luto, na concepção de Freud, se apresenta como trabalho de perda, regido por um mecanismo que procura elaborar o trauma advindo daquilo que foi perdido. Terminado o trabalho de enlutamento, o «eu» deveria se tornar novamente disponível para novos investimentos objetivos. Todavia, esse processo não aparenta ser superado pelas personagens, pois o trabalho de luto, à parte das transformações que norteiam a «ipseidade» dos sujeitos, se conserva. Diferente do que ocorre em relação à melancolia, onde a perda pode não ser identificada e o melancólico não a reconhece, esse mecanismo serve também para diferenciar o que ocorre nesta afecção do que acontece em outras, em que o luto termina. Freud afirma que, na situação patológica da melancolia, há um momento da constituição do «eu» em que algo não se efetuou. Nesse espaço o «eu» se configurou sobre ruínas, falhando a identificação primária. Em decorrência disso, em uma situação posterior, o melancólico estabelece uma intensa ligação do objeto diretamente com o «eu». Ocorre, assim, uma identificação com o objeto. No segundo conjunto de capítulos do romance *Eu hei-de amar uma pedra*, o próprio médico, a medida que analisa a sua paciente e constrói um juízo de valor a seu respeito, entrelaça ao seu discurso as suas próprias memórias e conflitos: «depois da morte do meu pai a minha mãe um medalhão idêntico, a mesma fotografia que na mesinha da sala, sempre com flores ao pé, enquanto da minha irmã nem fotografias nem flores, ao enterrarem-lhe o berço nunca houve irmã no passado» ²²⁷.

A esposa do «pimpolho» permanece alheia à longa traição do marido e é vista por essa personagem com desprezo, pois o casamento e as suas filhas só se justificaram em decorrência de o mesmo ter se afastado da antiga namorada, que supunha morta. No momento em que assume o papel de narradora, assim interpreta a morte do marido:

²²⁶ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 275: «dois: as consultas. SEGUNDA CONSULTA».

²²⁷ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 275: «dois: as consultas. SEGUNDA CONSULTA».

-Daqui a meia hora entregam-nos o seu marido

que faleceu há dois meses, junto aos colegas do emprego, numa dessas quarta-feiras em que saía contra a minha vontade e a vontade do doutor a reunir-se com os outros num café qualquer nunca soube bem onde, Campos de Ourique, Avenidas Novas, um bairro desse gênero com prédios em que gostaria de morar em vez do Jardim Constantino tão desmantelado, tão feio, tenho ideia que uma ocasião me falou na Graça a propósito da doença de um deles, um problema na anca obrigando-o a ficar perto de casa visto que meia dúzia de passos e a perna prendia-se, ainda argumentávamos, o doutor e eu, que um problema na anca não era nada comparado com o coração em papas e o açúcar do sangue, o doutor graças a Deus competente preveniu logo

-Lavo daí as minhas mãos não me responsabilizo²²⁸

No discurso da esposa é visível a inocência a respeito de uma situação conhecida por todas as outras personagens que, em algum momento, tornam-se narradoras. A interpretação da esposa sobre o modo de agir do seu marido, as suas saídas sempre às quarta-feiras, as razões que o motivavam a desejar residir na Graça e, finalmente, as circunstâncias que permearam o seu falecimento, são as únicas que divergem, em grande proporção, das versões e sentimentos elaborados pelos demais narradores. Na fala da amante, interseccionada pelas reflexões e memórias do psiquiatra, o sentimento é de luto. A filha do «pimpolho», tal como a sua mãe e irmã, jamais fora objeto de grande afeição do pai, pois sempre que se referia tanto à «filha mais nova» quanto à «filha mais velha» era para demonstrar contrariedade, desaprovação e as inconveniências que causavam. A sua voz refere-se às circunstâncias da morte do pai e ao modo como via a sua amante, a vizinha do toldo na praia, revelando vergonha e revolta:

Tinha de ser assim não era pai, de fazer os possíveis por me envergonhar até o último dia, humilhar-me, desejar não haver nascido, não ser sua filha, tinha logo de morrer de propósito numa dessas espeluncas baratas que deviam proibir de alugar quartos à hora acompanhado pela vizinha de toldo que a gente não olhava sequer, não cumprimentava, não percebíamos onde arranjava o dinheiro para estar connosco e infelizmente

(tinha de ser assim não era pai?)

percebemos agora, uma mulher que não sabia vestir-se, não sabia comportar-se, comia qualquer coisa embrulhada num jornal, o vendedor de bolos que conhece os seus iguais e os despreza

[...]

(uma camponesa, uma sopeira)

[...]

e eu a rir-me dela

(se calhar tirei-lhe o retrato sem querer, se calhar a vizinha no álbum)

²²⁸ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 536: «quatro: as narrativas. QUARTA NARRATIVA».

[...]

nos mentia, a desculpa que às quarta-feiras à tarde os colegas do emprego e em vez dos colegas uma hospedaria na Graça, o edifício ou prédio ou o que fosse a cair de podre²²⁹

No fragmento transcrito, verificamos que a memória da filha mais velha do «pimpolho» retrocede para infância quando, aos sete anos, em companhia da família, estivera em Tavira. O episódio do retrato feito na praia pela menina que, mesmo contrariando à vontade do pai, se apossou de sua câmara fotográfica - «foi a minha filha mais velha que tirou: não queria emprestar-lhe a máquina dado que por princípio não empresto coisas valiosas a crianças que não descansam enquanto não as estragam»²³⁰ - é descrito no capítulo «Nona fotografia». Entre as linhas que são narradas por seu pai, sobre essa cena, são tecidos diversos juízos pejorativos a respeito dessa filha - «(o que se espera de uma *catraia* de sete anos)»²³¹ e «com sete anos e já *pata-choca*, sem graça, a escapar-se»²³²; a conclusão dessa personagem: «(- Mesmo depois de trinta anos o meu pai nunca me perdoou aquela história do rolo»²³³; e o veredicto do pai: «acho que nunca lhe perdoei aquela história do rolo, cada pic a indignar-me e a seguir a cada pic um soluço [...]»²³⁴. A importância de se confrontar a cena da infância com a avaliação que a filha mais velha adulta faz após a morte do pai se justifica pelo fato de que, acidentalmente, a menina fotografou a amante de seu pai naquela ocasião, a qual se encontrava próxima à família. Por essa razão o retrato fora de foco foi conservado no álbum, tal como explica o «pimpolho»: «[...] e se coleí a fotografia no álbum não é por nenhum de nós [...] mas porque *tu de perfil, sumindo-te no crochet com uma madeixa no ar dois toldos adiante*»²³⁵.

A conjugação entre as duas cenas mostra uma técnica recorrente em todo o texto: a refiguração do tempo pela memória é essencial para a compreensão da «ipseidade» e «mesmidade» do sujeito, apesar dos aspectos instáveis que modulam cada uma dessas instâncias. A filha mais velha, ao narrar-se a «si» também constrói a sua versão sobre a personalidade do pai e da amante, sob um viés que diverge radicalmente daquilo que a ingênua

²²⁹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 487-488: «quatro: as narrativas. TERCEIRA NARRATIVA».

²³⁰ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 199: «um: as fotografias. NONA FOTOGRAFIA».

²³¹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 199: «um: as fotografias. NONA FOTOGRAFIA». (Grifos nossos).

²³² ANTUNES. 2004. op. cit. p. 201: «um: as fotografias. NONA FOTOGRAFIA». (Grifos nossos).

²³³ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 200: «um: as fotografias. NONA FOTOGRAFIA».

²³⁴ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 200-201: «um: as fotografias. NONA FOTOGRAFIA».

²³⁵ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 200: «um: as fotografias. NONA FOTOGRAFIA». (Grifos nossos).

esposa traída diz sobre o marido ou das impressões que o pai e a amante, cada um em momentos específicos, tecem sobre si mesmos e a respeito um do outro.

É possível distinguir em todas as personagens aspectos referentes a elaboração da «identidade do si» e a «identidade do outro». O romance é composto por sujeitos que, ao narrarem a si mesmos, ao relatarem as suas experiências, angústias e conflitos, acabam por narrar o «outro». Cada personagem de *Eu hei-de amar uma pedra*, ao ser configurado e refigurado na trama narrativa, agrega, pelo processo de autoanálise e dos juízos valorativos que recebe dos outros sujeitos com os quais contracena, diversas «identidades» contraditórias, variáveis, instáveis, que envolvem aspectos importantes relativos à permanência no tempo e à memória.

O tempo, embora possa ser linearizado em âmbito cronológico em *Eu hei-de amar uma pedra*, mostra que, se os discursos fragmentários forem articulados em uma ordem que, necessariamente, não é a mesma que conforma o livro em sua formatação gráfica, esta ordem tem suas propriedades alteradas pela consciência das personagens, na forma como confrontam o passado e o presente e pouco se valem das expectativas futuras. O aspecto destrutivo do tempo comprova que é apenas na memória, contraditória e falaciosa, que os indivíduos e os acontecimentos se sustentam. Pelas vias conflituosas da memória os sujeitos narrativos, que têm a possibilidade de pensarem a si mesmos, constroem a sua identidade e a das outras personagens com as quais realizam alguma forma de interação. Estas, comparadas, confrontadas, divergem potencialmente umas das outras.

Nesse processo, ao qual Ricoeur denomina de «concordância-discordante da personagem», está inscrito na dialética da «mesmidade» e da «ipseidade». Faz-se necessária essa reinscrição, uma vez que se estabelece um confronto entre a «concordância discordante da personagem» com a exigência de permanência no tempo relacionada ao que se entende por identidade: sob uma perspectiva, está a «mesmidade» de um caráter e, sob outra, a «ipseidade» na manutenção do «si».

O texto *Eu hei-de amar uma pedra* explora o papel mediador que a identidade narrativa das personagens realiza entre os extremos da «mesmidade» e da «ipseidade», comprovado pelas «variações imaginativas» submetidas pela representação dos processos identitários na narrativa. Conforme Ricoeur, «o benefício dessas experiências de pensamento é tornar manifesta a diferença entre duas significações da permanência no tempo, fazendo variar a relação de uma

com a outra»²³⁶. No romance há uma interessante problematização que está a envolver o trabalho de aperfeiçoamento da escrita. O narrador que em algumas situações se autorreferencia, como já discutimos, revela a intenção de aprimorar o trabalho de escritura do livro que está a compor. Na última seção de capítulos do romance, nomeada «as narrativas», é que, de fato, a tensão entre a hipotética vontade autoral e a inscrição de personagens que expressam a sua autonomia em relação a criação de outrem adquire uma forte contundência. O ato de narrar, por sua vez, é constantemente questionado, não apenas nas instâncias discursivas que permitem que o autor se torne figurante na ficção e seja expresso pela voz de uma personagem. Ao chegar as páginas finais da última narrativa – o capítulo totaliza sete – são manifestados elementos que circunscrevem o desejo de concluir a história e a angústia sobre a finalização do livro, em que uma personagem igualmente múltipla e contraditória como todas as outras – «bailarina de corda», «amante de pimpolho», «senhora do saquito de crochet», «doente de 82 ano» - é incumbida de encerrar a narrativa:

(se pudesse terminar o livro imediatamente, se me dessem liberdade, se dependesse de mim terminava, detesto o que conto)

remava num lago, não insistir na descrição dos telões

(poupava tanta coisa desnecessária a tanta gente se terminasse já)

[...]

(como fechar este livro?)

[...]

(a maçada com o fecho do livro é que não basta uma agitação antes do silêncio [...])

[...]

-Tu é que fechas o livro

a que manda na gente ou a quem mandaram que mandasse na gente, um fulano que decidiu não há muito, acho eu

-És tu que fechas o livro

e embora arrependido de eu a fechar o livro continua por teimosia a escrever [...]

[...]

(como fechar este livro?)

[...]

-Fecha este livro como quiseres

terminava-o aqui, com pétalas amarelas descendo na sombra [...]²³⁷

²³⁶ RICOEUR. op. cit. p. 176.

²³⁷ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 598-605: «quatro: as narrativas. ÚLTIMA NARRATIVA». (Grifos nossos).

O empreendimento narrativo, filtrado pelo nosso olhar a partir do viés do tempo, identidade e da memória, conserva sua dimensão hermenêutica na dialética balizada pela oposição extrema que há entre os termos construir-destruir: o tempo cria e corrói, a identidade desenvolve suas alteridades e as refuta, a memória ilumina e contradiz. E, por fim, a considerar que a identidade das personagens, relacionada ao tempo e à memória, não é estática, vemos que o próprio caráter, elemento emblemático da «mesmidade», se modela em uma dimensão temporal e, independente das alterações relativas à «ipseidade» pelas quais será interpretado, ele evolui ao longo do texto até chegar a derradeira (in)conclusão da história.

As diversas alteridades de um «eu» ficcional se inscrevem no texto de maneira a convidar o leitor a refletir sobre o processo de construção da escrita, pois afinal a quem é atribuída a autoria do romance? Quem de fato tem o poder de comandar os meandros narrativos pelas vias da criação literária? Pactuando com o acordo tácito que subjaz entre autor e leitor de qualquer enredo ficcional, percebemos que a primeira instância narradora, em determinados momentos, dissolve-se entre as personagens que, à medida que o enredo avança, intercalam a tarefa de contar a história, confrutando e, inclusive, contradizendo os múltiplos pontos de vista que emergem do plano ficcional. Ao aproximar-se, diríamos aqui, não da conclusão da história que parece seguir o seu fluxo *ad infinitum*, mas do final do livro em sua condição de objeto formatado graficamente, as indagações sobre a forma de terminar a escrita do romance e sobre a qual sujeito é atribuída a tarefa de pontuar o fim do enredo, os questionamentos adquirem um tom bastante veemente. Em um primeiro plano, é possível depreender que, se há a ficcionalização de um autor que parece conceder liberdade às personagens que cria de seguirem o seu próprio caminho na história de forma aparentemente autônoma, surge a esta altura do enredo a negação dessa liberdade, uma vez que a personagem que diz estar incubida de encerrar a história parece não ter escolha e precisa, mesmo contrariando a sua vontade, continuar a escrever. A instância de um «outro eu» ficcional firma-se, por conseguinte, como subjacente a um plano de escritura que é alterado e encerra a discussão que permeia as personagens nos episódios finais de *Eu hei-de amar uma pedra*, quando a voz que afirma dirigir o romance assim encerra a sua obra: «a informar que *mudei de plano*, não preciso de vocês, *sou eu que fecho o livro*, vão embora acabou-se»²³⁸.

As várias e cambiáveis manifestações identitárias de um mesmo indivíduo, expressas por um «eu» e por quem venha a se encarregar da tarefa de narrar os seus coadjuvantes no

²³⁸ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 616: «quatro: as narrativas. ÚLTIMA NARRATIVA». (Grifos nossos).

enredo, preservam razoavelmente a questão da «mesmidade», na medida em que se torna possível acompanhar a evolução – ou o desaparecimento – de personagens inscritos no tempo e refigurados na memória de algum narrador. A «ipseidade», porém, ao confrontar as várias formas como um mesmo indivíduo é apresentado e como cada personagem que tem o poder de dizer a si mesmo descreve o seu caráter, as suas experiências e maneiras de se relacionar com todos os «outros», manifesta instabilidade e contradição.

CAPÍTULO 4

A BABILÔNIA DOS CAMBIÁVEIS JOGOS IDENTITÁRIOS: CONTRADIÇÃO DAS VOZES, ESTILHAÇAR DAS FACES

*Hoje que seja esta ou aquela,
pouco me importa.
Quero apenas parecer bela,
pois, seja qual for, estou morta.*

*Já fui loura, já fui morena,
já fui Margarida e Beatriz.
Já fui Maria e Madalena.
Só não pude ser como quis.*

*Que mal faz, esta cor fingida
do meu cabelo, e do meu rosto,
se tudo é tinta: o mundo, a vida,
o contentamento, o desgosto?*

*Por fora, serei como queira
a moda, que me vai matando.
Que me levem pele e caveira
ao nada, não me importa quando.*

*Mas quem viu, tão dilacerados,
olhos, braços e sonhos seus
se morreu pelos seus pecados,
falará com Deus.*

*Falará, coberta de luzes,
do alto penteado ao rubro artelho.
Porque uns expiram sobre cruzeiros,
outros, buscando-se no espelho.
Cecília Meireles²³⁹*



Figura 6 - *Muchacha ante el espejo*²⁴⁰

²³⁹ MEIRELES, Cecília. Mulher ao espelho. In: _____. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 127.

²⁴⁰ PICASSO, Pablo. *Muchacha ante el espejo*. 1932. Óleo sobre tela. 162,3 x 130,2 cm. Nova York: Museu de Arte Moderna.

4.1 «dissolvendo-se a pouco e pouco no reflexo do espelho»²⁴¹: a dialética entre o «eu» e o «não-eu»

Na tela de Pablo Picasso, *Muchacha ante el espejo*, ou no poema de Cecília Meireles, *Mulher ao espelho*, a evocação ao mito de Narciso engendra um mecanismo contraditório, pois a função especular, atribuída ao objeto refletor, não reproduz a inversão duplicada da imagem que se projeta em sua superfície. Segundo o esquema óptico de Lacan²⁴², o indivíduo, ao se mirar no espelho plano, busca o ideal do «eu», pois esse objeto desempenha a função do «outro» como lugar simbólico. Na superfície planificada do espelho, o «eu» pode se reconhecer na imagem do «outro», sendo possível interpretar essa relação como projeção de um «eu» ideal.

O processo de inversão imagética cria, na tela do pintor cubista, a deformação - ou construção de uma nova alteridade - do sujeito projetado, na qual há uma alteração significativa na modelagem mimética entre o «eu-forma» e o «eu-reflexo». As discrepâncias entre as alteridades enunciadas pela voz lírica do poema ceciliano evocam a multiplicação de um mesmo «eu» que não hesita em empregar analogias em que a plasticização visual remeta à «cor fingida» e à «tinta», com o propósito de justificar a construção de diversas máscaras a encobrir uma mesma face, tanto na dimensão física como existencial - «loura» e «morena»; «Maria», a virgem, ou «Madalena», a prostituta. As individualidades se mascaram, deformam, multiplicam ou se fragmentam e, assim, exercem uma representação simulada da «mesmidade».

Camuflagem, mimetismo ou mecanismos de defesa também criam a possibilidade de um indivíduo não se reconhecer em suas máscaras ou vir a questionar: «em que espelho ficou perdida a minha face?»²⁴³. Conforme a afirmação de Lacan «essa forma situa a instância do *eu* [...] numa linha de ficção para sempre irreduzível ao indivíduo isolado [...], que só se unirá assintomaticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [*eu*], sua discordância de sua própria realidade».²⁴⁴ A teoria lacaniana considera as determinações do caráter do sujeito contrapostas à qualidade ilusória do conhecimento humano, além de defender uma simultaneidade na constituição do sujeito e do objeto, convencionalmente denominado como «realidade». O estágio do espelho,

²⁴¹ ANTUNES, António Lobo. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006. p. 191: «duas horas da manhã, 2».

²⁴² LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelado na experiência psicanalítica. In: _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

²⁴³ MEIRELES, Cecília. Retrato. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 10.

²⁴⁴ LACAN. op. cit. p. 98.

no pensamento de Lacan, compreende o esforço de especificar o processo de formação do indivíduo humano por meio de sua identificação com uma imagem totalizada que o conduz para um sentimento de ausência de organização corporal e de fragmentação «e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo [...] para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante.»²⁴⁵

O «eu» que se origina projetado na superfície do espelho é integrado à constituição da imagem do corpo próprio e, simultaneamente, a imagem no espelho é compreendida como «real» (objeto). As formulações de Lacan apresentadas em *O estádio do espelho* são precursoras na interpretação da dialética alienante do sujeito «aprisionado» em seu próprio «eu», pois o indivíduo não é capaz de apreender a «si mesmo», uma vez que depende do «outro» especular, para a constituição de sua própria identidade. A relação que o indivíduo estabelece consigo mesmo e com os seus objetos - outros sujeitos que integram a «realidade» que o circunscreve – se mantém sempre mediada por linhas imaginárias ou ficcionais.

O «outro», que se apresenta como uma alteridade dirigida ao simbólico e à linguagem, é quem convoca o sujeito a se integrar aos seus sistemas significantes, a fim de organizar uma representação daquilo que a imagem lhe apresenta. O «outro», conforme a acepção lacaniana, desempenha o papel de «escudo narcísico», o qual afasta definitivamente do «real» o sujeito constituído de imagens e símbolos e, ao mesmo tempo, introjeta nele o «seu pequeno outro». O «eu», que não pode existir sem o símbolo ou referência ao «outro», o seu corpo e objetos de seu desejo, ao se ver privado da função especular que o remete ao «outro», tende a desagregar-se pelas mais diversas patologias psíquicas.

A se admitir que é o reconhecimento diante da superfície do espelho que origina a subjetividade humana, uma vez que a imagem do corpo próprio se configura como uma espécie de matriz simbólica do indivíduo e inscreve a sua presença no mundo, as alteridades ficcionalizadas em *Ontem não te vi em Babilónia* estão «dissolvendo-se a pouco e pouco no reflexo do espelho» e, nesse movimento, é instaurada uma ordem contraditória entre o «eu», que se inscreve por meio da linguagem, e o «não-eu», cuja função especular é negada e distorcida no âmbito de sua própria consciência, sem jamais atingir o «outro».

As personagens de *Ontem não te vi em Babilónia*, apresentadas como enunciadoras de seu próprio discurso, ao se constituírem como sujeitos ficcionais têm a possibilidade, por meio

²⁴⁵ LACAN. op. cit. p. 100.

da voz narrativa que lhes é concedida, de configurar o seu próprio «eu» ficcional. Contudo, todos os «eus» que são enunciados estão impossibilitados de atingir o «outro», não apenas por limitações de âmbito físico ou geográfico. O olhar especular que a consciência desses indivíduos dirige ao seu objeto pulsional não aciona nenhuma forma de projeção que, de alguma maneira, pudesse vir a devolver o reflexo de cada «eu» que se mira no «outro». Por não terem suas individualidades reconhecidas e não ser mais possível se autoidentificarem com um ideal de «eu», ocorre um novo estilhaçar de suas alteridades. As personagens, ao se assumirem como sujeitos discursivos, desenvolvem uma incessante negação de si mesmas e jamais se constituem como uma totalidade segura nas conjecturas que elaboram, ou se estabilizam em algum ponto fixo que sirva como referência identificante. Ao leitor cabe indagar incessantemente: que espécie de ser é o «eu»? e quem é o «outro»?

O texto *Ontem não te vi em Babilônia* emprega, também, a técnica narrativa encontrada em *Eu hei-de amar uma pedra* e que, de forma geral, é uma característica predominante na ficção de Lobo Antunes, sobretudo nos romances publicados a partir do início dos anos 2000. Nesses textos as afirmações são quase sempre negadas e, para tanto, são empregados recursos como a reformulação ou correção quase imediata dos enunciados, a repetição obsessiva de frases idênticas, paráfrases que têm o propósito de servir como referências explicativas, além da substituição, pela via da sinonímia ou antinomia, de enunciações inteiras. O «eu» que se apresenta em cada um dos relatos, ainda que objetive narrar uma mesma experiência, é alterado ou deformado pela sua própria voz e pela elocução de «outro» coadjuvante ficcional.

A trama do romance se desenvolve pelo fluxo de consciência das personagens que a compõe. As falas são internas e não há interação ou diálogo. Isso cria fortes elos de ligação entre os sujeitos narrativos e a atividade da memória. Contudo, como as articulações do pensamento das personagens não se pautam em nenhuma linearidade, mas oscilam na diversidade de um mesmo tempo que, independente de seus movimentos espirais, sempre se anuncia como presente, é atribuída ao leitor a tarefa de desvendar as peculiaridades da alma que constitui cada sujeito em sua complexidade caleidoscópica, pois os eventos narrados, ou sujeitos descritos, criam os mais diversos efeitos narrativos, dependendo das oscilações de voz de seu enunciador. Cada personagem, ao afirmar «nada saber» sobre «si», exprime em seu discurso, construído na inversão e na contradição, a convicção de que «tudo sabe». Porém, em decorrência de uma força maior - a escrita do romance - que, paralelamente, acompanha a noite insone, «negar» é preciso, pois as múltiplas identidades contidas em uma só «persona», ou a diversidade de versões sobre um mesmo fato, é que fomentam a «invenção» desse livro.

Observemos a forma como quatro personagens se dirigem a Osvaldo, sendo por ele desprezadas e, simultaneamente, se anunciam como enunciadoras de «inverdades»: Ana Emília, aquela que o espera em Lisboa, e a filha desta; o marido de Ana Emília, executado por Osvaldo; e Alice, a esposa rejeitada. Tais personagens, ao se afirmarem como sujeitos, negam a si mesmas diante do hipotético espelho do «olhar do outro»: o figurado esquema da função especular não é contemplado e elas jamais são reconhecidas ou alcançadas pelo seu objeto de desejo, pois não existe nenhuma forma de correspondência pulsional, uma vez que o mesmo já fora absorvido pela morte ou se localiza na impossibilidade de ser atingido.

No discurso de Ana Emília a figura de Osvaldo é sempre lembrada como aquele que ofereceu a boneca que a sua filha suicida trazia consigo ao ser encontrada suspensa no galho de macieira por um fio de estendal; e como amigo, mas também torturador e assassino de seu marido. A imagem de Osvaldo, sobretudo, é compulsivamente reiterada sob a perspectiva de uma permanente ausência, pois o agente aposentado da PIDE é referido como o homem que prometeu «visitá-la e não visita»:

*o homem que apesar das promessas que faz nunca chega de Évora, depois do episódio da corda evitava a boneca e ao evitar a boneca ela a rodar, a rodar, a erva cinzas sem importância que a primeira chuva dissolverá amanhã, você pai dissolvido, tenha um bom dia, suma-se, o meu marido vestido de mulher na esperança que eu ajudasse*²⁴⁶

A evocação de Ana Emília sobre a ausência de Osvaldo, embora esteja profundamente articulada às reminiscências da filha morta, também suscita memórias relativas ao envolvimento do ex-agente da PIDE na execução do marido. Em meio a essas reflexões, são referidos aspectos sobre o contexto histórico-político português no período do governo de António de Oliveira Salazar, cujo regime repressor era combatido pelo marido de Ana Emília —«[...] o meu marido que *trabalhava na polícia a deixar ficar mal o Governo*, tipografias, panfletos [...]»²⁴⁷ -, atividade que foi descoberta por Osvaldo: «[...] encontramos o marido da que me espera na tipografia, não uma cave de subúrbio como tinha imaginado, um rés-do-chão no centro e do lado do sol, a *imprimir folhetos contra Deus e o Governo*»²⁴⁸.

²⁴⁶ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 89: «uma hora da manhã, 1».

²⁴⁷ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 90: «uma hora da manhã, 1».

²⁴⁸ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 39: «meia-noite, 2».

Na condição de policial, Osvaldo ocupava-se em torturar os presos, obrigando-os a vestirem-se de mulher, a usar brincos e, antes da execução, sodomizava-os, tal como procedeu em relação ao marido de Ana Emília. A situação é explicitada por três vozes: da esposa, que auxiliava o marido a se preparar para ser violentado: «mais cedo, encontrei o meu marido a experimentar uma saia minha e os meus brincos, igualzinho às mulheres vestidas de domingo na travessa»²⁴⁹ e «a maquilhar o meu marido com o meu baton, a tentar enfeitá-lo com o meu anel»²⁵⁰; de Osvaldo, que profere as ordens - «obriguei-o a vestir o camiseiro mais a saia e os brincos, a tombar uma jarra parecida com a da campa da minha mãe e as suas flores desbotadas [...]»²⁵¹ e «Veste-te de mulher que a tua esposa gosta»-, atitudes assim avaliadas por Ana Emília: «e não era ao meu marido que ele pretendia humilhar, era a mim»²⁵²; e de Alice, a esposa rejeitada, que constata: «o meu marido não me persegue, não desiste, não me persegue de novo, persegue o homem vestido de mulher»²⁵³.

Esse aspecto perverso da personalidade de Osvaldo apresenta uma provável relação com um episódio traumático de sua infância. Ainda muito pequeno, na tentativa de permanecer junto ao corpo da mãe recém falecida, ao ser afastado pelos adultos que o cercavam, em uma atitude desesperada prendeu-se ao cadáver segurando o seu brinco e terminou por rasgar-lhe a orelha. Esta reminiscência é encadeada à explicação que Osvaldo oferece para justificar a violência que utiliza contra os presos nas sessões de tortura:

-Mãe
e os ombros para a direita e para a esquerda indiferentes, dizem que *eu a puxar-lhe os brincos*

-Mãe
[...]
o médico da polícia a examinar-lhe os olhos com a lanterninha e a tentar afastar-me

-É melhor não insistirem por hoje
separando-me da minha mãe com que autoridade pergunto eu, consentido que a prior e o caixão e um buraco na terra, o que se faz ao que não presta, à carne podre, aos bichos, nem a sepultura decente que merecem as pessoas decentes [...]

[...]

²⁴⁹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 17: «meia-noite, 1».

²⁵⁰ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 90: «uma hora da manhã, 1».

²⁵¹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 39: «meia-noite, 2».

²⁵² ANTUNES. 2006. op. cit. p. 91: «uma hora da manhã, 1».

²⁵³ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 49: «meia-noite, 3».

-*Não lhe rasgues a orelha com o brinco*
 [...]
 -*Por que razão os obriga a vestirem-se de mulher?*
 [...]
 -Mãe
 e por resposta
 (já devia saber)
 [...]
*devia rasgar-lhe a orelha como aos inimigos da Igreja e do Estado que me mandavam interrogar na polícia, espremes A, espremes B, [...]*²⁵⁴

As evocações memorialísticas referentes às execuções dos «inimigos da Igreja e do Estado» são descritas com satisfação por Osvaldo que, ao exaltar a crueldade empregada para eliminar os opositores do sistema, apresenta o quadro da violência exercida pela PIDE, compondo um mosaico de atrocidades legitimadas pela ditadura salazarista. Embora a «noite» da narrativa de *Ontem não te vi em Babilónia* esteja inscrita em um período temporal posterior à ditadura, o espírito da política do Estado Novo está bem moldado na consciência de Osvaldo.

O Estado Novo configurou o regime político vigente em Portugal no período de 1933 a 1974. Até 1968 foi dirigido por António de Oliveira Salazar, seguindo-se o governo de Marcelo Caetano²⁵⁵. A conjuntura interna que deu origem ao Estado Novo foi bastante conturbada, uma vez que envolveu aspectos como a sucessão de governos, uma economia nacional em estado de depressão e instabilidade social. O Estado Novo amparou-se em dois grandes ideais: o nacionalismo e o conservadorismo. O nacionalismo desse sistema de governo se fundamentou, entre outros parâmetros, na exaltação da bravura dos «heróis» mitificados pela história acerca da fundação do império e das navegações dos descobrimentos, elementos que fortaleciam a (re)configuração de uma identidade «verdadeiramente» portuguesa. Assim, a revigoração do nacionalismo implantada pelo Estado Novo promoveu o estímulo ao orgulho e a dignidade nacional. Destaca-se, além disso, a ligação do regime à religião cristã, cujos valores relativos à ideia de paz social e política foram enaltecidos pelo regime. A Constituição Política Portuguesa, datada de 1933, instituiu a Igreja Católica como a Religião da Nação Portuguesa. A Concordata de 1940 endossou a importância da Igreja Católica, e o aspecto religioso foi interpretado como uma condição estabilizadora da sociedade e essencial para o desenvolvimento da «missão

²⁵⁴ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 195-197: «duas horas da manhã, 3». (Grifos nossos).

²⁵⁵ FERNANDES, João Santos. A PIDE/DGS e a censura colonial. In: TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra colonial: realidade e ficção*. Lisboa: Notícias, 2001. p. 59-68.

civilizadora» do povo de Portugal. Observemos, no fragmento que segue, como a personagem Alice conjuga em sua memória um episódio da infância, vivido no colégio durante a lição da professora Isménia, à atividade desempenhada pelo marido:

[...] a dona Isménia sacudia durante o ditado a anunciar *quem manda em Portugal é o doutor Salazar e a repetir até que as cabeças se erguessem quem manda em Portugal é o doutor Salazar, a fotografia do doutor Salazar na parede maior que o crucifixo, o meu marido trabalhou para ele num forte à beira mar, uma praia de pescadores que não visitei nunca [...]*²⁵⁶

O posicionamento austero da política conservadora diante de todos os aspectos que se opunham a «ordem» e a «moral» do sistema, conforme está ilustrado na recordação de Alice ao recuperar um aspecto da formação escolar que recebera e do mecanismo coercetivo empregado pela professora, representante de um meio em que a normatização da ordem política se consubstanciava pela educação, foram amplamente adotados pelo Estado Novo. Os governantes, inspirados pelos fundamentos cristãos, promoveram um conservadorismo que, em nome dos valores propagados pela Igreja Católica, estabelecia objetivos claros e desprovidos de qualquer inocência: a dominação e apaziguamento da sociedade, por meio da ideologia religiosa, propunha-se a criar um contexto sócio-político estável em Portugal, elemento indispensável para atingir a perpetuação do regime político instalado. O Estado Novo, com o propósito de impor a ordem, empregou rígidos e eficazes instrumentos de controle social e político, de forma que a utilização da violência e da repressão por parte das forças policiais foram legitimadas: «Como referia o 10º ponto do Decálogo do Estado Novo, os «inimigos do Estado Novo ‘eram *inimigos da Nação*’, contra os quais e ao serviço da qual [...] se podia e devia ‘usar a força, que realizava [...] a legítima defesa da Pátria.’»²⁵⁷ A referência aos «inimigos da Igreja e do Estado» é uma das reiteraões mais obsessivas processadas na mente do agente aposentado da PIDE. Todo o seu histórico de perversões, exercício deliberado da violência e crimes, sob essa justificativa, são descritos sem qualquer resquício de culpa. O leitor consegue depreender que uma perturbação de ordem mental da personagem, expressa através do prazer demonstrado no exercício da violência, se torna legítima por assegurar a ordem a Portugal, consoante aos princípios do Estado Novo:

²⁵⁶ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 245: «três horas da manhã, 1» (Grifos nossos).

²⁵⁷ PIMENTEL, Irene Flunser. *A história da PIDE*. Lisboa: Temas e Debates, 2007. p. 25-26.

[...] quase sempre a esta hora, três da manhã, *ocupava-me com dois colegas dos inimigos da Igreja e do Estado*, saíamos não do edifício central, de outro a norte da cidade no prédio vulgar de um bairro vulgar

(proíbem-me de citar o nome e derivado a proibirem-me a citar o nome quem me garante que não continuem a usá-lo?)

[...]

observando o estore de viés coisa que às três da manhã não podíamos fazer dado que estore algum, o escuro, os candeeiros da rua apagados à pedrada e apenas lâmpadas na ourivesaria protegida por grades, nem um lençito de adeus e aí *estávamos nós, defensores da Igreja e do Estado*, sem a miséria de um encorajamento, uma palavra, um conselho a amontoarmo-nos no carrinho da polícia, gordurosos de sono, *prontos a socorrer o País*²⁵⁸

A PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), órgão de vigilância do governo português, que também recebeu designações como PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado) e DGS (Direção Geral de Segurança), legitimou o uso da «força», com o propósito de garantir a proteção política do Estado e a perseguição dos seus adversários. Constituída por funcionários do regime, a PIDE procurou combater a contestação de natureza pública, ou as manifestações que expressavam apoio a ideais contrários à ideologia do Estado, principalmente a comunista e, de fato, sua atuação conseguiu desestabilizar em muito a força dos opositores ao regime. Denominada como PVDE, em 1933, esta polícia de fins políticos passou por determinadas modificações no decorrer de sua atuação. O ano de 1945 foi marcado pelo desfecho da II Guerra Mundial e queda dos regimes ditatoriais que administravam a Europa Ocidental. A polícia política recebeu um novo nome. Passou, então, a ser designada como PIDE adquirira o poder de determinar, quase com total independência, o regime de prisão preventiva, além de empregar medidas de defesa, ou segurança, e vigiar os indivíduos submetidos a elas. A mudança de designação desta instituição policial constituiu somente um pretexto para atribuir maior poder e autonomia à polícia política, em um período em que o regime recuperava as suas forças e tornava mais rígida a repressão contra a oposição. Assim, a PIDE adquirira legitimidade para prender indivíduos suspeitos de cometer crimes de ordem política e dispensar, por conseguinte, a ordem dos tribunais. O julgamento dos arguidos, por razões de suspeita de crime político, tal como já havia iniciado ainda durante a jurisdição da PVDE, era efetuado por meio de interrogatórios, coação e tortura.

²⁵⁸ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 271-273: «três horas da manhã, 3».

O forte de Peniche²⁵⁹, constantemente evocado pela memória das personagens, corresponde ao local em que aconteciam as sessões de tortura, aplicadas aos presos pelo ex-agente da PIDE, e onde ocorreu a execução do marido de Ana Emília: «um forte em Peniche, uma cadeia ou isso cheia de ondas e silêncio, o mar silêncio, os albatrozes silêncio, a vila acachapada nos penedos silêncio, ecos de pedra apenas e os ecos de pedra silêncio igualmente [...]»²⁶⁰. Na narrativa é concedida voz ao morto, que descreve a sua experiência de captura, tortura e sodomia aplicadas pelo colega Osvaldo:

²⁵⁹ Foi iniciativa de D. Manuel I, cujo reinado correspondeu ao período entre 1495 e 1521, construir uma fortificação no povoado de Peniche, com o propósito de proteger o litoral dos ataques de piratas ingleses, franceses e bérberes. O início da construção, contudo, só principiou no último ano do reinado de D. João III, em 1557, e foi concluída em 1570, época em que D. Sebastião era o soberano do império português. Durante a 1ª Invasão Francesa, a fortaleza foi ocupada pelas forças comandadas por Jean-Andoche Junot. No início do século XX, quando não mais exercia a sua função defensiva, a fortaleza serviu de abrigo a Boers (sul-africanos de origem holandesa) que buscaram asilo em Portugal, depois da sua derrota na guerra com os ingleses na África do Sul (1900-1902). Na Primeira Guerra Mundial, o forte foi utilizado como prisão para soldados e marinheiros alemães, capturados pelas forças portuguesas. Conforme a narrativa *Ontem não te vi em Babilónia* faz referência, o forte se transformou em prisão de alta segurança para os detentos políticos durante o Estado Novo (1933-1974). Um episódio célebre na história do forte de Peniche foi a fuga articulada por Álvaro Cunhal e outros militantes do Partido Comunista Português (PCP), em 03 de janeiro de 1960. Desde 1984, a fortaleza abriga em um dos seus pavilhões o Museu Municipal, incluindo o Núcleo da Resistência, que reconstitui o ambiente de uma prisão política durante a ditadura do Estado Novo. (BERNARDES, Fernando Miguel. *Uma fortaleza da resistência: Peniche 1934- 1974*. Lisboa: Avante, 1991).



Figura 7 - Forte de Peniche

²⁶⁰ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 188: «duas horas da manhã, 2».

[...] trouxeram-me de Peniche a Lisboa ao comprido do mar e não me apercebi das ondas, apercebi-me dos parentes à minha espera decorridos tantos anos com os seus olhos de fantasmas sem sangue a escurecerem o papel, não o meu padrinho

[...]

[...] o meu colega obrigava-o a vestir-se de mulher sacudindo-o

-Não quero que te esmaguem a cara com a tampa do caixão acorda

não só um vestido de mulher, brincos de mulher e pintura jogada ao acaso nas bochechas tal como a voz dele de hoje em dia, a voz de outrora a tropeçar em si mesma²⁶¹

As torturas e execuções realizadas no forte de Peniche, elemento que remete a um importante aspecto histórico-político caracterizado pela violência do Estado Novo português, se apresentam na narrativa como mais um ponto reiterado pela memória das personagens cujas existências entrelaçadas, ao se reafetivarem sob a forma de lembranças, são colocadas em evidente confronto. A identidade narrativa corresponde à caracterização de uma personagem articulada à unidade temporal da história. Esse último elemento provém de uma «síntese do heterogêneo», percebida no texto sob a forma de uma «concordância discordante», onde diversos eventos e peripécias, encadeados em uma mesma intriga, elaboram uma unidade de sentido. Assim, sabemos que a narrativa de *Ontem não te vi em Babilónia* engendra um estilhaçar de alteridades, pois não há uma reprodução especular coerente das faces que compõem o texto: elas aparecem projetadas em fragmentos refratários e qualquer tentativa de agrupamento produz uma deformidade ainda maior. Algoz, vítima e cúmplices silenciosas de um regime político, na noite insone, têm uma consciência que reproduz – com deleite, culpa ou indiferença- o barulho das ondas contra o forte de Peniche, o som «silencioso» - ou silenciado - dos corpos que são lançados do rochedo sobre o qual se erigiu a fortaleza de um império, convertida em símbolo do poder coercetivo de uma sociedade defensora do poder de «Deus e do Estado», conduzida por Salazar:

a que chamamos vida, durante a época da polícia procurei conservá-las contra a incompreensão dos tempos e a maldade dos homens e eis a recompensa que tenho, uma navalha, um tiro ou um prego na nuca que um martelo não muito firme empurra, mais de uma ocasião me enganei no lugar exacto do prego e o inimigo da Igreja e do Estado pernas que pontapeavam ninguém e um resmungo indistinto [...]

[...]

e lamúrias que as ondas de Peniche se encarregavam de calar, o mundo em ordem, perfeito, para além da minha mulher e da que me espera em Lisboa outras

²⁶¹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 382-386: «quatro-horas da manhã, 4».

mulheres nestes anos, sobrinhas ou afilhadas de presos, desconhecidas encontradas na rua que ignoravam Peniche e não ligavam às ondas [...]»²⁶²

A memória narrativa e as figurações identitárias apresentadas na evocação dos episódios que remetem à ditadura salazarista e às execuções em Peniche integram um dos importantes movimentos que configuram o texto. Ao narrador - ou narradores - é concedido o poder de estabelecer o princípio e o término das cadeias de ações, escolher quais as responsabilidades que serão legadas a cada um dos agentes ficcionais, além de desenvolver uma unidade de sentidos que agregue todos esses processos em uma ação configuradora. A identidade da personagem que se articula na intriga apenas pode ser compreendida sob essa perspectiva, a qual, conforme Ricoeur, se inscreve na dialética da «mesmidade» e «ipseidade». Essa reinscrição se faz necessária uma vez que estão em confronto a «concordância-discordante» da personagem com a exigência de permanência no tempo, relacionada ao que se pode compreender por identidade.

A participação ativa de Osvaldo como policial «à serviço de Deus e de Salazar», a cumplicidade velada de Ana Emília, a conveniência descomprometida e inerte de Alice, o ignorar silencioso que os mecanismos de reprodução coercitiva estendiam ao povo português, mostram que a forma como a intriga está encadeada possui os recursos necessários para transformar as ocorrências aparentemente aleatórias e eventuais, tal como a constante rememoração sobre Peniche, em uma espécie de necessidade retrospectiva que, de forma simultânea, envolve a elaboração da unidade da intriga e da identidade das personagens.

4.2 «até que no espelho nada, só eu ou não eu»²⁶³: a invenção do «eu» e do «outro»

A (de)composição identitária das personagens de *Ontem não te vi em Babilónia* envolve três aspectos significativos, relacionados à liberdade inventiva legada à literatura: um mesmo indivíduo é capaz de narrar o outro, a si mesmo e, ao se afirmar como sujeito de seu próprio discurso, também nega a sua individualidade, ou se anula. A refiguração da trajetória de vida de um sujeito se inscreve no conjunto de histórias, verdadeiras ou fictícias, que alguém narra a

²⁶² ANTUNES. 2006. op. cit. p. 281: «três horas da manhã, 3».

²⁶³ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 196: «duas horas da manhã, 3».

respeito de si mesmo, durante a sua existência. A respectiva identidade não é estável, pois cada ser tem a capacidade de construir sobre si uma série de narrativas variadas ou, inclusive, opostas. A identidade, por essa razão, não esgota a questão da «ipseidade» do sujeito. Existem várias maneiras de falar sobre si mesmo, pois a identificação daquilo que o indivíduo tem por verdade sobre o seu «eu», no momento da composição da intriga, configura o ato de narrar, ou (auto)narrar-se. O conhecimento de si próprio é uma interpretação e, sendo expressa de maneira textual, a narratividade se torna um modo privilegiado de construção identitária de um sujeito.

Em todo o conjunto romanesco de Lobo Antunes são inúmeras as passagens em que é evocado o trabalho da escrita e os instrumentos físicos que compõe o ateliê de sua criação ficcional. Em algumas circunstâncias, uma voz se inscreve sob o epíteto do próprio Lobo Antunes -«Chamo-me *António Lobo Antunes*, nasci em São Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro»²⁶⁴-, e se anuncia como artífice do enredo; em outras, as personagens se assumem como autoras do romance ou se reconhecem como produtos de uma ficção que está a ser criada por alguém. A voz de um hipotético autor, ainda que venha a se autodesignar pelo nome de «António Lobo Antunes», ou apenas «António», introduz no *corpus* dos romances questões que estão profundamente relacionadas com o projeto de composição narrativa, referindo as técnicas utilizadas, o andamento do trabalho, a necessidade de mudar de direção e oferecer à história uma nova ordem de acontecimentos ou, inclusive, a sensação de que não existe mais nada a ser dito, que o enredo, mesmo que a vida siga sem a possibilidade de ser apreendida em sua totalidade, deve, fatalmente, ser interrompido. A indagação de Gil sobre o processo de composição romanesca de Lobo Antunes, e a tentativa de delinear uma possível resposta para a questão, suscita uma reflexão bastante pertinente:

Qual o plano da escrita de Lobo Antunes? Como o descrever? Constatemos, primeiro, alguns dos seus efeitos: há um narrador que diz «eu» [...]; e depois há o autor, que se manifesta às vezes entre parêntesis e que escreve sobre o narrador [...]

[...]

Descobrimos então uma outra personagem por baixo dessa que fala de si e da sua família, descobrimos sobretudo que aquela escrita e aquelas histórias que conta e que constituem a trama do livro são construções de um outro que não se confunde com o narrador. E que há um plano de escrita diferente com outras histórias que irrompem por vezes no plano do narrador. De que realidade está a falar? Aonde nos situamos como leitores – nós que deveríamos, numa narrativa clássica, entrar no real ficcionado das personagens? Com esse vaivém imprevisível entre o narrador que a si próprio se põe em cena, e o autor por debaixo de tudo, mas que pode por momentos tornar-se personagem ao nível da escrita do narrador (mesmo e, sobretudo, com os parêntesis), o leitor deixa de caminhar em território seguro e balizado. Passa a flutuar entre planos.

²⁶⁴ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 465: «cinco horas da manhã, 4». (Grifos nossos).

Mais: tais como o narrador e o autor, entre planos que, ao mesmo tempo, se confundem e não se confundem.²⁶⁵

A respeito do plano da escrita de Lobo Antunes e, na tentativa de propor uma possível descrição para o mesmo, consideramos pertinente a análise de Gil, ao afirmar que «há um narrador que diz «eu», que tem uma família, um pai, uma mãe, primos; e depois há o autor, que se manifesta entre parênteses e que escreve sobre o narrador. Observamos, contudo, que esta é apenas uma expressão ficcionalizada da posição autoral que, por sua vez, anuncia-se igualmente como um produto da imaginação ou do trabalho de escrita de um «outro». A cada momento em que o «eu» afirma a sua autonomia narrativa está, de forma inevitável, a dizer o «outro» que não é o autor factual, mas ocasionalmente a personagem «António Lobo Antunes» a inscrever-se na trama.

Em *Las ruinas circulares*, de Borges, há um narrador que opera a mediação da história contada, o mago que aspira por sonhar um homem de forma tão perfeita a ponto de o mesmo tornar-se real: «El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad»²⁶⁶. O projeto mágico de um sonho que «había agotado el espacio entero de su alma»²⁶⁷, cujo produto desse empreendimento primeiro mostrou-se caótico e, depois, de natureza dialética, pode, por fim, consubstanciar-se em um filho real, que atendia aos preceitos da perfeição desejada pelo pai que o gerou. Todavia, o filho, suscetível apenas ao fogo, que conhecia a sua condição de mero simulacro -«No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre»²⁶⁸- ao ser alcançado pelas chamas que o consumiram, levou também o seu mago criador a vislumbrar a própria morte, o que o motivou a caminhar em direção às línguas de fogo. Quando percebeu que estas não morderam suas carnes, mas o acariciaram e o inundaram de calor sem combustão, finalmente, «con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo»²⁶⁹. O conto, que se constrói em *mise en abyme*, articula a narrativa em diversas sobreposições, de modo que cada dobradura do texto compõe uma cena ficcional. Essa técnica problematiza a questão do emprego de simetrias, paralelismos e simultaneidades, os quais projetam o texto em um labirinto. Torna-se possível ao leitor

²⁶⁵ GIL. op. cit. p. 158.

²⁶⁶ BORGES, Jorge Luís. *Las ruinas circulares*. In: _____. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1986. p. 54.

²⁶⁷ BORGES. op. cit. p. 54.

²⁶⁸ BORGES. op. cit. p. 59.

²⁶⁹ BORGES. op. cit. p. 60.

percorrer diversos níveis narrativos e, no processo de refiguração do enredo pelas vias da leitura, edificar e diluir as cenas criadas literariamente.

Tal como no exemplo advindo de *Las ruinas circulares* a narrativa antuniana, no momento em que desvela ao leitor um «eu» que está a designar «outro», mostra o engenho articulador de um projeto metaficcional e ilustra, com bastante precisão, como uma ficção está interna à outra. São diversos níveis de composição literária que emergem do texto, em que há a interferência de um hipotético autor ficcionalizado o qual, em alguns momentos, diz comandar a história, ou inclusive arrepender-se de estar a escrever um livro e não hesita em mostrar até mesmo os objetos que instrumentalizam a operacionalidade o seu ateliê narrativo. A cena a seguir transcrita representa claramente a posição do sujeito, análoga a tela de São Jerônimo²⁷⁰, que está de caneta em punho a escrever, diante de uma pilha de papel:

[...] o seu livro quase no fim visto que dia, guarde os papéis, a caneta e levante as sobranceiras da mesa onde desenha as letras torcido na cadeira, quatro horas da manhã graças a Deus, quase cinco, acabou-se, na janela diante da sua senhora numa cadeira de baloiço que há-de cobri-lo com o xaile, você não imaginando que a morte uma pessoa real, sem mistério a defender-se do frio, o seu nome

-Antônio

ao mesmo tempo em que um barulhinho no vestíbulo, cochichos que o procuram na casa, espreitam o corredor, não o acham, os homens de casaco e gravata junto a si e um martelo, uma pistola, uma lâmina

(quatro horas da manhã graças a Deus, quase cinco)

²⁷⁰ CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da. *São Gerolamo scrivente*. 1605-1606. Óleo sobre tela. 112 x 157cm. Roma: Galeria Borghese.

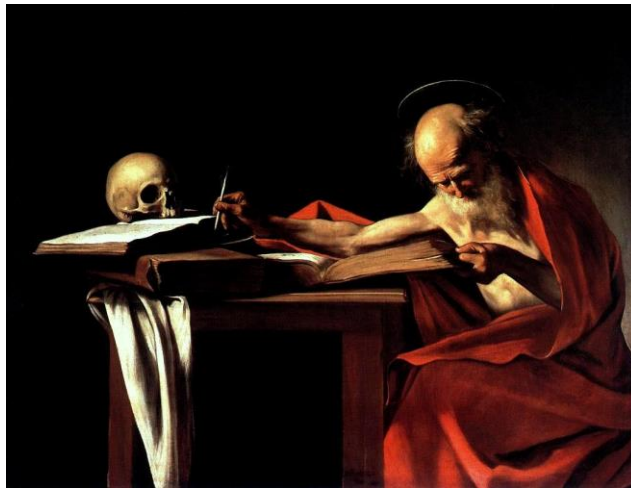


Figura 8 - *São Gerolamo scrivente*.

e não tem importância visto que *o seu livro no fim*, tantos meses para chegar aqui e duvidando se chegaria de maneira que alegra-se, olhe a janela onde a senhora na cadeira de baloiço

-António

a cobri-lo com o xaile, não consegue ouvir as ondas nem os albatrozes de Peniche

(que ondas, que albatrozes?)

não consegue ouvir nada a não ser o seu nome

-António

*e as páginas do livro que vão caindo no chão*²⁷¹

Ao contrário do filho perfeito concebido pelo mago de *Las ruinas circulares*, a projeção do narrador autorreferenciado como «António» sofre as limitações inerentes ao ofício da escrita. Os seus instrumentos não são mágicos e o ato da criação não está sujeito a nenhum ritual xamânico ou codificação cabalística. A execução do projeto de trabalho está subordinada à disciplina da escrita e é norteadada por inseguranças que poderiam ser aplicadas a um empreendimento de qualquer outra natureza, como confessa o narrador: «tantos meses para chegar aqui e duvidando se chegaria». Na posição do leitor, os planos espaço-temporais e as vozes narrativas, portanto, embora aparentemente queiram confundir-se, podem ser delimitadas em territórios específicos nas *mises en abyme* que, nas narrativas de Lobo Antunes, também se abrem. A respeito da construção de *mises en abyme* na escrita do autor são pertinentes as considerações de Cammaert:

Les écritures de la mémoire attribuent une importance toute particulière aux jeux autour de l'écriture. La figure de l'auteur est présente non pas tant comme sujet réel d'une biographie particulière, que comme sujet écrivain. Plus que la vie elle-même, c'est l'act même de production de textes littéraires qui est mis en scène.

[...]

Dans l'oeuvre d'António Lobo Antunes, le procédé de la mise en abyme est également utilisé pour renforcer la dimension autobiographique des romans. Le sujet de l'écriture romanesque est mis en scène sous des formes diverses.

[...]

Tel un auteur «réel» de fiction, le personnage-écrivain mélange souvenirs autobiographiques et éléments inventés, sans qu'il soit aisé pour lui de distinguer les uns des autres. Ainsi, celui qui parle veut voir se matérialiser, dans les notes qu'il prend dans le cahier, les personnages qui l'accompagnaient dans la trame romanesque.²⁷²

²⁷¹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 395-396: «quatro horas da manhã, 4».

²⁷² CAMMAERT, Felipe. *L'écriture de la mémoire dans l'oeuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*. Paris: L'Harmattan, 2009. p. 97-101: «A escrita da memória atribuí particular importância aos jogos em torno da

A composição dos romances de Lobo Antunes se ampara no infinito poder que é legado à ficção em seu processo criativo: «pergunto-me se inventei tudo ou estão a inventarem-me a escreverem a custo, a emendar, a riscar, a escreverem de novo, ao passarem a limpo e ao ler».²⁷³ A dúvida que paira na voz da narradora Alice remete a um só tempo ao processo de pré-configuração, configuração e refiguração – a tríplice mímese²⁷⁴. A natureza deste questionamento é, em certa proporção, análoga ao conflito que perpassa *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello. O «drama» que ocorre dentro de uma «outra peça» em que as personagens veem-se obrigadas a «inventar» um autor que as oriente em sua atuação cênica, contém reflexões perturbadoras a respeito da relação entre autoria e personagem e, mesmo direcionadas às artes cênicas, lançam luzes ao processo de composição ficcional romanesco. Ao mesmo tempo em que se reconhecem na condição de personagens, compreendem serem provenientes do trabalho de um criador. A inserção do autor no roteiro da peça conduz as personagens a confrontar-se com quem as concebeu e, conseqüentemente, indagar o fato de serem advindas do universo da arte:

DIRETOR (de súbito, colocando-se diante do Pai, com uma nova ideia)

Mas eu queria saber quando já se viu um personagem sair do seu papel e discursar assim, como o senhor está fazendo, e a propor esse papel, a explicá-lo. Pode me dizer? Eu nunca vi!

PAI

Jamais viu, senhor, porque os autores costumam ocultar os tormentos da sua criação. Quando os personagens são vivos, de fato vivos, diante do seu autor, este não faz outra coisa a não ser segui-los, nas palavras, nos gestos que eles lhes propõem. E é necessário que ele os queira como eles querem ser; e aí dele se não fizer isso! Quando um personagem nasce, adquire logo tal independência, até mesmo em relação ao seu autor, que pode ser imaginado por todos, em outras

escrita. A figura do autor é apresentada não tanto como um tema real de uma biografia particular, mas como um sujeito escrevente. Mais do que a própria vida, é o próprio ato de produzir textos literários que é encenado. [...] Na obra de António Lobo Antunes, o processo de *mise en abyme* também é usado para fortalecer os romances autobiográficos. O tema da escrita romaneca é encenado de várias formas. [...] Tal como o autor «real» da ficção, a personagem-escriitor mistura memórias autobiográficas e elementos inventados, sem que seja fácil para ele distinguir um do outro. Assim, o falante quer ver materializar, nas notas que ele toma no livro, as personagens que o acompanhavam no quadro do romance».

²⁷³ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 439: «cinco horas da manhã, 2». (Grifos nossos).

²⁷⁴ No primeiro volume de *Tempo e narrativa* encontram-se os pressupostos que definem a ideia de tríplice mímese. A *mímese I* trata do campo da pré-compreensão, da capacidade de identificar ações e suas mediações simbólicas e, também, da possibilidade de se narrar uma ação. A *mímese II*, ou ato configurante, por sua vez, trata propriamente do agenciamento dos fatos que compreendem a ação. Nela se localiza o eixo central da operação de configuração mimética. Por fim, chega-se à *mímese III*, ponto de intersecção entre o mundo do texto e o do leitor e prolongamento fundamental do círculo mimético e não vicioso que vai da ação ao texto e do texto à ação. É aqui que se privilegia a esfera do leitor e a prática da leitura (RICOEUR. op. cit. p. 93-140. v. 1).

várias situações, nas quais o autor nem pensou colocá-lo, e adquirir também, às vezes, um significado que o autor jamais lhe pensou dar!²⁷⁵

A relação dialética envolve o trabalho de criação ficcional e a aparente autonomia das personagens que estão sob os domínios de seu autor apenas durante a execução de um projeto literário. Posteriormente, como afirma o «Pai» na peça de Pirandello, adquirem plena independência em relação ao trabalho do autor, pois a partir do momento que são refiguradas pelo leitor passam a povoar o imaginário dos receptores dos textos de ficção. Como observa Cammaert: «Retomando habilmente a reflexão em torno da ficção que caracteriza a célebre peça de teatro italiana, Lobo Antunes parece coincidir com a estética pirandelliana ao desenvolver uma situação que diz respeito à busca de uma personagem levada a cabo pelo autor»²⁷⁶.

Em *Ontem não te vi em Babilónia* as personagens, com maior veemência e convicção, anunciam-se como coadjuvantes do processo de escrita do livro. Várias são as vozes que, à proporção que a narrativa progride, mostram-se estar presas à tarefa de escrever o livro e, assim, confrontam-se com aquele que diz chamar-se «[...] António Lobo Antunes [...] e ando a escrever um livro»²⁷⁷: «não era nada do que escrevi até agora o que queria dizer enquanto tenho tempo e tenho pouco já, uma questão de minutos se a terra empenar no seu eixo [...]»²⁷⁸ [Osvaldo]; «(escreve não importa o quê mas não pares)»²⁷⁹ [Ana Emília]. Assim, a (in)disposição que as personagens de *Ontem não te vi em Babilónia* demonstram dedicar à escrita do romance encontra ressonância nas palavras de Pirandello, em *Seis personagens à procura de um autor*:

Para mim, o drama está todo nisso: na convicção que tenho que cada um de nós julga ser «um», o que não é verdade, porque é «muitos»; tantos quantas são as possibilidades de ser que existem em nós: «um» com este; «um» com aquele, completamente diferentes! E, no entanto, com a ilusão de ser sempre «um para todos», ser sempre «aquele um» que acreditamos ser em cada ato nosso. Mas não é verdade! Percebemos bem isso quando, em qualquer de nossos atos, por um acontecimento feliz, ficamos como enganchados e suspensos e nos damos conta de não estarmos por

²⁷⁵ PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Nova Cultural, 2003. p. 351-352.

²⁷⁶ CAMMAERT, Felipe. Dois autores em busca de personagens: a personagem criadora de ficção em António Lobo Antunes e Julio Cortázar. In: OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de (Org.). *Espelhos, uma fisga... e poesia*. Doutoramento Honoris Causa António Lobo Antunes, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2008.

²⁷⁷ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 465: «cinco horas da manhã, 4». (Grifos nossos).

²⁷⁸ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 316: «quatro horas da manhã, 1». (Grifos nossos).

²⁷⁹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 474: «cinco horas da manhã, 4». (Grifos nossos).

inteiro naquele ato e que seria, portanto, uma terrível injustiça julgar-nos só por isso, manter-nos enganchados e suspensos no pelourinho durante uma vida inteira, como se toda ela se resumisse naquele ato²⁸⁰

Para Ricoeur os eventos apresentados em um texto ficcional são acontecimentos subordinados a uma voz narrativa que supõe a existência de um autor e pode ser entendida como a máscara fictícia de um autor real. Existe a expressão de uma voz que, ao articular sua fala textualmente, considera que o evento narrado de fato aconteceu. O exercício da leitura autentica o acordo tácito que há entre o autor e o leitor ao supor que os fatos apresentados pela voz narrativa, ainda que possam estar inscritos no presente, são provenientes do passado dessa voz.

E, nesse ponto, Ricoeur formula outra importante assertiva que guia as nossas reflexões: «(...) a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia.»²⁸¹ A razão de a história ser «quase fictícia» é fundamentada em virtude do seu discurso representar, em meio a todos os paradoxos e controvérsias que envolvem a questão das verdades históricas, uma narrativa que se ocupa em aludir à qualidade pretérita dos acontecimentos imanentes ao seu discurso. A narrativa de ficção é quase histórica na proporção em que os episódios sabiamente irrealis por ela registrados são eventos passados para a voz narrativa que se volta ao leitor. Isso, por conseguinte, pressupõe uma relação circular: «(...) como sendo quase histórica que a ficção dá ao passado essa vivacidade de evocação que faz de um grande livro de história uma obra-prima literária.»²⁸²

É possível indagar se existe um limite intransponível entre o que se compreende como pura invenção e o ficcional e, de acordo com Ricoeur, constatar que a aproximação entre as forças não realizadas do passado histórico e o efeito verossímil da pura ficção prova que nenhum argumento em defesa da plena liberdade de ficção consegue desprendê-los totalmente das amarras que os prendem à história.

As personagens em determinados momentos admitem, mas em outros negam, estar conscientes que são seres ficcionais; ora assumem-se como autoras dos episódios que estão a ser contados, entre os quais, muitas vezes, um mesmo fato é narrado de diferentes maneiras; há a confissão explícita de que tudo o que está a se passar é uma invenção, uma história e não a vida e, quando menos se espera, um sujeito que se autoneomeia «António Lobo Antunes», ou

²⁸⁰ PIRANDELLO. op. cit. p. 304.

²⁸¹ RICOEUR. op. cit. p. 325. t. 3.

²⁸² RICOEUR. op. cit. p. 325. t. 3.

apenas «António», surge no espaço do texto, mas sem impor de forma absoluta o seu poder de onisciência, uma vez que as falhas, as limitações, as angústias que envolvem o trabalho da escrita são confessadas, assim como a vaga alegria que subjaz ao aproximar-se da conclusão da história.

A instabilidade no processo de representação do tempo e (des)constituição do indivíduo, a partir das figurações da memória presentes em *Ontem não te vi em Babilónia* se projetam na composição artística de Lobo Antunes, a considerar que o texto questiona de forma bastante incisiva as instâncias narrativas do projeto do romance, onde as próprias personagens reconhecem ser advindas de um universo ficcional e sujeitas ao comando de uma voz que orchestra as suas vivências textuais.

A função mediadora que a identidade narrativa da personagem realiza entre a «mesmidade» e «ipseidade» se ratifica pelas «variações imaginativas», figuradas no texto. No âmbito da ficção literária, é bastante amplo o espaço das variações entre duas categorias de identidade, pois a personagem pode se apresentar como um caráter identificável e reidentificável. A relação entre intriga e personagem é invertida, pois de forma contrária ao modelo aristotélico, a intriga é situada a serviço da personagem. Ao atingir o polo extremo da variação, a personagem é destituída de seu caráter. Nesse confronto, ela alcança o ápice do conflito operado entre uma versão narrativa e uma versão não-narrativa da identidade pessoal. Conforme a análise de Fornos:

O discurso irônico que subjaz aos relatos transforma as personagens em fantoches da História, tanto desmitificando a possibilidade do controle completo do pensamento pelo sujeito quanto denunciando sua alienação frente a um quadro histórico perverso. Ao recusar a transparência total do jogo da consciência, o romance evoca a importância da alteridade na formação do sujeito social. O mito da autonomia plena, através da lucidez, é destronado. Uma escrita inquiridora propõe-se a escavar os subterrâneos das relações humanas, trazendo à luz uma rotina de derrotas e decepções. As confissões das personagens demonstram a importância da alteridade para compreender-se a totalidade social, promovendo consciência e sensibilidade novas. Ao leitor é oferecido o descortinar de uma discursividade múltipla, que, no entanto, é contraposta por um discurso subjacente que concorre, de forma polêmica, com as declarações anunciadas.²⁸³

A perspectiva de Fornos se coaduna à análise que dedicamos a vários pontos do romance. A paternidade da filha suicida de Ana Emília, por exemplo, é objeto de diversas

²⁸³ FORNOS, José Luís Giovanoni. História e ficção no romance polifônico de António Lobo Antunes. *Letras*, Santa Maria, v. 22, n. 45, p. 191-210, jul-dez. 2012. p. 207.

contradições entre as personagens. Ana Emília desenvolve um jogo com o leitor ao decidir ocultar a verdadeira identidade do pai da menina, anunciado como um «outro» homem, que não é nem seu marido assassinado nem o amante, Osvaldo: «me aguardam a mim e ao de Évora que se julga pai da minha filha quando o pai da minha filha nem ele nem o meu marido, outro, se continuar a falar hei-de mencioná-lo»²⁸⁴. A figura da adolescente, motivo central a unir as memórias das personagens insones, é apresentada em diferentes percepções, alteradas pelo indivíduo que faz a narração, à medida que o texto avança:

a minha filha o perfil da minha família mais desenhado que o meu, não gostava do que prometeu visitar-me e não me visita nem do outro de que não falei, de que espero não falar e não te exaltes, acalma-te, hás-de conseguir não falar, gostava do meu marido, tratava-o por pai, ele que não era o pai dela [...]²⁸⁵

Osvaldo, ao refletir sobre a possibilidade de ser o verdadeiro pai da filha «daquela que o espera em Lisboa» sente-se, sobretudo, contrariado e busca compor evidências que anulem esse fato. Suas memórias, aliadas aos discursos da esposa Alice, do pai, e da irmã que vive em Estremoz, recuperam o histórico de seus traumas: primeiro, por ser filho bastardo, foi rejeitado pelo esposo da mãe que, apenas por conveniência do casamento, o assumiu como filho: «-Este é meu pai que esquisito, morava com ele e era tudo, a minha irmã minha irmã, podia aceitar que a minha mãe minha mãe agora aquele homem [...]»²⁸⁶; na infância foi sexualmente molestado pela irmã: «a minha irmã que tomava conta de mim, dava-me de comer, me vestia, uma tarde uma espécie de beijo não na cara [...]»²⁸⁷; tem grande dificuldade em seus relacionamentos com mulheres e afirma que jamais desejou ter filhos: «(não tenho filhos e detestaria ter filhos)»²⁸⁸; obrigou a sua esposa a abortar quando engravidou: «roubando-me a ideia de um filho, cheguei a comprar um berço que ainda se move lá fora sem necessitar que o empurrem [...]»²⁸⁹. Na sua relação com a filha de Ana Emília, também questiona a sua hipotética paternidade:

²⁸⁴ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 256: «três horas da manhã, 2».

²⁸⁵ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 259: «três horas da manhã, 2».

²⁸⁶ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 279: «três horas da manhã, 3».

²⁸⁷ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 102: «uma hora da manhã, 2».

²⁸⁸ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 103: «uma hora da manhã, 2».

²⁸⁹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 117: «uma hora da manhã, 3».

[...] a rapariga das tranças não minha filha

(se fosse minha filha aborrecia-se de mim?)

a rapariga das tranças posso jurar que não minha filha, conheço o pai dela, trouxe o escadote da cozinha depois de lhe tirar o alguidar de cima, trepou para o escadote quase impossível de perceber na erva, deu duas voltas ao galho da macieira com o fio de estendal e não consigo explicar melhor porque as árvores da China, uma à direita e outra à esquerda, não as árvores da China, a sombra das árvores da China, a ocultavam de mim, não só as árvores da China, as cortinas, um móvel que neste momento não recordo qual era, não consigo explicar melhor porque os meus olhos fechados, não fechados de propósito, fechados por acaso conforme os fechava por acaso no forte ao ordenar²⁹⁰

À proporção que o texto investe no processo de anulação do «eu», o romance mostra que a perda da identidade do sujeito se reflete como uma crise sobre a conclusão da narrativa. Ricoeur questiona o que vem a significar a perda da identidade e, mais precisamente, qual modalidade identitária é destituída da personagem. A tese ricoeuriana busca reposicionar, no cenário da dialética do «idem» e do «ipse», essas situações desconcertantes da narração, sem deixar de reinterpretá-las como desprovidas de «ipseidade» e «mesmidade». O que foi perdido é o que possibilita nivelar a personagem ao seu caráter.

A identidade na condição de «mesmidade» abrange vários sentidos. O primeiro deles é a unicidade, equivalente a uma identidade numérica, na qual o nome pode designar mais do que uma ocorrência, sem que as mesmas venham a se distinguir. O oposto dessa identidade é a pluralidade. Uma segunda perspectiva compreende a identidade como semelhança extrema, na qual certas ocorrências são de tal maneira parecidas que podem ser substituídas umas em relação às outras, o que mostra que essa identidade apresenta a diferença como contrário. O terceiro sentido remete à identidade como permanência no tempo. Sobre essa categoria diversas correntes filosóficas, de inspiração aristotélica, defendem que todo o ser possui uma essência, que é permanente, e um conjunto de atributos passíveis de sofrer mudanças no transcurso do tempo. Nesse ponto, o sentido da identidade adentra no espaço da «ipseidade», pois a noção de identidade narrativa é vista como solução do problema que circunda a identidade pessoal. Na definição de identidade como permanência o tempo está envolvido, tal como podemos observar a passagem transcrita:

(no primeiro retrato criança, no segundo retrato já não criança, uma rapariga de tranças com o fio de estendal e um escadote)

²⁹⁰ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 285-286: «três horas da manhã, 3».

ora mencionada como filha do homem ora como filha do outro sem nos avisarem que outro, um ponto de interrogação diante do outro e acrescentado à lápis a hipótese de verificar como se nós alguma vez verificássemos hipóteses, resolvíamos o assunto o mais depressa que podíamos e na nossa idade não muito depressa de certeza, vínhamo-nos embora e fim, o homem um colega da gente em Peniche e no entanto pela fotografia desfocada

(a ampliação de uma fotografia pequena)

não lhe percebia as feições [...] ²⁹¹

Neste fragmento, uma voz não identificada entre as personagens, desenvolve uma espécie de orientação metalinguística referente às hipóteses que podem ser levantadas a respeito das configurações identitárias da adolescente suicida e as contradições sobre a quem é atribuída a sua paternidade ²⁹². O questionamento sobre a identidade como «mesmidade» está voltado para a problemática do «o quê»; as indagações a respeito da identidade, na condição de «ipseidade», se direcionam para o problema do «quem». Esse aspecto, localizado no território da ação, é o ponto de partida das discussões referentes ao «si-próprio». Nesse estágio, é pertinente a questão sobre a quem se pode atribuir a responsabilidade por uma ação específica, o que gera o problema que imputa o compromisso pela mesma à autoria.

A confissão do marido de Ana Emília – «[...] eu apesar de finado [...]» ²⁹³ - a quem o texto, ainda que leve em consideração a sua morte, oferece a possibilidade de se pronunciar, mostra exemplos dicotômicos que são tecidos entre o «eu» que pensa sobre si mesmo e as formas como esse mesmo «eu» é concebido pelos outros. No fragmento transcrito a personagem, contradizendo o que a esposa ou o colega, torturador e assassino, afirmam a seu respeito, tem a possibilidade de veicular a sua versão sobre acontecimentos que permearam a sua morte, atuação política e o suicídio da garota:

- *Era minha filha aquela?*

²⁹¹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 303: «três horas da manhã, 4».

²⁹² SEIXO. op. cit. p. 158: «A filiação da rapariga vai-se afigurando ao leitor como muito problemática, questão que se abre numa construção em abismos pela qual, como nos últimos romances do autor, as personagens se imbricam umas nas outras por laços familiares sem vínculo afectivo. A busca muda e passiva da identidade evidencia, com mais relevância, a ausência de amor familiar, sendo este os dois temas centrais deste romance. De facto, qualquer relação familiar, neste romance, é moldada pelo desamor e pela indiferença, como é o caso do casal constituído por Ana Emília e o marido e, num prolongamento similar, do casal à filha. Neste sentido, o suicídio da filha de Ana Emília denuncia essa falta e essa falha. A vergonha da filiação não assumida nem revelada, sendo vivida em silêncio como uma ferida omnipresente, abre este triângulo a uma quarta personagem, o polícia da Pide, já reformado, que, por sua vez, tem um casamento com Alice, marcado igualmente pela desunião e pelo desafecto».

²⁹³ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 380: «quatro horas da manhã, 4».

[...]

(mesmo que não minha filha e sei que não minha filha a minha filha)

- Pai

do quarto dela ou do galho da macieira mas arredia, séria, nunca tivemos tempo para estar um com o outro numa época em que os inimigos da Igreja e do Estado mais os seus jornais impressos ao contrário nos obrigavam a ensurdecer em Peniche, o médico a experimentar pulsos onde trepidavam calhaus

-É melhor não insistirem por hoje

e cada pedra a doer mais que um martelo na nuca, durante anos e anos eu nesse forte filha, nos intervalos do cimento ervas magras, lagartas, mãos vindas do alto que me agarravam de súbito

-O órfão

muros demasiado espessos que me impediam de ver-te a conseguir uma letra e interroga-me se terás feito desse modo com o fio do estendal na macieira ao acabares o nó e depois os albatrozes apagam tudo e perco-te²⁹⁴

A narrativa de ficção, sobretudo o romance pós-moderno, o qual oferece diversas situações em que a identidade da personagem se desfaz, ou perde sua caracterização, mostra que esses pontos esclarecem, de forma bastante nítida, a diferença entre os dois modos de identidade. Ao se falar na perda de identidade da personagem, a referência procedida a respeito da «mesmidade», sem se perder a «ipseidade», continua a tratar da existência da personagem no romance, como se verifica na revelação final de Ana Emília:

[...] ao desprenderem a minha filha da macieira disse ao meu marido que a colocassem na alfofa para se entreter com as rocas e as fitas, lhe entregasse uma almofada em que poisasse a palma a anunciar

- Vou afogar-te compreendes?

não filha do meu marido ou do que prometeu visitar-me e não visita, do outro de que não conto nada, calo-me, quase nunca esteve comigo, ele do norte igualmente²⁹⁵

Se as ficções imitam as ações, o que resta de um sujeito que está totalmente descaracterizado em sua identidade narrativa em um romance? A delineação de uma possível resposta está em afirmar que não existe um conhecimento direto de si próprio, sem a interpretação adequada oferecida pela narrativa. O poder da refiguração da narrativa mostra a identidade como «ipseidade», tal como o «cogito» cartesiano que se dá como imediato. Isso, porém, não significa confirmar a definição de tal identidade, o que resultaria numa negação do indivíduo. A fidelidade do projeto filosófico ricoeuriano, em defesa do sujeito, mostra que o

²⁹⁴ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 382-385: «quatro horas da manhã, 4». (Grifos nossos).

²⁹⁵ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 453: «cinco horas da manhã, 3». (Grifos nossos).

autor considera que o «si-próprio» apenas se conhece indiretamente pelo desvio dos signos culturais. E uma interpretação no âmbito da hermenêutica narrativa mostra que a identidade do sujeito é narrativa.

No último capítulo do romance a voz da adolescente suicida é recuperada pela sua mãe, Ana Emília, a qual declara: «Escrevo o fim deste livro em nome da minha filha que não pode escrever [...]»²⁹⁶. Neste momento em que a menina suicida tem a possibilidade de falar por si mesma e confessar ser vítima de abuso, é descrita a versão do ato que a levou extinguir a própria vida:

[...] o homem que não era o meu pai nem o colega do meu pai [...] ²⁹⁷

[...] dá-me a tua mão, acompanha-me, não me largues agora, um senhor que me convoca

-Vem cá

a certeza de conhecê-lo, afirmo

- Conheço-o

duvido

- Conheço-o?

[...]

[...] segure o grito por favor com a mão que recusou entregar-me [...]

[...] onde foi isso, em que aceitava que me tocassem, mesmo que fosse o homem a tocar-me agora aproximando-se de mim à beira do seu grito repelia-o juro, ia-se embora pela cancela logo depois de chegar e eu a correr atrás dele

- Um momento

quer dizer a minha mãe no quarto

- Um momento

quer dizer eu outra frase que não vou repetir, se tivesse mais tempo pode ser que anotasse e felizmente não tenho, tenho este nó na macieira, o escadote, o segundo nó mais complicado que experimentei

que experimentei duas vezes porque o fio escapava-se e julgo que consegui [...]

(não é questão de me apetecer ou não me apetecer, como contar de outro modo?)

o que eu gostava, o que eu queria, o que teria desejado se fosse capaz de desejar e não sou

(o primeiro escadote, o segundo degrau, o terceiro)

era que a

²⁹⁶ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 459: «cinco horas da manhã, 4».

²⁹⁷ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 460: «cinco horas da manhã, 4».

(inclinei-me para trás e para adiante e aguenta-se, não necessito de escorá-lo com uma pedra ou assim)²⁹⁸

A configuração do «eu» e do «outro» em *Ontem não te vi em Babilónia* proporciona diversas versões sobre um mesmo indivíduo, as quais, segundo o projeto literário ao qual pertencem, rompem com qualquer possibilidade de se apresentarem como alteridades estáticas, pois evoluem em meio às contradições que lhes são peculiares. Esse jogo de alteridades proposto pela narrativa mostra que, no cerne do projeto ficcional, a hermenêutica do «eu» é um meio de atingir aos princípios que transformam cada indivíduo ficcional não apenas em uma criação singular, mas também contraditória e capaz de ser reinventada por si mesma pelos seus coadjuvantes. Ao narrar o seu «eu» e o(s) «outro»(s), os sujeitos ficcionais do romance podem questionar as suas ações, falas e as formas empregadas para executá-las. Um dos grandes méritos de um texto que trabalha com a multiplicidade de pontos de vista é a possibilidade de conceder às personagens recursos que permitem às mesmas interpretarem sua ação, compreender melhor as suas falhas, limitações, fracassos existenciais e impossibilidade de projeções futuras. Assim, explica Seixo:

A auto-reflexividade é notória nas situações em que as personagens têm a consciência de pertencerem a um livro: Ana Emília não é a única personagem mas é a que congrega mais anotações deste tipo: (*estou a gostar de escrever isto, continuarei a gostar de rever o capítulo?*); (*diga-me que há um mês, isto é a vida, não um romance, se fosse um romance tudo perfeito, certo*). Outras personagens também congregam reflexões, tais como o polícia da Pide que, num dos capítulos do qual é o narrador, diz que vai bem a relatar e que tem que continuar essa tarefa. O autor, António, torna-se personagem do romance, referida por uma das personagens, neste caso, o marido de Ana Emília, que dialoga com ele, dizendo-lhe que *o seu livro no fim, tantos meses para chegar aqui*, imaginando que a senhora de xaile (a morte) o vai cobrir com esse mesmo xaile; só o seu nome, António, se ouve *e as páginas do livro que vão caindo no chão*. Surgem outras reflexões como intrusões autorais, [...] que expõem quer o nome do autor, quer a origem do texto como materiais romanescos em pé de igualdade com outros dados e outras personagens do romance. Uma das personagens, Alice, num dos capítulos da última parte («cinco horas») em que é narradora, refere a história como inventada e pertencente a um livro que está a ser escrito. Refere também o trabalho da escrita romanesca, cruzando dados do romance com a escrita efectiva do mesmo [...]. Num culminar de nivelamento e de sobreposição entre a vida e a escrita, a última frase do romance, decorrendo de uma intrusão autoral (*porque aquilo que escrevo pode ler-se no escuro*) pode ser interpretada como uma afirmação metafórica, subsequente a outras do mesmo teor, de que o livro é a vida e não uma construção literária.²⁹⁹

²⁹⁸ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 475-478: «cinco horas da manhã, 4».

²⁹⁹ SEIXO. op. cit. p. 160-161.

Esse aspecto é ampliado no momento em que o texto indica como as personagens mostram-se (in)conscientes a respeito de sua própria identidade, a qual não se fundamenta em um conjunto de traços permanentes capaz de caracterizá-la, mas está suscetível à evolução do tempo e aos equívocos da memória, redutos instáveis que implicam a multiplicidade do «eu». A narrativa concede às personagens a possibilidade de sua identidade se constituir em um movimento permanente, sendo configurado e refigurado na relação que estabelece com os outros sujeitos do texto e com o mundo ficcional. Isso implica que as personagens, mesmo enclausuradas no silêncio da noite e na solidão que se estende até a morte, se exponham ao «outro» e ao mundo que este cria e destrói nas falas que articula. A inovação ficcional desse texto, portanto, volta-se para a abertura ao «outro» na possibilidade de anular as figurações identitárias estáticas e imutáveis, essenciais no processo de contínua reelaboração do «eu» e constituição do «outro».

PARTE 3

FIGURAÇÕES DA MEMÓRIA

*Minha família anda longe,
com trajes de circunstância:
uns converteram-se em flores,
outros em pedra, água, líquen;
alguns, de tanta distância,
nem têm vestígios que indiquem
uma certa orientação.
[...]*

*Tão longe a minha família!
Tão dividida em pedaços!
Um pedaço em cada parte...
Pelas esquinas do tempo,
brincam meus irmãos antigos:
uns anjos, outros palhaços...
Seus vultos de labareda
rompem-se como retratos
feitos de papel de seda.
Vejo lábios, vejo braços,
-por um momento persigo-os;
de repente, os mais exatos
perdem a exatidão.
Se falo, nada responde.
Depois, tudo vira vento,
e nem o meu pensamento
pode compreender por onde
passaram nem onde estão.*

[...]

*Minha família anda longe.
Reflete-se em minha vida,
mas não acontece nada:
por mais que eu esteja lembrada,
ela se faz de esquecida:
não há comunicação!*

*Uns são nuvem, outros, lesma...
Vejo as asas, sinto os passos
de meus anjos e palhaços,
numa ambígua trajetória
de que sou o espelho e a história.
Murmuro para mim mesma:
“É tudo imaginação!”
Mas sei que tudo é memória...*

Cecília Meireles³⁰⁰

³⁰⁰ MEIRELES, Cecília. Memória. In: _____. *Melhores poemas de Cecília Meireles*. São Paulo: Global, 1999. p. 42-44.

CAPÍTULO 5

LIQUEFAÇÃO DAS PEDRAS: VULNERABILIDADES DA MEMÓRIA

*Longtemps je l'ai construite, ô maison!
A chaque souvenir je transportais des pierres
Du rivage au sommet de tes murs
Et je voyais, chaume couvés par les saisons
Ton toit changeant comme la mer
Danser sur le fond des nuages
Auxquels il mêlait ses fumes*

Maison de vent demeure qu'un souffle effaçait.

Louis Guillaume³⁰¹



Figura 9 - Jupiter and Mnemosyne³⁰²

³⁰¹ GUILLAUME, Louis. *Maison de vent*. «Disponível em: http://www.louis-guillaume.com/spip.php?page=article_imprim&id_article=29». Acesso em: 27 fev. 2013.

³⁰² LIBERI, Marco. *Jupiter e Mnemosyne*. Segunda metade do século XVII. Oléo sobre tela. 118 x 153 cm. Budapeste: Museu de Belas-Artes.

5.1 «sumindo-nos no álbum...»³⁰³: infiltrações fotográficas

Mnemosyne, uma das divindades integrantes do panteão grego, está relacionada à função psicológica da memória e às categorias que conformam a temporalidade, o indivíduo e articulam uma série de complexas operações de ordem mental, cujo domínio requer motivação interior e disciplina, pois «o poder de rememoração é, nós o lembramos, uma conquista [...]»³⁰⁴. Como sabemos, uma coleção fotográfica individual é o objeto que desencadeia a incursão memorialista empreendida em *Eu hei-de amar uma pedra*, na qual os tons do passado se redefinem em novos matizes. Nesse processo de restauração das experiências vividas, ou falhadas, motivos perdidos são enquadrados em ângulos diferentes, ocorre o desvendamento de segredos ocultos e personagens esquecidas adquirem a possibilidade de voltar a atuar no palco das sensações que o texto se propõe a recriar.

O exame de antigas fotografias, nesse livro, produz uma sequência de quadros em que a reconstituição do passado pelas vias multifacetadas, ou mutiladas, da memória, contém traços que se cruzam em múltiplas perspectivas. A memória, ao ser estimulada pelas imagens cristalizadas nos retratos, aciona o mecanismo da recordação, pois tempos narrativos se sobrepõem e se mesclam; as cores e desenhos que aparentam estar destituídos de formas e significados se projetam na tela do presente e, de modo contínuo, são restaurados com novos sentidos. A linguagem literária aponta, de maneira incessante, para o elemento esquecido. A memória suscita inquietações, desenha relações obscuras, e mostra-se como uma força incompreensível, capaz de conduzir os indivíduos a situações ambíguas e transformações constantes que não adquirem uma forma definida, mas roteiros existenciais incoerentes.

Em *A memória, a história e o esquecimento*, Ricoeur apresenta o conceito de «memória feliz» (*mémoire heureuse*), que equivale a acessar uma recordação com eficácia, por meio de uma imagem que surge na mente, ao acaso, ou pelo esforço vitorioso, empreendido na recuperação de uma lembrança. Conforme Ricoeur, toda a fenomenologia da memória apresenta como guia norteadora a concepção de «memória feliz»,³⁰⁵ diferente da visão cognitiva para a qual a memória deve estar aliada à questão da fidelidade. Para Ricoeur, o entendimento

³⁰³ ANTUNES, António Lobo. *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 198: «um: as fotografias: OITAVA FOTOGRAFIA.»

³⁰⁴ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 133.

³⁰⁵ RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Unicamp, 2007. p. 643.

de fidelidade ao passado não é interpretado como um dado factual, mas como um voto, passível de ser frustrado ou, inclusive, traído. O sentido original desse voto não corresponde a uma ação, mas surge como o conjunto de atos linguísticos que compõem as declarações da memória. Como todos os atos discursivos, aqueles que fazem parte da memória declarativa podem, na mesma proporção, obter sucesso ou fracassar. O reconhecimento, para Ricoeur, é considerado, portanto, como um «pequeno milagre da memória»: «Mas quando ele se produz, sob os dedos que folheiam um *álbum de fotos*, ou quando do *encontro inesperado de uma pessoa conhecida*, ou quando da evocação silenciosa de um ser ausente ou desaparecido para sempre, escapa o grito: ‘*É ela! É ele!*’³⁰⁶».

O ponto mais elevado do reconhecimento que o indivíduo tem de si mesmo se expressa no momento em que há reflexão a respeito da faculdade da memória. É necessário considerar à distância o cenário em que as lembranças do passado são convocadas a se fazerem presentes para que o sujeito, de acordo com Ricoeur, sintase autorizado a admitir como pertencente a ele a sequência de lembranças que é capaz de ordenar. Nesse processo se encontra a dialética formada pelos termos «evocar-apagar», sobre as atribuições que são feitas às múltiplas derivações da memória, sendo estas a «memória feliz» (*mémoire heureuse*), «memória apaziguada» (*mémoire apaisée*), «memória reconciliada» (*mémoire réconciliée*), correspondentes à manifestação da «felicidade» do reconhecimento que, para Ricoeur, está na memória que o indivíduo deseja para si mesmo e seus próximos.³⁰⁷

No segundo capítulo de *A montanha mágica*, intitulado como *Von der Taufschale und vom Großvater in zwiefacher Gestalt (Da pia batismal e dos dois aspectos do avô)*, o pedido que Hans Castorp, ainda criança, endereça ao avô - «Vovô, mostre-me, por favor, a pia batismal!»³⁰⁸ -, exemplifica um aspecto do conceito ricoeuriano acerca da «memória feliz». A importância que a família Castorp atribui ao conjunto constituído por uma bandeja e bacia de prata, datado do ano de 1650, ilustra a forma como um objeto desencadeia uma série de lembranças, inerentes aos valores burgueses que, como mostra o discurso narrativo, conservam seus aspectos sociais e representações místicas no decorrer das gerações:

Já faz quase oito anos – dizia – que te levantamos sobre essa bacia, e que a água com que foste batizado caiu dentro dela. O sacristão Lassen da paróquia de São Jacó verteu-a na concha da mão do bom Pastor Bugenhagen, e dali escorreu ela sobre a tua

³⁰⁶ RICOEUR. op. cit. p. 502. (Grifos nossos).

³⁰⁷ RICOEUR. op. cit. p. 504.

³⁰⁸ MANN. op. cit. p. 29.

cabeça até a bacia. A água tinha sido amornada, para que não te assustasses e chorasses. E de fato não choraste nem um pouquinho, embora antes gritasses de tal maneira que Bugenhagen tinha dificuldade de fazer seu sermão. Mas quando sentiste a água, ficaste quietinho, e quero acreditar que foi por respeito ao Santo Sacramento. E por estes dias vai fazer quarenta e quatro anos que teu saudoso pai recebeu o batismo, e a água que correu da cabeça dele caiu nesta bacia. Foi aqui, nesta casa, sua casa paterna, na sala ao lado, e quem o batizou foi ainda o velho Pastor Hesekiel, o mesmo que os franceses quase fuzilaram, quando jovem, porque pregara contra suas rapinagens e saques; esse pastor também já faz muito que está junto de Deus. E há setenta e cinco anos batizaram a mim. Foi também nesta mesma sala, e mantiveram a minha cabeça por cima da bacia, exatamente como a vês agora colocada sobre a bandeja; e o pastor pronunciou as mesmas palavras como no teu batizado e no de teu pai, e a água morna e límpida correu da mesma forma dos meus cabelos (não tinha muito mais do que tenho agora) e caiu aqui, nesta bacia dourada.³⁰⁹

Na narrativa de Thomas Mann, o patriarca da família, Hans Lorenz Castorp, exercita em seu discurso a memória relativa aos acontecimentos singulares do passado, cujo estímulo propulsor se concentra no transecular conjunto de prata. Na voz segura e estável do narrador encontra-se implícito um ato de confiança, expresso pela experiência de reconhecimento. Em uma operação dessa natureza o sujeito, que preserva o testemunho de uma memória, admite que a imagem em sua lembrança não é uma fantasia ou uma alucinação. Reside, aqui, o problema fundamental da representação da memória, no que se refere à fidelização atribuída ao conceito de «verdade», que implica, por sua vez, uma nova perspectiva de reconhecimento e outros critérios de confiança, e não apenas a memória individual. Se a pia batismal em *A montanha mágica* pode ser interpretada como propulsora de uma secular evocação mnemônica, um álbum de fotografias é o objeto que abriga as artilosidades de Mnemosyne, na primeira parte do romance *Eu hei-de amar uma pedra*. Nesta seção do enredo, intitulada como *As fotografias*, a escrita ocupa-se em representar imagens e lembranças que o estímulo fotográfico impediu que fossem esvaecidas com o tempo. Para a nossa análise, nesse ponto, é pertinente incluir as considerações traçadas por Pierre Bourdieu, concernentes ao significado do álbum de família:

L'album de famille exprime la vérité du souvenir social. Rien ne ressemble moins à la recherche autistique du temps perdu que ces présentations commentées des photographies de famille, rites d'intégration que la famille fait subir à ses nouveaux membres. Les images du passé rangées selon l'ordre chronologique, «ordre des raisons» de la mémoire sociale, évoquent et transmettent le souvenir des événements qui méritent d'être conservés parce que le groupe voit un facteur d'unification dans les monuments de son unité passée ou, ce qui revient au même, parce qu'il retient de son passé les confirmations de son unité présente: c'est pourquoi il n'est rien qui soit plus décent, plus rassurant et plus édifiant qu'un album de famille; toutes les aventures singulières qui enferment le souvenir individuel dans la particularité d'un secret en sont bannies et le passé commun ou, si l'on veut, le plus grand commun dénominateur

³⁰⁹ MANN. op. cit. p. 31.

du passé, a la netteté presque coquette d'un monument funéraire fidèlement fréquenté.³¹⁰

Jean Baudrillard, todavia, nos lembra que «o retrato de família, a foto de casamento no quarto de dormir, o retrato do proprietário no salão, [...], o rosto das crianças emoldurado em toda a parte»³¹¹, elementos que refletem a cronologia da família desapareceram em um determinado estágio da modernidade, sendo aos poucos substituídos por objetos decorativos minimalistas, propostos a extinguir os rastros de intimidade no interior das residências. Os textos de Lobo Antunes, de modo geral, e a narrativa *Eu hei-de amar uma pedra* especialmente, colocam em relevo um «sistema dos objetos», pois além da importância atribuída aos relógios e calendários como marcadores temporais, o texto resgata, de forma metalinguística, o processo de captura de imagens, que se transformaram em um arquivo documental-fotográfico indispensável para a compreensão da trama, independente de as mesmas terem sido produzidas em estúdios, como a Photo Royal Lda e a Photomaton, por profissionais especializados como o senhor Querubim, proprietário do primeiro, ou fotógrafos de ocasião, que se valem de uma câmera para fixar recortes do cotidiano ou eventos revestidos de alguma importância. Elementos como álbuns, porta-retratos, molduras, fotografias avulsas e máquinas fotográficas têm importância significativa nesse processo de restituição do presente pelas vias do registro imagético, e a escrita se volta para representar sensações, fatos e experiências passadas, ao estimular a memória cristalizada nas imagens retidas pelos retratos. A extensão do presente resgatado pela fotografia, na expectativa da lembrança, atinge uma amplitude infinda sobre as memórias da ausência que se articulam no sujeito ficcional, sobretudo no que concerne à família. Vejamos o posicionamento de Susan Sontag sobre o retrato de família:

A fotografia torna-se um ritual na vida familiar precisamente quando, nos países industrializados da Europa e da América, a própria instituição da família começa a sofrer uma transformação radical. À medida que aquela unidade claustrofóbica, a

³¹⁰ BOURDIEU, Pierre. *Um art moyen*: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Minuit, 1965. p. 53-54: «O álbum de família exprime a verdade da memória social. Nada parece menos com a busca autista do tempo perdido que essas apresentações comentadas das fotografias de família, ritos de integração a que a família sujeita os seus novos membros. As imagens do passado, elencadas em ordem cronológica, «ordem de razões» da memória social, recordam e transmitem a memória dos acontecimentos que merecem ser preservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, de forma equivalente, porque retém as confirmações do passado de sua unidade presente: é por isso que não há nada que seja mais decente, mais reconfortante e mais edificante que um álbum de família; todas as aventuras singulares que encerram a memória individual na particularidade de um segredo são banidas e o passado comum ou, se quiser, o maior denominador comum do passado, uma nitidez quase sedutora de um monumento funerário fielmente frequentado».

³¹¹ BAUDRILLARD. op. cit. p. 29.

família nuclear, pouco a pouco se constituía no interior de um grupo familiar mais amplo, a fotografia surgia para nos recordar e reafirmar simbolicamente que a coesão da vida familiar estava ameaçada e seu raio de atuação vinha diminuindo. Rastro fantasmagórico, a fotografia nos traz à lembrança a presença simbólica da família dispersa. *Um álbum de família inclui geralmente fotografias de toda uma família e, muitas vezes, é tudo o que dela nos resta.*³¹²

A afirmação de Sontag se justapõe ao enredo de *Eu hei-de amar uma pedra*, pois à medida que as personagens vão sendo «devoradas» por Chronos, a coleção fotográfica é a única reserva de uma falsa estabilidade familiar. Observa-se, em consonância com Jacques Le Goff, que «la photographie [...] bouleverse la mémoire: elle la multiplie et la démocratise, lui donne une précision, une vérité dans la mémoire visuelle jamais atteinte auparavant, permet de garder la mémoire du temps et de l'évolution chronologique».³¹³ Há, todavia, que se considerar que a objetividade fotográfica está apenas no aspecto material das imagens, pois estas pouco ou nada informam, ou emocionam, aqueles que desconhecem o seu contexto particular. Os fragmentos registrados na fotografia representam o congelamento do gesto e a perpetuação de um momento da memória. O fato vivido, cristalizado pela impressão fotográfica, reveste-se de um caráter de irreversibilidade.

Em *Pequena história da fotografia*, Walter Benjamin oferece uma pista que nos auxilia em nossa digressão sobre os tempos representados narrativamente, ao constar que, embora o fotógrafo venha a se valer de perícia e planejamento na execução do retrato, o observador é seduzido a localizar na imagem «a pequena centelha do acaso, do *aqui e agora*, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.»³¹⁴

A ruptura com o tempo presente no instante da contemplação fotográfica, desencadeada pelo olhar do observador ao visitar o passado, por ser refigurado na narrativa, instaura-se como outra dimensão do presente e traz para a cena do texto o instante da captura da imagem: «cabos eléctricos no chão e a haste do reflector ao canto, imaginava-se alguém a fazer sinais ou

³¹² SONTAG. op. cit. p. 9. (Grifos nossos).

³¹³ LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Gallimard: Paris, 1988. p. 161: «a fotografia [...] interrompe a memória: ela a multiplica e democratiza, dá uma precisão, uma verdade à memória visual jamais atingida e permite manter a memória do tempo e da evolução cronológica».

³¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 94. (Grifos nossos).

a dizer não sei quê junto à câmara»³¹⁵. O processo metalinguístico que se opera, no texto *Eu hei-de amar uma pedra*, em relação ao trabalho fotográfico realizado em estúdios ou desenvolvido pelas próprias personagens, encena o potencial que a fotografia tem de restituir o presente, uma vez que o retrocesso temporal executado por meio do objeto fotográfico traz para o cerne da narrativa a angústia e impotência que os sujeitos ficcionais vivem no momento em que examinam as fotografias, onde subjaz o desejo, ainda que falho, de reviver o passado presentificado nas imagens capturadas. Sobre a afirmação de que pela fotografia «cada família constrói uma crônica – retrato de si mesma – uma coleção portátil de retratos que testemunham a sua coesão»³¹⁶, pois «pouca importância têm as atividades que são fotografadas, contanto que tirem fotografias e que essas sirvam de lembranças»³¹⁷, percebemos que em *Eu hei-de amar uma pedra* o olhar direcionado aos retratos é impregnado de nostalgia, ainda que esse sentimento seja falacioso e propulsor do desencadeamento de outros conflitos, os quais impõem limitações internas entre o domínio ilusório das recordações do passado e as amputações do presente, substancializadas em perdas que se acumulam de forma generalizada. Aqui é interessante ainda, voltando outra vez à *Pequena história da fotografia* benjaminiana, ressaltar a relação entre o potencial que o discurso fotográfico e o recurso imagético possuem na apreensão do inconsciente:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorreu inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como a psicanálise revela o inconsciente pulsional. [...] Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica.³¹⁸

As imagens projetadas no texto de *Eu hei-de amar uma pedra* confirmam que toda a fotografia condensa em si uma história. O romance aborda o impacto emocional do discurso,

³¹⁵ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 16: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA».

³¹⁶ SONTAG. op. cit. p. 9.

³¹⁷ SONTAG. op. cit. p. 9.

³¹⁸ BEMJAMIN. op. cit. p. 94-95.

alimentado por fragmentos de imagens guardadas na memória. Ao mesmo tempo em que essas mobilizam as recordações importantes para o indivíduo que vivenciou as situações ilustradas, possibilitam que se compreenda o ordenamento do romance como um corpo textual constituído não apenas pelos convencionais componentes narrativos, articulados em torno de uma personagem que emerge em seu relacionamento com o mundo referencial e com a configuração diegética conformada pelo texto. O movimento ritmado, composto por recursos como a memória textual, às recordações reativadas pelas montagens e colagens, pelo uso de manobras narrativas como prolepses, analepses e elipses variadas, embora não facilite a compreensão da intriga, permite que as artimanhas de Mnemosyne sobressaiam em um enredo em que «[...] não se inventa nada, a imaginação é a maneira como se arruma a memória. Tudo tem a ver com a memória».³¹⁹

A memória, segundo Vernant, não tem poder de reconstruir o tempo, mas tampouco o anula, pois, ao romper o elo que distancia o presente do passado, cria uma ponte entre a realidade dos vivos e dos seres que já desapareceram pela via da morte ou, no caso de objetos e imagens, por outros meios que aniquilam a existência. No processo de evocação ao passado, «o privilégio que Mnemosyne confere ao aedo é aquele de um contato com o outro mundo, a possibilidade de aí entrar e de voltar dele livremente. O passado aparece como uma dimensão do além».³²⁰

Em *Eu hei-de amar uma pedra*, ao examinar a primeira fotografia referida no texto, a voz narrativa recupera, em suas lembranças, significativas imagens da infância, que operam uma intersecção espaço-temporal, de modo que o passado, descrito a partir da cena observada na imagem, de imediato, passa a se articular ao tempo em sua figuração presente: « - Agente o pimpolho madame que lhe escorrega do colo».³²¹

Essa primeira evocação reminiscente, suscitada pela fotografia que a voz narrativa tem diante de si, mostra que as impressões captadas pelo olhar direcionado ao retrato são processadas na mente de quem narra em múltiplos contextos conservados pela memória. As manifestações ocorrem sob a forma de episódios circenses e zoológicos: «uma cena de circo, uma praça de toiros, uma floresta com jibóias e zebras [...]»³²²; na recorrente reiteração da

³¹⁹ BLANCO, María Luisa. *Conversas com Antonio Lobo Antunes*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002. p. 114.

³²⁰ VERNANT. op. cit. p. 113.

³²¹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 18: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA».

³²² ANTUNES. 2004. op. cit. p. 15: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA».

imagem da figura materna a qual, diferente da personagem de Dickens que opta por aprisionar-se entre as degradantes lembranças nupciais, deseja libertar-se do passado: «a minha mãe com vontade de voltar para casa seguindo as gaivotas e a propósito de gaivotas *o vestido de noiva dela no baú sob fronhas, lençóis, desejando liberta-se de tanto aroma antigo, tanta recordação*»³²³; na evocação de personagens advindos do universo dos contos de fadas: «representava o castelo da Bela Adormecida no pico de um monte»³²⁴ e «a Princesa de laçarote no cabelo remando num barquinho de pescar limos»³²⁵; nas figurações do espaço lisboeta, sugeridas pelas constantes menções ao rio Tejo e aos ambientes que marcaram a vida na infância: «(um galho de laranjeira inchado e desinchado, os tropeços do Tejo)»³²⁶.

A lembrança acompanha o pensamento da voz narrativa na representação de imagens, as quais desenham os movimentos por onde o narrador se orientou nas situações vividas e revelam como estão contextualizadas pelo texto. A subjetividade resgatada pela memória do sujeito que narra consiste, principalmente, em uma espécie de contração do real. A memória, ao recobrir com uma camada de lembranças as percepções suscitadas no exame da primeira fotografia descrita em *Eu hei-de amar uma pedra*, simultaneamente, contrai uma multiplicidade de momentos e sensações experimentadas por um indivíduo em sua infância, o qual sentencia: «de crescer tanto este ano tornei-me adulto e não me apetece ser adulto».³²⁷

Outra fotografia que recebe atenção da voz narrativa ilustra a composição artificial de um cenário montado no estúdio da Photo Royal Ltda, tendo como protagonista a personagem nomeada como primo Casimiro. Nesse ponto, são inscritas referências às paisagens africanas, sugeridas, inicialmente, pelos animais que estampam a cena retratada: «O primo Casimiro teimava que não matou uma onça no retrato que ofereceu à minha mãe: na opinião dele tinha caçado um leão e desafiava qualquer pessoa a garantir que não se tratava de um leão verdadeiro mas de um bicho pintado de cenário de fotógrafo [...]».³²⁸ As impressões que sobressaem na análise desse retrato resgatam elementos importantes que marcaram o passado da voz que narra essa passagem do texto. A presença recorrente das fotografias produzidos na Photo Royal permite que a voz narrativa se adentre nos corredores labirínticos de suas reminiscências. Em

³²³ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 28: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA». (Grifos nossos).

³²⁴ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 15: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA».

³²⁵ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 15: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA».

³²⁶ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 22: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA».

³²⁷ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 21: «um: as fotografias. PRIMEIRA FOTOGRAFIA».

³²⁸ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 35: «um: as fotografias. SEGUNDA FOTOGRAFIA».

mais uma fotografia que apresenta o mencionado estúdio como referência, há o reconhecimento da imagem da figura paterna: «as canas de pesca do meu pai contra a parede do fogão onde uma moldura de noiva, igual às da Photo Royal Ltda, se recusa a desvanecer, de braço dado com o meu pai que partiu há dez anos».³²⁹ Ao leitor é fornecida a informação já conhecida sobre o destino escolhido pelo pai de quem narra o episódio: abandonar a família sem se despedir, e seguir para Paris em um comboio de imigrantes.

As imagens projetadas no texto de *Eu hei-de amar uma pedra* confirmam que toda a fotografia condensa em si uma história. O olhar que os narradores direcionam ao passado, ao visitar os arquivos de suas vidas, indica que as fotografias foram produzidas com a intenção de se documentar um momento específico. O narrador de *No caminho de Swann*, primeiro volume que integra a obra proustiana *Em busca do tempo perdido*, faz uma reflexão que encontra ressonância no pensamento de Walter Benjamin sobre a questão da reprodutibilidade técnica da imagem, perda da aura e substituição do artista pelo fotógrafo:

[...] embora a coisa reproduzida tivesse um valor estético, ela achava que a vulgaridade e a utilidade retomariam logo o seu posto pelo processo mecânico da reprodução da fotografia. Tentava empregar uma artimanha: senão eliminar de todo a banalidade comercial, ao menos reproduzi-la, substituí-la o máximo possível pelo que ainda fosse arte, de introduzi-lhes como várias ‘espessuras’ da arte [...]. Mas se o fotógrafo era desse modo eliminado da representação do monumento ou da paisagem, substituído por um grande artista, recuperava no entanto os seus direitos ao reproduzir essa mesma interpretação³³⁰.

Ainda que não exista uma pretensão artística na produção dos retratos narrados em *Eu hei-de amar uma pedra*, pois derivam da intenção de registrar um momento familiar, independente de esse ato recorrer ao comércio fotográfico dos estúdios ou resultar do amorismo das personagens, as inferências metalinguísticas que contextualizam o ambiente em que as fotos foram produzidas não tornam invisível o fotógrafo profissional ou o retratista de ocasião, e exemplificam, no texto, os recursos que os «capturadores de imagens» utilizaram. Esse aspecto esclarece que a ação do registro imagético, responsável por originar a materialização da fotografia, envolve os caminhos que a voz narradora percorre ao examiná-la, dos quais emergem as vicissitudes por que passou, bem como as percepções e sentimentos despertados. Nessa situação, o conteúdo fotográfico se preservou no material que documenta a

³²⁹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 37: «um: as fotografias. SEGUNDA FOTOGRAFIA».

³³⁰ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Abril, 2010. v. 1: No caminho de Swann. p. 58.

cena e retém a paralisação de um fragmento do tempo, no qual a dimensão visual e suas expressões externas se conservam tal como no instante em que a imagem foi capturada. Somente o artefato, o papel que traz impressa a fotografia, envelheceu, conforme a seguinte citação:

Nesta fotografia demasiado pequena, demasiado turva, feita durante a guerra em Bissau e que *envelheceu mais que as outras*
(deve ter permanecido meses a oxidar-se na máquina)
 sou o oitavo a contar da esquerda diante do muro do quartel, não se percebem as caras nem as mãos, percebe-se a sombra de uma árvore ao centro
 (quase ao centro)
 camuflados, cartucheiras, adivinham-se botas, sou o oitavo a contar da esquerda porque na barriga uma cruz *a tinta que envelheceu também*, não azul, pálida, mais vincos que tinta
 (apenas um restinho onde os vincos se tocam)³³¹

A escrita, aqui, propõe-se a representar a retenção da imagem fotográfica como um elemento a refletir e documentar as lembranças que vão se alinhando na mente do narrador e não se concentram, apenas, no acontecimento originário da fotografia que se apresenta diante ao seu olhar. A imersão que o narrador realiza na vida passada, mediada pela imagem que a fotografia estampa, propicia o resgate fragmentário de sua própria face. A perspectiva do envelhecer e do esvair-se está impressa, nesse retrato, como um espetáculo fugaz, móvel, constituído pela trama de problemas intrinsecamente misturados, os quais revestem uma multiplicidade de aspectos contraditórios, como as recordações do personagem que evocam a experiência da guerra na África, em que a morte é quantitativamente expressa em ordem numérica decrescente: «somos onze, somos cinco, somos três, sou o próximo a ir-se embora do muro com a sombra da árvore a comer-me os tornozelos»³³² e, por fim, « - Não está ninguém aqui, e nem quartel talvez, veio um morteiro e sobram as folhas da árvore e os ditongos do pássaro»³³³.

A evocação ao episódio relativo à «guerra em Bissau»³³⁴ é apresentada de forma bastante sutil na narrativa. Subsiste o trauma psicológico, insistentemente reiterado pela memória da

³³¹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 59: «um: as fotografias. TERCEIRA FOTOGRAFIA». (Grifos nossos).

³³² ANTUNES. 2004. op. cit. p. 59-60: «um: as fotografias. TERCEIRA FOTOGRAFIA».

³³³ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 60: «um: as fotografias. TERCEIRA FOTOGRAFIA».

³³⁴ «A Guiné-Bissau está situada na costa ocidental do continente africano, estendendo-se por uma área de 36.125 km². A superfície habitável é apenas 24.800 km², devido as terras inutilizadas pelas inundações das marés fluviais e pelo alagamento causado pelas chuvas regulares e periódicas. Sua população é atualmente estimada em cerca de um milhão e quinhentos mil habitantes. O país se limita com o Senegal ao norte, e a leste e ao sul com a República

personagem. Todavia, não é oferecido um panorama histórico completo a respeito das razões desencadeadoras do conflito armado e nem ao menos a personagem demonstra ter consciência de algum valor ideológico capaz de justificar a sua participação no combate e o extermínio de seus companheiros de luta. Não apresentaremos uma digressão minuciosa sobre o processo de colonização e confrontos armados que envolveram Guiné³³⁵ e Portugal³³⁶, mas queremos

da Guiné [...]. Em toda a sua extensão ocidental, a Guiné-Bissau é banhada pelo oceano Atlântico. Além do território continental, acrescenta-se ainda o arquipélago dos Bijagós, com mais de 80 ilhas, muitas delas desabitadas, de vegetação densa, separada do continente por diversos canais» (AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombros*: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 49-50).

Segundo Augel, a presença da Guiné-Bissau nos compêndios que tratam sobre os países africanos de colonização portuguesa é quase inexistente e, igualmente, é quase geral o desconhecimento sobre esse pequeno país:



Figura 10 - Mapa de Guiné-Bissau

³³⁵ AUGEL. op. cit. p. 55.

³³⁶ AUGEL. op. cit. p. 55: «Data de 1446 o primeiro registro de navegadores portugueses na Costa da Guiné, quando Nuno Tristão, vindo da costa senegalesa, apontou o trecho do litoral africano que veio a constituir mais tarde a província portuguesa da Guiné. [...] Portugal se limitou por muito tempo quase exclusivamente a se servir da região como ponto de apoio para o comércio escravagista ao longo da costa ocidental africana, vendo-a como um empório comercial e não uma colônia de assentamento própria para a agricultura, como o foram Angola e Moçambique. [...] Estando a Guiné encravada num território em que predominavam colônias francesas, o difícil problema das fronteiras teve muitos capítulos e foi encerrado em 1886, em decorrência do Congresso de Berlim, convocado por Bismarck para proceder à partilha da África entre as nações européias. Portugal já não podia mais concorrer com as grandes potências imperialistas e teve que se contentar apenas com Angola, Moçambique, as ilhas de São Tomé e Príncipe, o arquipélago de Cabo Verde e a (hoje) Guiné-Bissau. Os limites da então colônia da Guiné Portuguesa, que continuam atuais, foram fixados, portanto, a partir do convênio de 12 de maio de 1886, estabelecido entre Portugal e a França. E só em 1951, a «Guiné» mudou de estatuto, elevada à categoria de Província Ultramarina de Portugal, adquirindo, quatro anos depois, uma constituição própria e autonomia financeira e administrativa. [...] A arbitrariedade de toda essa divisão territorial e artificialismo das fronteiras

destacar que o episódio referido em *Eu hei-de amar uma pedra*, do qual a personagem participou, está relacionado ao movimento de luta pela independência das colônias portuguesas africanas que, no caso da Guiné, como refere Augel, envolveu os seguintes episódios, com repressão direta da PIDE:

O cerco e repressões se estreitavam, e crescia a ousadia dos insatisfeitos. A partir de agosto de 1961, deu-se início à «ação direta», com sabotagens, cortes de vias de comunicação, destruição de instalações; em 1962, deu-se um assalto pela PIDE a um centro clandestino do PAIGC (Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde) em Bissau, seguido de muitas prisões. A 3 de janeiro de 1963, depois de alguns anos de preparação, foi desencadeada a luta armada para a libertação do país, nas frentes do Sul e Leste, a partir de bases militares de guerrilha na vizinha República da Guiné. Meses depois, em julho, foram abertas frentes de combates ao Norte. A luta armada tornou-se cada vez mais cruenta e desesperada, desenvolvendo-se por onze anos, em sistema de guerrilha, conquistando pouco a pouco quase todo o território guineense. [...] Somente depois da queda do regime ditatorial português (25 de abril de 1974), Portugal reconheceu, em 10 de setembro de 1974, a independência da Guiné.³³⁷

O texto de Lobo Antunes apenas menciona, sem maiores explicações ou contextualização histórica, o episódio da guerra em Bissau, refigurado pela fotografia que a personagem contempla. As faculdades perceptivas evocadas nesse texto mostram como pode ser avaliada uma ação possível sobre o episódio captado pelas lentes fotográficas e disposto em uma dimensão que aciona dois sentidos indissociáveis no texto: a observação e a memória.

A percepção do sujeito observador, analista do material fotográfico, atinge um vasto campo, pois, em um movimento contínuo, uma imagem recupera um fato, o qual abrange um número maior de elementos e personagens envolvidos. A memória, por sua vez, produz uma operação sinestésica constituída pelo rastreamento de cores, sons, odores e sensações manifestadas pelo olhar que se direciona ao exame de uma figura estática. Em torno das imagens contidas nas fotografias observadas está disposta uma significativa gama de representações cotidianas e a influência exercida nos fatos remorados por um estímulo inicial passa a integrar a narrativa. As sensações descritas como introspectivas surgem no corpo e na mente de quem narra e, com isso, pode-se assegurar que a totalidade das imagens percebidas

impostas pelos interesses imperiais colonizadores, desbaratando famílias clânicas, levantando barreiras geográficas e políticas, provocaram e continuam a provocar tensões desastrosas no continente».

³³⁷ AUGEL. op. cit. p. 61-62.

subsiste no *locus* fotográfico, independente das paisagens ou corpos retratados ainda existirem ou terem desaparecido.

As impressões sobre a guerra, provenientes de mais um retrato que, na ordem do texto, aparece como quinto, não se limitam a explorar a imagem apresentada no primeiro plano da fotografia. O narrador ocupa-se em analisar a totalidade dos elementos figurantes, de modo que os outros recursos dispostos em torno da imagem central são valorizados. As fotografias são o dispositivo que estimula a memória do narrador a conservar vivas as imagens do passado que, de forma constante, misturam-se a sua percepção do presente. Em todas as situações representadas na narrativa elas completam a experiência presente, enriquecendo-a com a vivência adquirida. A sobrevivência do passado, que origina a «memória feliz», se mostra em *Eu hei-de amar uma pedra*, sob a forma de mecanismos mnemônicos que articulam conjuntos de reminiscências e, também, lembranças independentes, tal como se observa nesta descrição:

O quinto retrato não foi tirado num estúdio dado percebe-se que as árvores do fundo verdadeiras, não pintadas, se fossem pintadas eram pequenas, com flores e todas juntas a estas grandes, separadas e sem flores nenhuma, nota-se ao longe uma senhora mais um cão, o que parece uma senhora mais o que parece um cão mas pode ser muito bem ser um cavalheiro com um saco de compras ou um empregado a varrer folhas para um balde, observando melhor apanha-se inclusive o movimento das copas dado que um bocadinho turvas como sempre acontece às fotografias no caso de uma das partes mexer, apanha-se a vida³³⁸.

Há na representação narrativa da quinta fotografia uma preocupação metalinguística em descrever o processo de captura da imagem, considerando que essa não foi resultado do trabalho realizado em um estúdio especializado, mas feita ao ar livre, em um parque de Lisboa pela mulher desse narrador, que se propõe a retratá-lo juntamente com suas filhas. As lembranças da guerra na África voltam a se intercalar com o presente vivido por quem narra, ao recordar o momento em que a imagem fotográfica foi registrada, de modo que a tarefa de retratar se transforma em uma analogia aos fatos vividos na guerra. O ato de acionar o flash da máquina fotográfica evoca a conotação do disparo de uma metralhadora, como no seguinte fragmento: «em vez de tiro um estalido, o rolo a deslocar-se no interior do aparelho, nenhuma fita de metralhadora posto que nós intactos».³³⁹ O narrador condena-se pelas lembranças que são

³³⁸ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 105: «um: as fotografias. QUINTA FOTOGRAFIA».

³³⁹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 106-107: «um: as fotografias. QUARTA FOTOGRAFIA».

evocadas: «que estupidez essas lembranças, esses medos idiotas»,³⁴⁰ mas a coreografia da guerra movimenta-se de forma plena em sua mente, e é impossível dissociar o ato de sua esposa, ao acionar o botão da máquina, com o disparo de um gatilho; os movimentos dos peixes no lago do parque mostram o malabarismo das catanas em campo de batalha, e as cores refletidas na água figuram como manchas de sangue:

a fumar, a minha mulher carregou aqui, em vez de tiro um estalido, o rolo a deslocar-se no interior do aparelho, nenhuma fita de metralhadora posto que nós intactos, a esplanada intacta, o tritão ocupado com a bilha, afigura-se-me que no lago movimentos rápidos de catanas
 (de peixes)
 [...]
 (de sangue)
 manchas cinzentas de nuvens, sujidade, terra, um pato quase de brinquedo a remar afiançando-me que estou em Lisboa, estou vivo, árvores como deve ser, aquelas a que me habituei e entre as quais cresci, a minha mulher desapareceu na espingarda (na máquina)³⁴¹

A identidade do sujeito e, por extensão a memória e o tempo da rememoração, conforme o fragmento transcrito, são projetados em três planos diferentes e, de maneira simultânea, imbricados entre si: no primeiro plano, que equivale ao presente da narrativa, o sujeito examina mais uma fotografia; no segundo plano, localizado em um passado mais recente, as lembranças presentificam o momento em que, em companhia da mulher e das filhas, a fotografia foi captada em um parque; e, o terceiro plano, que se mescla aos dois anteriores, volta-se para as imagens da guerra na África, cujas reminiscências bélicas – gatilho, disparos, tiros, sangue - se relacionam aos movimentos técnicos procedidos na manipulação da câmera fotográfica. As sensações traduzidas no episódio são compatíveis com sintomas de PTSD (*Post-Traumatic Stress Disorder*): «A patologia de combate de pós-guerra mais vulgar e mais visível [...] consiste na revivência involuntária e frequente do acontecimento traumático».³⁴²

Embora as dimensões temporais narrativas possam ser decompostas e organizadas em uma cronologia linear, a forma como o texto se estrutura mostra que o tempo da memória, «um eterno presente»³⁴³, não obedece a nenhuma sequência lógica. O modo como o sujeito expressa o reconhecimento sobre si mesmo, segundo atesta Ricoeur, atinge o seu ápice na circunstância

³⁴⁰ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 107: «um: as fotografias. QUARTA FOTOGRAFIA».

³⁴¹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 106-107: «um: as fotografias. QUARTA FOTOGRAFIA».

³⁴² VENTURA, Margarida. Angola: guerra colonial – os dois lados do conflito. In: TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra colonial: realidade e ficção*. Lisboa: Notícias, 2001. p. 243.

³⁴³ SANTO AGOSTINHO. op. cit. p. 321.

reflexiva da memória, pois a coleção de lembranças que configuram a sua identidade frágil advêm da contínua mediação que existe entre a ação de se distanciar e aproximar-se: «Preciso considerar à distância o palco em que as lembranças do passado são convidadas a comparecer para sentir-me autorizado a considerar a sua sequência inteira como minha, como minha possessão».³⁴⁴ Todavia, em *Eu hei-de amar uma pedra*, o conceito que Ricoeur denomina de «memória feliz» está suscetível às vicissitudes de Mnemosyne a cada ação de reconhecimento: «repare-se na quantidade de lixo que se nos pega à memória sem que a gente se dê conta».³⁴⁵ O trabalho mnemônico da voz narrativa é tecido sob o signo da imprecisão, pois reconhecer uma imagem e restaurar uma lembrança é sempre um exercício avalizado por toda a sorte de incertezas que se aliam ao esquecimento. O convite implícito, estendido ao sujeito que narra, para mergulhar nas águas do Lethe³⁴⁶, por conseguinte, faz-se incontornável.

5.2 «a fugir-me igualmente da memória»³⁴⁷: o naufrágio da recordação

Mnemosyne, divindade clássica, ao trazer a recordação, permite, simultaneamente, o esquecimento dos males atuais, pois a contrapartida do ato de rememorar o passado é a suspensão do tempo presente. Lethe e Mnemosyne, ao se associarem, formam um par de forças que se complementam. O tal indivíduo que bebia das águas do rio chamado Lethe, esquecia a sua existência como homem e, qual um morto, adentrava-se na dimensão das trevas. Ao sorver as águas da fonte Mnemosyne, a memória mostrava tudo o que existia no mundo posterior à vida humana, e as percepções não mais se limitavam ao momento presente, pois essa relação com o além oferecia o desvendamento do passado e do futuro. A função de Mnemosyne, mãe das nove Musas, é revelar o que foi e o que está por vir. Ao se vincular ao Lethe, sua aparência adquire uma força infernal, que age no mundo dos mortos. As águas do Lethe, localizadas à

³⁴⁴ RICOEUR. op. cit. p. 503.

³⁴⁵ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 181: «um: as fotografias. OITAVA FOTOGRAFIA».

³⁴⁶ As águas do rio Lethe representavam, na antiguidade, o esquecimento e são, inicialmente, águas de morte, que integram o Hades. «Antes de penetrar na boca do inferno, o consultante, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para perto de duas fontes chamadas *Lethe* e *Mnemosyne*. Ao beber a primeira, ele esquecia tudo da sua vida humana e, semelhantemente a um morto, entrava no domínio da noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. À sua volta não se limitava mais ao conhecimento do momento presente; o contato com o além lhe havia trazido a revelação do passado e do futuro. Esquecimento é pois uma água de morte» (VERNANT. op. cit. p. 114).

³⁴⁷ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 234: «um: as fotografias. DECIMA FOTOGRAFIA».

entrada do Hades³⁴⁸, oferecem aos que fizeram a transposição da vida para a morte o esquecimento, no mundo dos infernos, de sua existência sobre a terra. Conforme Vernant, «nas inscrições das lâminas de ouro que os defuntos carregavam a fim de guiá-los pelos meandros do além, Lethe figura, na encruzilhada dos caminhos, como a fonte da qual é proibido aproximar-se». ³⁴⁹ Platão, em *A república*, adverte que as almas sedentas deveriam evitar beber no rio localizado na desértica planície do Lethe, «cuja água nenhum vaso pode conter». ³⁵⁰

Em *Eu hei-de amar uma pedra*, entretanto, as águas da memória convergem, de modo metafórico, para o leito do rio Lethe, cujo fluxo adentra-se nas lembranças dos fatos que estão a ser narrados e o aparente aspecto fixo das imagens retidas pela fotografia, ao se articular às rememorações de cada uma das vozes que guiam a narrativa, é destituído de qualquer estabilidade. As enunciações são vagas, obscuras, confusas e, se em um momento recuperam as cores de um episódio vivido, em seguida os tons restaurados esvaecem pelas névoas do esquecimento:

-Não ligas o candeeiro?
E não ligava o candeeiro visto que se ligasse o candeeiro o cheiro das peônias evaporado, a fugir-me
(a fugir-nos)
e você a fugir-me igualmente da memória, acho que o cabelo castanho ou preto
(preto talvez)
não me recordo das feições, recordo-me da maneira de colher giz, anunciar
(um círculo sobre cada palavra no quadro, a ponta do giz a teimar pac pac, a roupa que nunca se lhe ajustou flutuando [...])³⁵¹

O texto constrói, no processo de representação da memória, os equívocos e imprecisões necessárias para conduzir o leitor ao descrédito de qualquer certeza estável. Em meio a essa sobreposição de imprecisos eventos memorialísticos, um dos narradores recupera, desvanecida, a figura da mulher que um dia amara e, segundo as informações que dispunha, falecera em um sanatório em Coimbra³⁵². A figura da antiga amada se presentifica na imagem de uma bailarina

³⁴⁸ Entre os gregos, Hades é o deus dos mortos. Como ninguém ousasse pronunciar o seu nome, por temor de excitar a sua cólera, ele recebeu o apodo de Plutão (o Rico), nome que designa as riquezas subterrâneas da terra, entre as quais se encontra o império dos mortos. Na simbologia, conforme Chevalier e Gheerbrant (1998), o subterrâneo é o local das ricas jazidas, o lugar das metamorfoses, das passagens da morte à vida, da germinação.

³⁴⁹ VERNANT. op. cit. p. 117.

³⁵⁰ PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisier. São Paulo: Nova Cultural, 2004. p. 352.

³⁵¹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 234: «um: as fotografias. DECIMA FOTOGRAFIA».

³⁵² Por ocasião do lançamento de *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, em novembro de 2004, Lobo Antunes revelou, em entrevista, que o romance é uma história de amor e, conforme as palavras do autor: «Não há nada mais difícil de escrever do que uma história de amor». Nesta ocasião também admitiu que, pela primeira vez até então, escreveu

de corda, distante da apreensão de seus sentidos físicos, mas cujas lembranças se insinuam de forma reiterada: «conte-me, quanto pesa uma bailarina que não pára de me girar na memória»³⁵³. Os eventos que emergem de um tempo transcorrido, suscitados pela imagem que se sobrepõe à névoa, sugerem que o sujeito que está a resgatar o passado inapreensível sucumbe aos ardis de Mnemosyne e se lança às águas do Lethe:

[...]
 -Sou eu
 ou mandava a fotografia pelo correio e por baixo não
 Sempre Querido
 por baixo, numa letra que me demorou a desenhar para que ficasse bonita
 -Lembras-te de mim?
 não tinha confiança para
 -Lembras-te de mim?
 o que eu passava, à espera de encontrá-la
 (e se por acaso encontrava desviava a cabeça fingindo não ver)
 [...]
 [...] se a bailarina de corda não tivesse falecido no sanatório em Coimbra exibia-
 lhe a névoa
 -Sou eu³⁵⁴

A memória em *Eu hei-de amar uma pedra* constrói-se como reminiscência do que foi perdido, daquilo que é impossível restaurar, dos eventos que se mostram inatingíveis e ainda mais improváveis: «a recordação, apesar de confusa, afigura-se-me agradável mau grado não

com base em um fato verdadeiro. Conforme relato do autor, o mesmo estava em um hospital a fim de realizar um exame, quando por ele passou uma senhora octagenária, de olhos azuis e aspecto conservador. Tratava-se uma humilde camponesa, que vivia em uma aldeia localizada nas proximidades de Cantanhede. O médico que realizou o exame em Lobo Antunes narrou-lhe a história da idosa, que aos 16 anos se apaixonou por um rapaz de sua aldeia, com o qual namorou sempre em frente à janela. Depois, mudou-se para Lisboa para viver em companhia de tias mais velhas, que muito vigiavam o seu comportamento. O rapaz também se mudou para a capital. Aos 17 anos a moça ficou doente e foi internada em Coimbra. No sanatório recebia cartas do jovem apaixonado, mas não respondia às mesmas por sentir medo de contagiá-lo com a sua doença. Sem obter nenhuma resposta, o jovem, que trabalhava na Rodoviária Nacional e cursava a faculdade de Direito, acabou por desistir do romance com a sua primeira namorada, casou-se com outra mulher e teve filhos. Dez anos mais tarde reencontraram-se e restabeleceram o relacionamento, na condição de amantes. Passaram a se encontrar todas as quarta-feiras, em uma hospedaria em Lisboa, entre as três e seis da tarde, durante 53 anos. O homem acabou por morrer na hospedaria na companhia da mulher com quem manteve o longo envolvimento. A fim de que escândalos fossem evitados, a família do falecido, que ocupava um alto cargo na Rodoviária Nacional, investiu todos os esforços para que o corpo fosse retirado do local da forma mais discreta possível. A amante, por uma questão de conveniência, não foi ao velório, nem ao funeral e entrou em depressão. Em uma determinada ocasião, passou em frente a Lobo Antunes que, ao vir a conhecer a sua história, ganhou inspiração para o romance *Eu hei-de amar uma pedra*. In: PORTA Livros. *António Lobo Antunes fala de «Eu Hei-de Amar Uma Pedra» (Dom Quixote)*. Disponível em: <<http://portaliveiros.wordpress.com/2009/07/09/antono-lobo-antunes-fala-de-eu-hei-de-amar-uma-pedra-dom-quixote/>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

³⁵³ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 90: «um: as fotografias. QUARTA FOTOGRAFIA».

³⁵⁴ ANTUNE. 2004. op. cit. p. 109-110: «um: as fotografias. QUINTA FOTOGRAFIA».

ser capaz de localizá-la»³⁵⁵. O conceito proposto por Ricoeur sobre a felicidade do reconhecimento, no contexto dessa narrativa, oferece margem a outras duas pertinentes indagações: «se é possível falar em memória feliz, existe algo como um esquecimento feliz?»³⁵⁶ e «por que não se pode falar de esquecimento feliz, do mesmo modo em que se pode falar de memória feliz?»³⁵⁷ Vemos em *Eu hei-de amar uma pedra* que o esquecimento não se registra em pensamentos que se comparam à ação de reconhecer, ou no aspecto que Ricoeur denomina como «pequeno milagre da memória». As lembranças, embora atreladas a um elemento desencadeador, sobretudo o objeto fotográfico, surgem espontaneamente e se caracterizam como um «acontecimento». A função psicológica de esquecer, por sua vez, não pode ser interpretada como um acontecimento, pois a mesma não é algo que se possa, de forma intencional, provocar. A narrativa permite que o leitor identifique claramente o que foi esquecido e as situações em que a memória dos sujeitos do texto se depara com a angústia de não poder acessar a informação que lhe falta, pois as personagens são capazes de reconhecer a situação de esquecimento em que se encontram. Em *À sombra das raparigas em flor*, segundo volume de *Em busca do tempo perdido*, Proust realiza uma interessante digressão sobre esse processo que é bastante pertinente para a nossa análise:

Ora, as lembranças do amor não abrem exceção às *leis gerais da memória*, regidas também estas pelas *leis gerais do hábito*. Como o hábito enfraquece tudo, o que melhor nos recorda uma criatura é justamente o que havíamos esquecido (porque era insignificante e assim lhe havíamos deixado toda a sua força). Eis porque *a maior parte de nossa memória está fora de nós* [...]. Fora de nós? Em nós, para melhor dizer, mas oculta a nossos próprios olhares, *num esquecimento mais ou menos prolongado*. *Graças tão somente a esse olvido é que podemos de tempos a tempos reencontrar o ser que fomos*, colocarmo-nos perante as coisas como o estava aquele ser, sofrer de novo porque não mais somos nós, mas ele, e porque ele amava o que nos é agora indiferente. *Na plena luz da memória habitual, as imagens do passado pouco a pouco empalidecem, apagam-se, nada mais resta delas, não mais a tornaremos a encontrar*. Ou antes, nunca voltaríamos a encontrá-las se algumas palavras [...] não tivessem sido *cuidadosamente encerradas no esquecimento*, da mesma forma que depositara na Biblioteca Nacional o exemplar de um livro que, sem isso, correria o risco de tornar-se inencontrável.³⁵⁸

³⁵⁵ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 251: «dois: as consultas. PRIMEIRA CONSULTA».

³⁵⁶ RICOEUR. op. cit. p. 508.

³⁵⁷ RICOEUR. op. cit. p. 508.

³⁵⁸ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006. v. 2: *À sombra das raparigas em flor*. p. 267. (Grifos nossos).

Entre as «leis gerais da memória» e as «leis gerais do hábito» referidas por Proust, se inscreve, tal como no relato que Lobo Antunes afirma ter servido de inspiração para a escrita de *Eu hei-de amar uma pedra*, a personagem «pimpolho», que durante cinquenta e dois anos encontra-se, sempre às quartas-feiras, num quarto de hospedaria no bairro da Graça, com a mulher de quem gostou na juventude e que acreditava ter morrido em um sanatório em Coimbra: «[...] sua amante depois, na hospedaria da Graça que não existe no álbum [...], a sua amante nesta época um retrato de comunhão solene de província, uma mesa de pé-de-galo, uma bailarina, uma vela a espreitar o rés-do-chão»³⁵⁹. Ao folhear o álbum de fotografias, as imagens representadas que, por sua vez fazem emergir outras lembranças, resgatam o itinerário desse relacionamento: «[...] se a bailarina de corda não tivesse falecido no sanatório em Coimbra exibia-lhe a névoa no dia em que me deixassem entrar, o portão aberto, o jardineiro a descer do escadote».³⁶⁰ A narrativa não emprega apenas uma técnica capaz de intercalar estratégias de resgate da memória e representação do esquecimento, mas exercita a construção ficcional do tempo que articula as lembranças do passado, as expectativas falhas do futuro e a atenção direcionada ao presente do texto, mostrando a tripla encadeação temporal proposta por Ricoeur: «Para retornar ao passado [...] é preciso esquecer o presente, como nos estados de possessão. Para reencontrar o presente, é preciso suspender os vínculos com o passado e com o futuro, como nos jogos de inversão de papéis».³⁶¹

O presente da narrativa, que recompõe o itinerário do destino fracassado do «pimpolho», nos aspectos que se relacionam a sua união com a «bailarina de corda», vislumbra à distância o cenário em que as lembranças do passado emergem e são dadas como justificativa para a série de acontecimentos mal-sucedidos que se interpuseram nos destinos de ambos:

[...] escrevi-te pelo menos trinta cartas para o sanatório e por não me responderes

(agora sim, por tu)

tive a certeza que tinhas falecido, a chave, os números das portas

[...]

a aliança no porta-moedas, o retrato das minhas filhas na carteira, digo-lhe que me casei, não lhe digo me casei, queria casar contigo

(-O que tem o pai mãe?)

Palavra de honra que queria casar contigo mas passaram tantos anos percebes, se eu imaginasse que estavas viva juro-te que nunca a minha mão num bolo,

³⁵⁹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 206: «um: as fotografias. NONA FOTOGRAFIA».

³⁶⁰ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 109: «um: as fotografias. QUINTA FOTOGRAFIA».

³⁶¹ RICOEUR. op. cit. p. 610.

nunca uma cozinha ora aqui ora ali a existir aos pedaços, nunca as minhas filhas,
dobrei os lados da fotografia mas não fui capaz de mentir-te
[...]

[...] eu no comboio de Coimbra, escrevi-te dúzias de cartas com as frases, por
vezes

(apesar do meu cuidado)
A ultrapassarem as linhas e nas cartas
Menina
Sinto a tua falta menina
quando te pedi namoro num bilhete com uma cercadura de casais de rolas
com fitas no bico³⁶²

A internação no sanatório de Coimbra produz um silêncio invencível, figurado na interrupção da correspondência realizada por meio das cartas jamais respondidas. A afirmação do desencontro com a «bailarina de corda» surge como justificativa para a união matrimonial com outra mulher, cujo relacionamento fracassa, e para o nascimento das filhas, que não teriam vindo a existir se o afastamento do casal de namorados não houvesse se consumado. Por outro lado, a «felicidade do reconhecimento» se dá ao reencontrar a antiga amada: «convencido que a bailarina defunta até dar com ela por acaso na rua»³⁶³. O que abala o estatuto do conceito de «memória feliz» nessa narrativa e não possibilita que o leitor seja conduzido por um itinerário confiável, no que diz respeito às informações memorialísticas que vão se processando, é a simultânea admissão do esvaecimento das cenas: «as borboletas cruzavam-lhe a memória e perdeu-as conforme perdeu a serra de Arga e o moinho»³⁶⁴; a incerteza do que está a ser narrado: «(os mecanismos da memória, caprichosos)»³⁶⁵; a plena confissão do esquecimento: «mas não consigo lembrá-lo, lembro a garrafa no aparador, não ele, lembro a manga que segurava a garrafa, não me lembro da cara, pacotes de broa»³⁶⁶; a incredibilidade legada à voz narrativa, que põe em questionamento a intercepção do autor na condução do enredo: «(ou sou eu que imagino ou o António Lobo Antunes julgando que devo imaginar a fim de que o romance melhore)»³⁶⁷.

A representação em *Eu hei-de amar uma pedra* daquilo que não é lembrado e os lapsos mnemônicos, abalando a confiabilidade das vozes que (des)coordenam as múltiplas direções

³⁶² ANTUNES. 2004. op. cit. p. 112-116: «um: as fotografias. QUINTA FOTOGRAFIA».

³⁶³ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 207: «um: as fotografias. NONA FOTOGRAFIA».

³⁶⁴ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 40: «um: as fotografias. SEGUNDA FOTOGRAFIA».

³⁶⁵ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 48: «um: as fotografias. SEGUNDA FOTOGRAFIA».

³⁶⁶ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 163: «um: as fotografias. SETIMA FOTOGRAFIA».

³⁶⁷ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 143: «um: as fotografias. SEXTA FOTOGRAFIA».

para as quais o texto se volta, confirmam a impossibilidade de idealizar um «esquecimento feliz», com sentido equivalente ao que se atribui ao conceito de «memória feliz», tal como constata Ricoeur em *A memória, a história e o esquecimento*. Todavia, essa perspectiva da memória está, em todas as circunstâncias, direcionada para as ações que se situam no presente, mas que consideram as óbvias imprecisões do futuro. A memória, nesse sentido, localiza os empreendimentos do passado, não em imagens e lembranças que os recordam, mas no ordenamento rigoroso e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam³⁶⁸. As faculdades mnemônicas não se ocupam apenas em recapitular o passado da voz narrativa. Também não o encenam somente em nome da conservação de imagens antigas, mas pela necessidade de estender a sua utilidade até o momento presente, ainda que o inevitável destino de Mnemosyne seja suspender a coreografia da bailarina de corda e mergulhar definitivamente nas profundas e turvas águas do Lethe, sob as quais submergem «uma dúzia de recordações penduradas num fio de lágrima»³⁶⁹.

A memória, por vincular o passado ao presente, produz uma dupla operação: a primeira ocupa-se em abolir o tempo, considerando a permanência memorável daquilo que transcorreu; a segunda busca representá-lo, pois a conjunção do «antes» com o «agora» possibilita que se vislumbre uma transformação, na qual o imutável é o atemporal. A referida operação é realizada pela fotografia, pois a retenção de uma imagem reduzida a um instante pressupõe que, naquele registro, houve um corte e o congelamento do fluir ininterrupto do tempo. Nessa perspectiva, o espectador das imagens fotográficas reproduzidas em *Eu hei-de amar uma pedra* entrevê o salto entre o momento presente em que o objeto posou e a ocasião, também presente, em que se contempla a imagem. A memória entrelaça os fios da atualidade com o passado, de modo que é possível recorrer-se a ela com o propósito de se rastrear a origem das coisas, mas também para elucidar alguma perspectiva futura sobre o que poderá vir a ser, pois é perceptível que o casual fragmento de tempo fotografado congrega em si o potencial de conter o «antes» e o «depois».

A reconstituição das diversas e ambivalentes imagens fotográficas que permeiam o memorialístico percurso narrativo de *Eu hei-de amar uma pedra* mostram um texto descontínuo, fragmentário, o qual estabelece relações de sentido fora de uma ordem linear e contínua. O mergulho na fonte de Mnemosyne, mediado pelas ilusões que despontam do álbum

³⁶⁸ BERGSON, Henri. *Matière et mémoire: essai sur la relations du corps a l'esprit*. Paris: Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, 1968. p. 89.

³⁶⁹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 134: «um: as fotografias. SEXTA FOTOGRAFIA».

fotográfico, lega ao sujeito a equívoca sensação de domínio dos eventos passados para, em seguida, naufragar nas águas turbulentas da recordação, das quais emergem as sensações conturbadas vividas pelas personagens. As fotografias, representadas narrativamente nesse texto, movimentam na alma das personagens, ao mesmo tempo, as águas de Mnemosyne e do Lethe, no aspecto de conservação e apagamento do passado, pois a condição de toda imagem retida pela fotografia corresponde ao recorte de um momento que já não pode mais ser recuperado. As tentativas da memória sempre falham ao tentar provocar uma repetição do mesmo e, de forma incontornável, acionam o mecanismo da imaginação.

Da civilização clássica herdou-se a ideia de recordação como imagem (*eikon*) do passado, pois imaginação e memória têm um elo em comum que é a «presença» na «ausência», como enunciam os versos de Cecília Meireles: «'É tudo imaginação!' Mas sei que tudo é memória...»³⁷⁰ E imaginar, conforme Bergson,³⁷¹ não é lembrar, pois uma recordação, à proporção que é atualizada adquire a tendência de atribuir vida a uma imagem, uma vez que o progresso da lembrança consiste em sua materialização. O processo de exame fotográfico realizado em *Eu hei-de amar uma pedra* atualiza uma série de lembranças sob a forma de imagens, cujos principais referentes são o estúdio da Photo Royal Ltda, o Jardim Constantino, o primo Casimiro, Pimpolho, a hospedaria da Graça, a bailarina de corda. A forma como as variações desses elementos aparecem na narrativa mostra que os mesmos são combinados numa ordem caleidoscópica, de modo que o mecanismo textual que articula esses fragmentos desvenda uma escrita em incessante trabalho de reorganização.

No poema *Meu cérebro fotográfico*, de Álvaro de Campos, o sujeito lírico aciona reminiscências e rege percepções sensoriais, que subestimam as limitações espaço-temporais, de modo que «o cais no longe cheira-me aqui perto...»³⁷². O poder que Mnemosyne concede ao indivíduo para projetar o passado na dimensão presente e eliminar as distâncias espaciais não o afasta da certeza que o desaparecimento é o destino incontornável, onde se situam «as memórias antigas, as carícias maternas hoje na sepultura»³⁷³. Tal como em *Eu hei-de amar uma pedra* as percepções que afloram do texto intervêm na atitude de rememorar, e o tecido das qualidades sensíveis exaladas pela voz narrativa deve-se ao fato de que sua consciência encadeia ambientes, fatos e personagens uns nos outros, a fim de condensá-los em uma pluralidade de

³⁷⁰ MEIRELES. op. cit. p. 44.

³⁷¹ BERGSON. op. cit. p. 158.

³⁷² PESSOA, Fernando. *Poesia: Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 217.

³⁷³ PESSOA. op. cit. p. 217.

espaços e perspectivas temporais, onde impera a necessidade do desaparecer: «abrir uma cova até o centro do mundo na qual coubesse o Jardim Constantino, a minha mãe, a minha irmã [...] e podem rir-se à vontade que não me perturba, eu sei, sei que todos na cova até o centro do mundo [...]»³⁷⁴. Há, assim, o desejo, no decorrer de toda a parte que contempla os dez capítulos que integram *As fotografias*, de que as águas da fonte de Mnemosyne sejam sublimadas e se esvaíam sob a forma de névoa e esquecimento.

Nessa galeria, igualmente composta por dez retratos que o tempo se encarregou de deteriorar, as percepções dos sujeitos que os contemplam, sob o jugo das múltiplas vozes e pontos de vistas que se adentram à narrativa, ao mesmo tempo que recuperam histórias que podem ser desdobradas em cada imagem impressa nas fotografias, mostram o quanto a memória é passível de sofrer distorções acionadas pelo mecanismo da recordação. Sob o ponto de vista do reconhecimento ocorrem os «pequenos milagres», que Ricoeur denomina de «memória feliz», quando a recuperação espontânea de uma imagem do passado se presentifica e traz consigo inúmeros outros enredos, espaços e personagens, mas não se pode jamais afirmar que o olhar que contempla a superfície das imagens fixadas nos retratos, desencadeadoras de lembranças, equivale à face que se mira na fonte de Mnemosyne.

A divindade da memória, nesse texto, não desempenha o papel de cúmplice passiva dos sujeitos que, localizados no plano textual do presente, reativam os eventos do passado, mas não exercem controle sobre a dimensão espaço-temporal que os abriga no enredo. Não existem fortificações estáveis capazes de amparar a reiteração obsessiva, mas alternada e contraditória das falas, episódios, percepções e angústias que orquestram o interior das personagens. A correnteza do Lethe, a quem poderia se atribuir o esquecimento definitivo, se não pode ser retida ou desviada, também não tem forças suficientes para carregar em suas águas os escombros do passado que, obstinadamente, emergem das profundezas e são lançados à margem desse rio; o espelho da fonte de Mnemosyne figurada na superfície estática dos retratos se, em um momento, propicia a «felicidade» do reconhecimento, em seguida surpreende aquele que rememora na trama de seus incontornáveis ardis, pois, como assegura Vernant, a memória, que é uma função temporal, não pode mais pretender revelar o indivíduo e a verdade, como também não pode garantir, no que diz respeito ao passado, um legítimo conhecimento: «não é

³⁷⁴ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 223: «um: as fotografias. NONA FOTOGRAFIA».

tanto a fonte de um saber autêntico quanto a marca de nossa imperfeição: reflete as insuficiências da condição mortal, a nossa incapacidade de ser inteligência pura».³⁷⁵

³⁷⁵ VERNANT. op. cit. p. 131.

CAPÍTULO 6

OS IDIOMAS DA MEMÓRIA NO NOTURNO ESPAÇO BABILÔNICO

«Babilonia, Londres y Nueva York han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie, en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano. Le era muy difícil dormir».

Jorge Luis Borges³⁷⁶

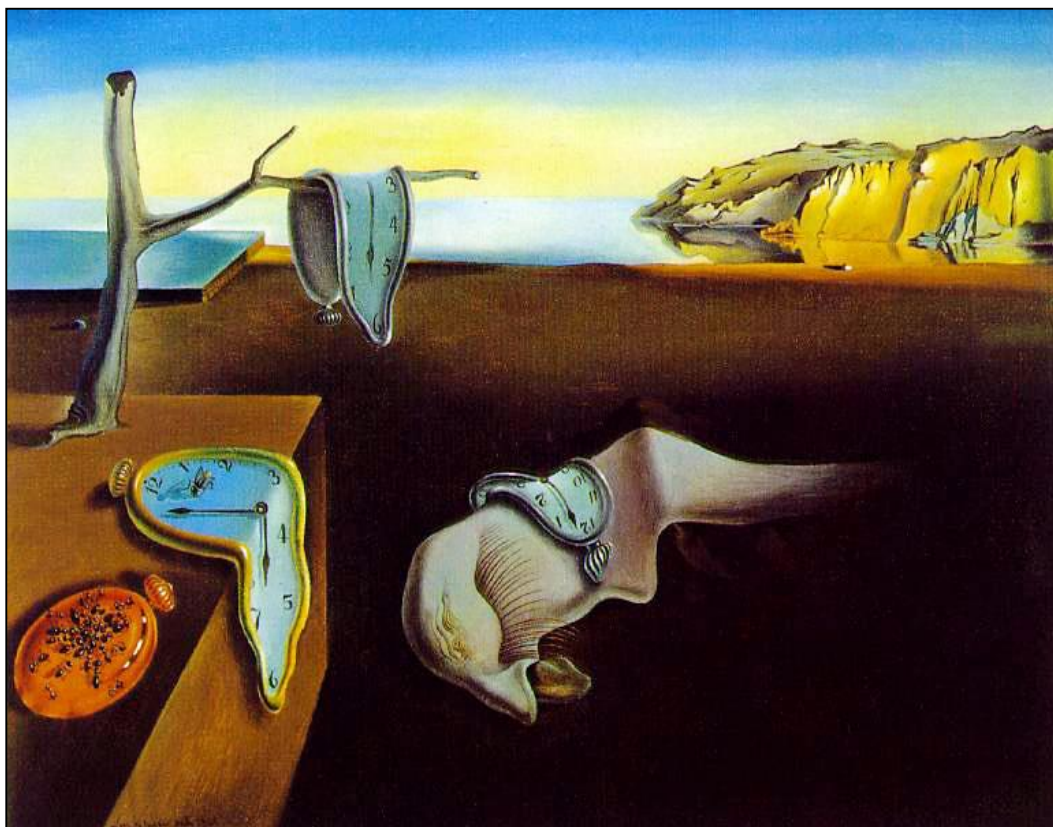


Figura 11 - La persistencia de la memoria³⁷⁷

³⁷⁶ BORGES. La lotería em Babilónia. In: _____. op. cit. p. 134. (Grifos nossos).

³⁷⁷ DALÍ, Salvador. *La persistencia de la memoria*. 1931. Óleo sobre tela. 24 x 33 cm. Nova York: Museu de Arte Moderna.

6.1 «mal se toca na memória, ainda que de leve³⁷⁸»: a noite vestida de luto

No prólogo dos contos reunidos em *Ficciones*, sob o título de «Artifícios», Borges menciona que o texto «Funes, el memorioso»³⁷⁹ é uma vasta metáfora da insônia. O conto borgeano sobre um homem que nada esquecia, cujo labor incessante da prodigiosa memória detinha o potencial de arquivar todas as imagens - «Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo»³⁸⁰ - retrata a meticulosa e precisa capacidade de recordar de Ireneo Funes, jovem de apenas dezenove anos que ficara paralisado por sofrer uma queda de cavalo. O homem que «discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga»³⁸¹, além de perceber o lento progresso da morte e da umidade, mentia, com arrogância, ser benéfico o golpe que o fulminara. Desprovido de grandes esforços, aprendia línguas, elaborou um «sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinticuatro mil»³⁸², além de inventar «un vocabulario infinito para la serie natural de los números, un inútil catálogo mental de todas la imágenes del recuerdo»³⁸³. Todavia, como atesta o narrador, Funes era incapaz de pensar, pois «pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos».³⁸⁴

As recordações do narrador (que abre o conto com o verbo «lo recuerdo» para, em seguida, retificar não ter o direito de pronunciar este verbo sagrado, pois Funes, o único homem que o teve, como aparecerá ao final do conto, está morto desde 1889) são entrelaçadas à descrição das lembranças da personagem que considera o sono uma distração do mundo. A insônia torna o indivíduo mais lúcido por evidenciar aos sentidos os sons e imagens que poderiam passar de forma imperceptível, sobretudo os de ordem mental, ou os detalhes que o sono propicia que se tornem evanescentes, tal como podemos observar em *Ontem não te vi em Babilónia*: «[...] distinguia o zumbido do relógio à cabeceira e entre os números das horas e os números dos minutos dois pontinhos vermelhos que se acendiam e apagavam ao ritmo dos

³⁷⁸ ANTUNES, António Lobo. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006. p. 455: «cinco horas da manhã, 3».

³⁷⁹ BORGES. op. cit. p. 121.

³⁸⁰ BORGES. op. cit. p. 131.

³⁸¹ BORGES. op. cit. p. 133-134.

³⁸² BORGES. op. cit. p. 132.

³⁸³ BORGES. op. cit. p. 133.

³⁸⁴ BORGES. op. cit. p. 134.

segundos, nas noites difíceis tentava fazer coincidir o meu coração com eles, por vezes o coração uma pausa, durante a pausa eu»³⁸⁵.

A rememoração dos seres ausentes, presentificada na consciência dos narradores que se mantêm impossibilitados de alcançar o sono, rege as principais relações concernentes ao tempo e à memória em *Ontem não te vi em Babilônia*. Nesse processo que se desenvolve enquanto as personagens se encontram em uma espécie de letargia, a solidão e o silêncio da noite não oferecem aos mesmos a possibilidade de se desprenderem de suas máscaras existenciais, uma vez que se ocupam em «administrar» as «inverdades» que criam, à medida que narram as suas histórias. A memória é constantemente questionada, de forma que se torna impossível delinear o que, de fato, representa um episódio ou está a se sustentar por meio de devaneios, imaginações e estados de torpor, que provêm da insônia e alastram-se noite adentro.

O processo de «representação presente de uma coisa ausente»³⁸⁶, ou de múltiplos elementos que constituem o acervo memorialístico das personagens é acionado de forma simultânea e fragmentada, de modo que as memórias aparecem isoladas, ou em cachos, conforme afirma Ricoeur ao interpretar Santo Agostinho. Todavia, as situações com as quais o leitor se defronta na narrativa de *Ontem não te vi em Babilônia* permitem apenas uma reconstituição bastante vaga e imprecisa dos fatos advindos da memória da personagem que, a cada fragmento correspondente às seis horas que nomeiam os capítulos principais e equivalem à normatização cronológica do tempo total em que transcorre o romance, «responsabiliza-se» pela regência do texto.

O «agora» da narrativa, que pode inscrever-se em qualquer delimitação, equivale às horas representadas no texto, ou aos episódios passados recontados pela memória das personagens. Ainda que controlado por marcadores temporais a especificar o tempo inexato da memória que presentifica a ausência, é configurado no enredo sob os auspícios de uma aparente eternidade, capaz de atualizar as imagens que, conforme Ricoeur, se inscrevem como lembranças:

[...] se a lembrança é uma imagem [...], ela comporta uma dimensão posicional que a aproxima (da percepção). [...] Passará, então, para o primeiro plano, do ponto de vista fenomenológico, a divisão entre o irreal e o real (seja ele presente, passado ou futuro). Enquanto a imaginação pode jogar com entidades fictícias, quando ela não representa o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado; enquanto o

³⁸⁵ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 348: «quatro horas da manhã, 2».

³⁸⁶ RICOEUR. op. cit. p. 27.

representado tem ainda um pé na apresentação indireta, a ficção e o fingido situam-se radicalmente fora de apresentação. Mas, em razão da diversidade dos pontos de vista sob os quais os fenômenos são descritos e da amplitude variável reconhecida a essas espécies fenomenológicas, «consciência de *Bild*» e «consciência de *Phantasie*», podem, alternadamente, distinguir-se em pé de igualdade para opor-se uma a outra ou se incluir reciprocamente num sentido ou no outro, segundo o par que lhes é reconhecido no campo das presentificações intuitivas: todo lugar ou parte dele³⁸⁷.

As personagens de *Ontem não te vi em Babilônia* compartilham um estado que mescla a insônia, o devaneio e a alucinação, de modo que se perdem nos corredores labirínticos de suas lembranças e presentificam as coisas ausentes: «[...] no caso de esquecerem de mim esqueçam os meus pais, o meu irmão, a pessoa de luto a molhar biscoitos no chá [...]»³⁸⁸ Além dos empecilhos individuais que impossibilitam o fluir das reminiscências de cada sujeito ficcional – traumas, temores, insegurança, necessidade de esquecer -, há de se convir que o «excesso da memória» desencadeia a «compulsão à repetição» e, sobretudo, o incontornável estado de luto, vigente na trama narrativa, que se expressa sob a forma de uma «memória impedida».

No estudo *Recordar, repetir e elaborar*³⁸⁹, originalmente publicado em 1914, Freud busca identificar o principal obstáculo, ao qual são atribuídas as «resistências do recalque», designado pelo termo de «compulsão à repetição», que leva uma atividade interpretativa a colidir com a recordação das lembranças traumáticas. O indivíduo acometido por essa patologia não se ocupa em reproduzir um fato esquecido sob a forma de lembrança, mas por meio de uma ação que o leva a repetir o acontecimento traumático sem que ele saiba que esteja a repeti-lo. A questão do luto, abordada em *Luto e melancolia*, é interpretada como uma reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que se constrói com o propósito de substituir esse indivíduo, incluindo, como já referimos, elementos como a pátria, a liberdade, ou um posicionamento ideológico. O «excesso de memória» assemelha-se à «compulsão à repetição» que, conforme Freud, conduz o indivíduo a substituir a lembrança verdadeira, em que o presente estaria reconciliado com o passado. Contudo, «o que uns cultivam com deleite lúgubre e outros evitam com consciência pesada, é a mesma memória-repetição. Uns gostam de nela se perder, outros temem por ela ser engolidos».³⁹⁰ Todavia, tanto «uns» quanto os «outros» possuem o

³⁸⁷ RICOEUR. op. cit. p. 64-65.

³⁸⁸ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 140: «uma hora da manhã, 4». (Grifos nossos).

³⁸⁹ FREUD, Sigmund. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (*dementia paranoides*) relatado em autobiografia (“O caso Schreber”, 1911): artigos sobre técnica e outros textos. (1911-1913). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 10.

³⁹⁰ RICOEUR. op. cit. p. 93.

déficit de crítica e não atingem o que Freud nomeia como trabalho de rememoração. O entendimento do termo «trabalho» - incluindo o «trabalho de rememoração» e o «trabalho de luto»- se destaca no processo reflexivo acerca das falhas da memória. Esse entendimento conduz à suposição de que os transtornos que acometem o indivíduo não são apenas sofridos, mas que o sujeito é responsável pelos mesmos.

Os sons que se articulam na memória de Ana Emília revêm e repetem, no presente da narrativa, as imagens estigmatizantes de um «passado que não passa», o qual se inscreve na recordação da morte da filha, que lhe desperta percepções claustrofóbicas; na sensação de impotência advinda da «noite e os pavores que o silêncio traz consigo»³⁹¹, unida à desordem das imagens que subsistiram à infância e se entrelaçam aos medos que pairam sobre o estado atual de sua existência. Os fatos se (des)ordenam e se encadeiam sob o signo daquilo que Ricoeur nomeia como «patologia da imaginação», cujos efeitos alucinantes e obsessivos se conjugam como uma espécie de vertigem. No caso de Ana Emília, a impossibilidade de recuperar a filha aprisiona a sua existência às imagens e objetos que cercavam a menina. O resultado desse processo se inscreve no pensamento da personagem e a narrativa resgata, por meio de anáforas e analepses, alucinações que se reiteram sob a forma de uma «modalidade patológica da incrustação do passado no seio do presente, cujo par é a inocente memória-hábito que, ela também, habita o presente.»³⁹²

A «ressurreição do passado», aliada ao «trabalho de luto» da personagem, reveste-se de formas alucinatórias cuja potencial irrealizante cria um paralelismo entre a fenomenologia da memória e da imaginação. A consciência de Ana Emília evoca, de modo incessante, as lembranças da filha suicida, além das pessoas e objetos com os quais interagiu. Ao visitar seus arquivos memorialísticos, não de forma intencional, mas guiada pelo silêncio e solidão por estar impossibilitada de atingir o sono, ao seu discurso interior se alia o devaneio, tal como podemos observar no fragmento que propõe um novo rito fúnebre a circundar a imagem do suicídio da filha: «a cortar a erva em torno da macieira também, a *queimá-la junto ao muro e de novo um cortejo de automóveis de luto* a seguir sabe Deus para onde»³⁹³.

A lembrança da morte que se conserva, mesmo de forma involuntária, expressa um desejo de libertação, embora impossível de ser atingido, o qual é sugerido nas ações hipotéticas

³⁹¹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 19: «meia-noite, 1».

³⁹² RICOEUR. op. cit. p. 70.

³⁹³ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 91-92: «uma hora da manhã, 1».

de cortar e queimar as ervas que crescem próximas à árvore onde a filha de Ana Emília se enforcou, a considerar que o potencial destrutivo do elemento fogo também nutre a perspectiva da purificação renovadora. Todavia, um novo trabalho de luto é acionado, pois a vontade de eliminar um dos motivos subsistentes que reiteraram o sofrimento causado pela morte da filha não se dissocia de uma nova projeção ritualística de caráter fúnebre. E esse procedimento é evocado ao longo de toda a narrativa:

porque a minha filha vai instalar-se à mesa de comer com os trabalhos da escola, uma almofada para ficar mais alta e a língua ao canto da boca a conseguir uma letra, a macieira bem tentava avisar-me sem que lhe entendesse os receios, julgava que a contracção dos ramos derivado ao calor em lugar das palavras e depois da minha filha nem pio, amou, se pudesse arrancava os dedos como eu faço a lembrar-me não de um barco que chegava mas de mim de joelhos, durante o funeral, a cortar a erva que rodeava o tronco de língua ao canto da boca e o corpo torto a acompanhar a caneta, a tesoura, a conseguir o golpe de uma letra, se eu fosse a senhora da vivendinha do outro lado do Tejo chamava-me do primeiro andar não para me pedir nada, para ficarmos juntas enquanto a erva se amontoava ao meu lado, hei-de regar por gratidão os vasos de cimento e endireitar as peônias, que lugar movediço, o passado, continuando a existir ao mesmo tempo que nós, o meu pai no jornal, a minha mãe a saltar da sua esquina³⁹⁴

Ana Emília, como já referimos, atribui ao passado esse caráter «movediço» que, em seu estado de luto, é atualizado no tempo presente e segue a «existir ao mesmo tempo que nós». As contínuas evocações memorialísticas que deslocam esse passado móvel, sucetível a alterações toda vez que é refigurado no presente, tem o caráter de um espelho que reflete as distorções das faces dos narradores solitários, cujos monólogos são transformados em um diálogo entre o «eu» e o «outro», entre as faces que foram consumidas por Chronos e a versão atual dos estigmas do tempo que se imprimem nos rostos das personagens. Ana Emília hesita a respeito dos sentimentos que manteve em relação ao marido, que veio a se tornar «inimigo da Igreja e do Estado» e foi assassinado por Osvaldo: «tive pena do meu marido, não tive pena do meu marido»³⁹⁵; sugere que existiu um terceiro homem, a quem seria atribuída a paternidade de sua filha suicida, sobre o qual recusa-se a falar: «não filha do meu marido ou do que prometeu visitar-me e não me visita, do outro de que não conto nada, calo-me, quase nunca esteve comigo»³⁹⁶; reconhece-se personagem de um livro cuja narrativa esteja por encerrar-se: «fico contente que tenha acabado, posso recomeçar do princípio, estou bem, trinta de dezembro,

³⁹⁴ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 358: «quatro horas da manhã, 3».

³⁹⁵ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 184: «duas horas da manhã, 2».

³⁹⁶ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 453: «cinco horas da manhã, 3». (Grifos nossos).

quarta-feira»³⁹⁷; e questiona se o fim da madrugada haverá de libertá-la da clausura das recordações e da insônia: «(cinco da manhã e acabou-se, a única coisa que me dizem é que cinco da manhã e acabou-se sem que eu compreenda o que se acabou, contem-me, cinco da manhã e então, no caso de não precisarem de mim posso dormir não posso?)»³⁹⁸

Além de Ana Emília, a voz noturna de seu amante, Osvaldo, e da esposa deste, Alice, com quem não compartilha a mesma cama e também sofre insone, no quarto ao lado, mostram a forma como a narrativa retrata o tempo cronológico e como a memória presentifica em todos os tempos o luto e a ausência. A diferença fundamental entre o passado e o presente, feita desde o início do romance, torna-se um domínio da memória, ou, mais especificamente, um reino em que o tempo transcorrido se comunica com a atualidade. Nem a história e nem o que os narradores contam sobre si mesmos e os outros é inteiramente verdade, ou falso por completo. Para as personagens, emergir do jogo entre história e memória, e passar por um processo de «invenção», se justifica pelo método que entende a narrativa como um produto do tempo e da memória.

Pela mente de Osvaldo também ressoam imprecisões relacionadas às suas reminiscências sobre a sua ocupação em perseguir inimigos da «Igreja e do Estado», a mulher que de tempos em tempos procura em Lisboa e fulgurantes incertezas: «tive uma filha acho eu (não tive nenhuma) tive uma filha acho eu»³⁹⁹. Além disso, o tempo é identificado como inimigo, contra o qual se volta ao enterrar um relógio, na tentativa de se estagnar as horas. O esquecimento é visto como forma de libertação, pois tem o poder de extinguir o «eu»:

[...] deixemos o assunto aos estudiosos do futuro que *me terão esquecido como me esqueci de vocês*, a minha filha inclusive não me recordo dela e se me recordo afastou-a, vai-te embora, não maces, uma ocasião o meu pai *deu corda ao relógio e enterrou-o a seguir para que não existissem horas cá em cima*, o tempo destinado às toupeiras, aos vermes e ao fogo sepultado que não vos alcançará nunca

[...]

[...] não é o relógio que trota, *é o tempo que não precisa de mecanismos para nada* sem ligar a manhãs nem a noites nem àquilo que, nem àquilo que somos [...] ⁴⁰⁰

³⁹⁷ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 444: «cinco horas da manhã, 3». (Grifos nossos).

³⁹⁸ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 454: «cinco horas da manhã, 3».

³⁹⁹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 406: «cinco horas da manhã, 1».

⁴⁰⁰ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 406-408: «cinco horas da manhã, 1». (Grifos nossos).

O devaneio noturno também não deixa de povoar as recordações de Alice, a qual vê a sua existência condicionada à escrita do livro que está por ser finalizada. Nesse movimento, a sua voz modula referências à infância, reiteradas no decorrer de todas as suas aparições no percurso narrativo; expressa a mágoa por ser rejeitada pelo marido, aliada à consciência de que sua idade está a avançar e o tempo a imprimir-lhe suas marcas: «que cachorros e que marido me desejarão agora que cinquenta e seis anos»⁴⁰¹; e indaga acerca da incerteza a respeito do que vive e se existe, tanto no plano da ficção quanto da «realidade» representada narrativamente. E, neste contexto de inverdade que prenuncia o amanhecer, tempo, memória e o esquecimento, condicionados à evanescência do indivíduo, são estatutos altamente questionados:

E agora, pergunto, o que será de mim quando acabado este capítulo deixarem para sempre de me ouvir, quem se lembrará do que fui, demorará um instante a pensar e se preocupará comigo, ninguém se lembra, pensa, se preocupa, compram outros livros, esquecem-me e eu sozinha em páginas sem leitor algum continuando a acordar em Évora às oito da manhã e julgando que são cinco ao lado do meu marido que dorme [...], moramos em Lisboa na casa que a minha mãe deixou, *inventei tudo, disse que moramos na casa que a minha mãe deixou e não deixou nada*, limitou-se a falecer, por vontade dela, egoísta como era⁴⁰²

A narrativa de *Ontem não te vi em Babilônia* se propõe a configurar o estado alterado da memória. E, nesse ponto, é pertinente o esclarecimento de Ricoeur, ao elucidar se o esquecimento é uma disfunção ou distorção: «Tratando-se do esquecimento definitivo, atribuível a um apagamento de rastros, ele é vivido como uma ameaça: é contra esse tipo de esquecimento que fazemos o trabalho da memória, a fim de retardar o seu curso, e até mesmo imobilizá-lo».⁴⁰³ O que podemos observar é que a consciência das personagens do romance está em conflito, entre a necessidade de lembrar, a considerar que há registros que apenas subsistem na memória do indivíduo que os evoca – «[...] *se não existir na vossa lembrança nunca existi, ajudem-me, recordem-se ao menos*»⁴⁰⁴ - e o contínuo exercício de negação memorialística.

⁴⁰¹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 425: «cinco horas da manhã, 2».

⁴⁰² ANTUNES. 2006. op. cit. p. 421: «cinco horas da manhã, 2». (Grifos nossos).

⁴⁰³ RICOEUR. op. cit. p. 425.

⁴⁰⁴ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 140: «uma hora da manhã, 4». (Grifos nossos).

6.2 «memórias que se confundem»⁴⁰⁵: a dissolução de todas as verdades

Ontem não te vi em Babilônia se constrói, sobretudo, em um contínuo exercício de negação. Nenhuma das personagens-narradoras se compromete em seu discurso a defender qualquer possível versão de uma «verdade» sobre aquilo que conta. A considerar que Aristóteles, em sua teoria sobre a memória, diferencia a lembrança (*Mνήμη*) da imagem em geral (*eikōn*) pelo registro da anterioridade (*proteron*), podemos verificar que a dialética da «presença na ausência» explorada em toda a composição da obra, ao mesmo tempo que encena um passado que jamais se consuma e se distende *ad infinitum* na consciência das personagens, ocupa-se em modular, no tempo presente em que as imagens são narradas no discurso do texto, a fusão de memórias que, quase simultaneamente, são negadas e afirmadas. A relação entre o «ter-sido» e o «não-ser-mais» jamais repousa sobre uma margem estável e, ao ser refigurada no presente de cada indivíduo que narra, multiplica as versões dos fatos onde o passado não se conforma apenas no sutil jogo que se equilibra entre tempos verbais e advérbios de tempo.

Não podemos, aqui, falar apenas em esquecimento, já que este se torna cúmplice da imaginação e das fantasias que as próprias personagens tecem para, em seguida, autenticá-las como invenções. A representação do passado, reafetuada no presente, não instiga em momento algum, no texto, o que Ricoeur chama de «ambição de confiabilidade da memória»⁴⁰⁶. Para o filósofo, uma lembrança «confiável» advém do enigma que envolve a composição da memória, contido na dialética de «presença» e «ausência» no processo de representação do passado, com a adição do sentimento de distância, o qual é característico da lembrança. A questão do esquecimento, que se elabora em um nível mais complexo, encontra-se na extremidade contrária ao «pequeno milagre da memória feliz», formado pelo reconhecimento «presente» de uma lembrança «passada»:

(o que é a infância da gente, não nos deixa, acompanha-nos)

para lhe sentir o peso na mão, comigo é a dona Isménia e o cheiro das maçãs, não tanto a minha família, o cheiro das maçãs, colocava-nas no baú a perfumarem a roupa e iam diminuindo, engelhando, aparentava-se a pedras que a velhice poliu, quando a dona Isménia faleceu de embolia o cão ladrou toda a noite e semanas depois evaporou-se, era da natureza da dona Isménia perder maridos e cães e com a natureza

⁴⁰⁵ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 87: «uma hora da manhã, 1».

⁴⁰⁶ RICOEUR. op. cit. p. 425.

não vale a pena lutar, passado uns anos construíram a escola nova e a dona Ismênia acabou, se me não recordasse dela nunca tinha existido [...]»⁴⁰⁷

Ao recuperar textos de Platão e Aristóteles, Ricoeur distingue três modalidades de rastros que implicam a constituição de uma fenomenologia da memória e o conseqüente processo de esquecimento: «o rastro escrito, que se tornou, no plano da operação historiográfica, *rastro documental*; o *rastro psíquico*, que é preferível chamar de impressão, no sentido de afecção, deixada em nós por um acontecimento marcante ou, como se diz, chocante; enfim, o *rastro cerebral*, cortical, tratado pelas neurociências»⁴⁰⁸. A narrativa de *Ontem não te vi em Babilônia* investe na não sobrevivência dos rastros:

[...] alcanço a manhã não alcanço a manhã e se alcançar a manhã o que alcanço meu Deus, terá mudado o mundo, a azinheira sem a minha avó não se distingue das restantes conforme a minha avó não se distingue das restantes mesmo pelas lápides já que nem um nome e uma data ou então demasiados nomes e datas e eu a conjecturar qual, se tentasse⁴⁰⁹

O ponto que nos interessa, aqui, é o processo de resgate dos «rastros psíquicos» das personagens de *Ontem não te vi em Babilônia*, o qual acontece sob a forma de afirmações que, em seguida, são negadas, impressões equívocas admitidas pelas personagens, na confirmação de que a fantasia se sobrepõe a qualquer tentativa de defesa de uma verdade e que o esquecimento é um importante coadjuvante na cena narrativa. Não podemos, neste texto, falar em «memória feliz», do mesmo modo como procedemos na análise de *Eu hei-de amar uma pedra*, pois não identificamos elementos que desencadeiem uma série de lembranças a serem refiguradas pelas personagens, tais como as operacionalizadas pelas fotografias narradas. A impressão que temos ao examinar as personagens de *Ontem não te vi em Babilônia* é que cada uma divaga sobre um conjunto de lembranças único, o qual passa por uma série de processos recombinatórios, pois os motes mnemônicos são quase sempre os mesmos. Nesse trabalho de recombinação de um mesmo tema, os sentidos e as versões vão sendo alterados, subsistindo apenas a certeza de que a imaginação é a voz de comando para a qual as personagens «prestam o serviço» de compor o livro.

⁴⁰⁷ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 216: «duas horas da manhã, 4».

⁴⁰⁸ RICOEUR. op. cit. p. 425. (Grifos nossos).

⁴⁰⁹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 165: «duas horas da manhã, 1».

O «eu» questionador da personagem assume o seu caráter ficcional, pressupondo a existência de um artífice compositor e a reatualização da história pelo leitor, o que gera toda essa série de instabilidades que são encenadas no processo de representação da memória. Observemos um fragmento que acena para os pontos que acabamos de elencar:

[...] episódios que a memória mostrava e escondia, impossível compor a minha vida com espaços ociosos separados por acontecimentos de repente vivos, a defunta que ajudei a vestir e folhas coladas aos ramos no mundo acabado, a pena quebrada desembrolhou o crochet da irmã a colocar os óculos dela, não os seus, para acabar o naperon

(ninguém consegue dormir)

enquanto o silêncio se debruça a ouvir-nos, uma hora da manhã, duas horas que importa [...] ⁴¹⁰

A personagem admite a impossibilidade de tecer sobre a sua vida uma narrativa coerente, pois a memória é volúvel e entre os eventos significativos que marcaram a sua existência há «espaço ocioso», impossíveis de serem preenchidos. O problema central do esquecimento é operacionalizado na relação que articula o «rastro psíquico» ao «rastro cerebral» e são inúmeras as recorrências em que as personagens mostram a impossibilidade de acesso aos seus arquivos memorialísticos: «dou licença que me ocupe um ângulo da memória na condição de que ao dizer um ângulo é um ângulo [...]» ⁴¹¹; «receosa de mim, procure na memória senhora, recorde-se [...]» ⁴¹²; «nem se sonha o que me cansa pôr as memórias em ordem» ⁴¹³; «-A minha memória piorou diz você?» ⁴¹⁴; «[...] há memórias que se movem e nos incomodam por dentro ao trocarem de lugar [...]» ⁴¹⁵. O principal problema que engloba as acepções de rastro reside no fato de que um é externo, o «rastro cerebral», e o outro é íntimo, o «rastro psíquico», tal como podemos observar na cena a seguir:

e o meu pai calado, dava ideia de procurar moedas não achando as moedas, não achando o bolso, não me achando a mim, *pergunto-me se alguma parte dele continuava a funcionar, o entendimento, a memória, ou igual à minha mãe que não*

⁴¹⁰ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 135: «uma hora da manhã, 4».

⁴¹¹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 68: «meia-noite, 4».

⁴¹² ANTUNES. 2006. op. cit. p. 164: «duas horas da manhã, 1».

⁴¹³ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 180: «duas horas da manhã, 2».

⁴¹⁴ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 298: «três horas da manhã, 4».

⁴¹⁵ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 299: «três horas da manhã, 4».

reconhecia nada, um monossílabo sem origem, uma risadinha vazia, o feno ora vermelho ora negro a extinguir-se conforme os planetas se extinguiam há séculos⁴¹⁶

O texto de *Ontem não te vi em Babilônia* tem o mérito de representar a dimensão onde as lembranças se projetam de uma forma inconsciente e explorar os questionamentos que são tecidos a respeito de sua duração. O texto ocupa-se em encenar questões como «persistência, remanência, revivência, duração»⁴¹⁷. Assim, entram em cena duas importantes dimensões do esquecimento, contidas na dialética de assumir e negar as memórias que se formam na consciência das personagens, articuladoras da concepção do esquecimento definitivo, que se dá pela via do apagamento dos rastros, e da ideia do esquecimento reversível – ou inesquecível –, o qual consiste no «esquecimento de reserva», a respeito do qual Ricoeur assim se posiciona:

Nossos sentimentos ambivalentes em relação ao esquecimento encontrariam, assim, sua origem e sua justificação especulativa na competição entre duas abordagens heterogêneas do enigma do esquecimento profundo, uma ocorrendo no caminho da interiorização e da apropriação de um saber objetivo, a outra no caminho da retrospectiva a partir da experiência princeps do reconhecimento. De um lado, o esquecimento nos amedronta. Não estamos condenados a esquecer tudo? De outro, saudamos como uma pequena felicidade o retorno de um fragmento do passado arrancado, como se diz, ao esquecimento. As duas leituras prosseguem no decorrer de nossa vida – com a permissão do cérebro.⁴¹⁸

Ao questionar se o esquecimento é uma «disfunção» ou uma «distorção», Ricoeur explica que o esquecimento definitivo, atribuído ao «apagamento dos rastros», é interpretado como uma ameaça, pois é contra esse tipo de esquecimento que a memória é estimulada a trabalhar, como o propósito de desacelerar ou, inclusive, imobilizar o seu curso. Se o trabalho característico da *ars memoriae* apresenta o propósito de fortalecer a «infelicidade do esquecimento» pelo grande valor atribuído à memorização, afirma que o esquecimento é tão deplorável quanto o envelhecimento e a morte, pois se manifesta como uma dimensão contra a qual não se pode lutar. Porém, ao se considerar que o esquecimento se associa à memória, é possível observar que suas estratégias permitem não classificá-lo, apenas, pela via do apagamento dos rastros, tal como a amnésia, ou entre as disfunções da memória que atingem a sua confiabilidade. Sobre este aspecto Ricoeur considera ser possível o esquecimento estar tão

⁴¹⁶ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 247: «três horas da manhã, 1». (Grifos nossos).

⁴¹⁷ RICOEUR. op. cit. p. 427.

⁴¹⁸ RICOEUR. op. cit. p. 427.

confundido com a memória a ponto de ser interpretado como uma de suas condições, e vir a seguir a mesma trajetória da «memória feliz». A infelicidade do esquecimento prossegue sendo um infortúnio existencial que convoca «mais à poesia e à sabedoria do que à ciência»⁴¹⁹, e questiona os perturbadores limites entre o «normal» e o «patológico», como podemos observar no fragmento que se segue:

o que é a memória santo Deus, começo a perder o parque, ainda distingo a criatura que se levantou do banco a caminhar para casa detendo-se aqui e ali apoiada a um tronco consoante me apoio à macieira, de boneca no chão, com o fio que desarrumei do estendal, uma das pontas numa esquina da casa e a outra na vara de ferro do que tinha sido a latada quando esta parte da cidade quintarolas em lugar de ruas e larguinhos que arrancavam tudo e os comboios desordenavam a enxotá-los ao acaso, voltavam aos seus lugares a hesitar

[...]

*o que é a memória santo Deus, eu ao colo da minha mãe enquanto a beladona ia brilhando no muro*⁴²⁰

Ana Emília, em sua invocação, questiona o significado da memória e, de modo simultâneo, à medida que o texto engendra os fatos históricos presentes na consciência da personagem, a perspectiva do luto se emparelha ao apagamento dos rastros – documental, psíquico e cortical – e às disfunções mnemônicas que se aliam à problemática do esquecimento. Dessa forma, como mostra o texto de *Ontem não te vi em Babilónia*, as personagens chegam ao limite de confundir um lapso mnemônico passível de ser recuperado com um apagamento incontornável. O hiato que existe entre a ameaça de um esquecimento definitivo e a obsessão em acessar uma memória «proibida» liga-se à incapacidade de reconhecer um rastro psíquico e reduzi-lo ao problema que se relaciona à impressão-afecção, tal como se observa:

[...] deviam sepultar as pessoas com tudo o que lhe diz respeito impedindo-as de continuarem a incomodar-nos à superfície do mundo, de que serve morrer se permanecem aqui com dúzias de lágrimas prontas a surgir a cada gaveta, cada arca, cada ângulo da memória solicitado

-Chorem-nos

desejosas de encontrarem pálpebras a jeito, as nossas

-Somos tuas não vês?

⁴¹⁹ RICOEUR. op. cit. p. 435.

⁴²⁰ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 477: «cinco horas da manhã, 4». (Grifos nossos).

espiolharem-nos por dentro desencantando remorsos onde julgávamos que nem um mal estar para amostra, se reparar *lá estão os objetos tentando convencer-me com os seus pequenos ardis*

-A tua avó gostava de mim

-Pertenci a teu padrinho

-Quando eras pequeno não me largavas nunca

não mencionando os caprichos da memória inclinada à celebração de alegrias passadas que aborrecem, magoam [...] ⁴²¹

Se na análise destinada ao texto de *Eu hei-de amar uma pedra* verificamos que o reconhecimento também pode se apoiar em um suporte material, como no caso das fotografias representadas que levam à identificação com o sujeito ou objeto capturado imagetivamente em sua ausência, o que ocorre em *Ontem não te vi em Babilónia* é o reconhecimento propriamente mnemônico, operacionalizado pelo acesso à imagem que surge na mente das personagens, e do rastro psíquico, conservado desde as primeiras impressões captadas a partir de um objeto inerte. O papel do reconhecimento na sobrevivência das imagens ocorre, pela primeira vez, ao se distinguir a memória-hábito, involuntária e desprovida de reconhecimento explícito, e a memória-rememoração, que não advém de um reconhecimento declarado, mas sob a forma de uma «lembrança pura» na condição de estado virtual da representação do passado, que antecede a sua formação de imagem, expressa sob a forma mista da «lembrança-imagem». Portanto, se uma lembrança volta é porque foi perdida. Todavia, uma vez reencontrada e reconhecida, atesta que sua imagem sobreviveu:

receosa de mim, procure na memória senhora, recorde-se do automóvel e das moedas que o meu pai me lançou da janela, se calhar o chamamento da criança foi a minha garganta a dizê-lo, a minha mãe calada, acho que perdi a voz dela, as maneiras, o cheiro, que é feito da sua indignação com a minha avó

-Quais azinheiras que cisma

favas numa selha e o frasco de bicarbonato para a asma das galinhas, conservo a sua forma de lhes avaliar a saúde estruturando a consistência dos ovos, a ideia de uma criatura de bruços a dormir no sofá, eu

-Mãe

e você dentro do sono, somente um olho de fora e todo o corpo aquele olho

[...]

⁴²¹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 34-35: «meia-noite, 2». (Grifos nossos).

[...] não a minha mãe com sono, eu com sono, a sensação que me afundo e acordo e volto a afundar-me sem a certeza que durmo, alcanço a manhã a manhã e se alcançar a manhã o que alcanço meu Deus, terá mudado o mundo, a azinheira sem a minha avó não se distingue das restantes mesmo pelas lápides já que nem um nome e uma data ou então demasiados nomes e datas e eu a conjecturar qual, se tentasse⁴²²

O texto de *Ontem não te vi em Babilônia* rompe, assim, com a cronologia narrativa, pois não se funda a partir de um evento exclusivo, cujo início datado venha a dar origem aos fatos que se desencadeiam na história. Nesse contexto, o texto também se relaciona ao esquecimento fundador que, sob a dicotomia da destruição-preservação, se perpetua até as camadas superficiais do esquecimento: «(meu Deus porque não se calam os mortos e por que razão o mar não emudece de vez, quem me obriga a continuar sem descanso, me enterra o dedo no coração, agita lembranças [...])»⁴²³. A existência de todas essas criaturas está, inexoravelmente, sujeita ao processo de refiguração da leitura e a memória, com que desejam desesperadamente negociar, mas sentem que, também, estão vulneráveis ao esquecimento:

(cinco da manhã para ela sem entender que dia e *este livro acabado*)
 [...]
 [...] cinco horas da manhã, não oito, e eu acordada calculo e *este livro no fim* [...]
 [...]
ao acabar este capítulo o meu ventre fechado
 [...]
 [...] daqui a *cinco ou seis páginas escritas a custo, emendadas, riscadas, copiadas e emendadas de novo, passadas a limpo* e ao lê-las
 -Não é assim
e repetir a escrita, tudo para daqui a cinco ou seis páginas se não lembrarem de mim ou fazerem pouco
 -Um romance
e para quê um romance, o que tem a ver com a vida quando a vida é precisamente indicações contraditórias e estradas erradas [...] ⁴²⁴

O discurso eloquente da personagem Alice engendra todas as questões que aqui trouxemos para o cerne da discussão. Em um primeiro momento mostra a necessidade de refiguração do texto pelo processo de leitura, uma vez que sua existência, na condição de

⁴²² ANTUNES. 2006. op. cit. p. 164-165: «duas horas da manhã, 1».

⁴²³ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 392: «quatro horas da manhã, 4».

⁴²⁴ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 421-431: «cinco horas da manhã, 2». (Grifos nossos).

personagem, depende, inexoravelmente, da ação do leitor. Aqui se efetua a operação mimética que Ricoeur denomina como *mimese III*, ao considerar a relação entre texto e leitor como pertencente ao âmbito narrativo, o que significa tomar o leitor como agente que reconstrói a estória no ato de leitura: «o texto só se torna obra na interação entre texto e receptor».⁴²⁵ Isso significa que existe uma intersecção entre o universo do texto e o universo do leitor, o que forma uma espécie de fusão de horizontes. Ricoeur afirma que uma teoria da escrita deve ser completada por uma teoria da leitura. A esta relação do leitor com o texto, Ricoeur denominou de *mimese III*. No momento da leitura, o sujeito leitor interpõe à narrativa o seu próprio horizonte cultural e de vida, o que oferece margem a inúmeras interpretações do texto narrativo. Conforme Ricoeur, «todo um leque de casos é aberto por esse fenômeno de interação: desde a confirmação ideológica da ordem estabelecida, como na arte oficial ou na crônica do poder, até a crítica social e mesmo a derrisão de qualquer real».⁴²⁶

A ação da leitura acompanha a configuração da narrativa e atualiza a sua capacidade de ser seguida, uma vez que seguir uma história significa atualizá-la na leitura, considerando a possibilidade da tessitura da intriga ser descrita como um ato de juízo e da imaginação produtora. Na proporção em que esse ato se efetiva vai se refigurando a obra conjunta do texto e de seu leitor. O ato da leitura segue o jogo entre a inovação e a sedimentação dos paradigmas que modelam a tessitura da intriga: «é no ato de ler que o destinatário joga com as coerções narrativas, efetua os desvios, participa do combate entre o romance e o anti-romance, e tem o (...) prazer do texto».⁴²⁷

O ato da leitura representa o operador que conjuga a *mimese III* e a *mimese II*, se como último vetor da refiguração do universo da ação sob o signo da intriga. A complementação da teoria da escrita por uma teoria da leitura representa apenas a primeira etapa a ser percorrida na compreensão da *mimese III*. De qualquer forma, uma estética da recepção não pode comprometer a problemática da comunicação sem que a referência também seja comprometida. Pode-se entender comunicação, em última instância, como algo que esteja situado para além do sentido de uma obra, ou seja, o universo que a mesma projeta e que representa o seu horizonte. Por sua vez, tanto o ouvinte como o leitor o assimilam em conformidade com o seu potencial de «acolhimento». A *mimese III* será, portanto, compreendida como a intersecção entre o

⁴²⁵ RICOEUR. op. cit. p. 118. t. 1.

⁴²⁶ RICOEUR. op. cit. p. 121. t. 1.

⁴²⁷ RICOEUR. op. cit. p. 118. t. 1.

universo do texto e o universo do ouvinte ou do leitor, como podemos verificar na seguinte citação:

(páginas escritas a custo, emendadas, riscadas e emendadas de novo, passadas a limpo e ao lê-las

-Não é assim

e continuar a escrever)

[...]

-Não é assim

de forma que tornando a escrever, escrevo [...]

[...]

(isto não é um livro meus Deus, acreditem que não é um livro)⁴²⁸

Esse processo hermenêutico que envolve a refiguração do enredo ou atualização da história pelo ato da leitura que, na maior parte dos textos ficcionais integra o acordo tácito que figura entre o objeto livro e a atividade do leitor, ao se integrar o projeto ficcional de Lobo Antunes passa a ser discutido no *corpus* da história que os romances estão a contar e a envolver a angústia e os dramas existenciais das personagens as quais, por um lado, desejam que a história acabe, pois atingindo o final do romance deixarão de existir e, por consequência, se libertarão de seus sofrimentos: «E pronto, *fico contente que tenha acabado [...]*»⁴²⁹. Por outro lado, reconhecem que a sua vida ficcional está condicionada ao trabalho de memória do leitor: «*a esperança que acabado este capítulo não deixarão para sempre de me ouvir, pensarão um instante, se lembrarão de mim, fui enfermeira no hospital de Évora e aqui onde estou, neste buraco de terra abaixo de vocês, abaixo ou acima de vocês [...]*»⁴³⁰ É necessária que a existência das personagens seja atualizada pelo processo de leitura para que, efetivamente, a história se constitua em sua plenitude. E o risco de serem esquecidas e, com isso, não mais existirem, integra um dos dramas que é continuamente abordado nos romances: «*ter-me-ia interessado, se me interessasse ainda, por sugerir não sei o quê que me estremece, eu que deixei de estremecer*

⁴²⁸ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 435-439: «cinco horas da manhã, 2». (Grifos nossos).

⁴²⁹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 443-444: «cinco horas da manhã, 3». (Grifos nossos).

⁴³⁰ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 441: «cinco horas da manhã, 2». (Grifos nossos).

há lustros desde que a minha filha mas deixemos o assunto aos estudiosos do futuro que *me terão esquecido como me esqueci de vocês [...]*»⁴³¹

O esquecimento profundo, essência das águas do Lethe, também confere à memória as alternativas que possibilitam que ele seja combatido. Mas se é o esquecimento que torna possível a memória, assim como a expectativa apenas é possível por meio da espera, o ato de esquecer está submetido à mesma equação: «[...] o esquecimento reveste-se de uma significação positiva na medida em que o tendo-sido prevalece sobre o não mais ser na significação vinculada a ideia do passado. O tendo-sido faz do esquecimento o recurso imemorial oferecido ao trabalho da lembrança».⁴³² A ambiguidade que envolve o «esquecimento destruidor» e o «esquecimento-fundador» continua imprecisa, pois é impossível vislumbrar o ponto convergente entre o destruir e o construir.

⁴³¹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 406: «cinco horas da manhã, 1».

⁴³² RICOEUR. op. cit. p. 451.

7 UM ROMANCE OU A VIDA? (IN) CONCLUSÕES

Os textos *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia* são narrativas que se (des)equilibram na instabilidade do tempo - «no caso de alguém impedir os movimentos do pêndulo»⁴³³ -, pois rompem com a linearidade das horas e reiteram o presente eterno de uma extensa vida; ou, condensam a eternidade infernal de um «tempo que não precisa de mecanismos para nada»⁴³⁴, no espaço de uma madrugada que escoia pelos instantes rigidamente marcados em relógios a controlarem a formatação do texto, o espaço gráfico da escrita. As personagens de ambos os livros são contraditórias em suas idiossincrasias, aspecto revelado nas múltiplas formas de (des)dizerem a si mesmas: «(não existo pois não?)»⁴³⁵; também, são continuamente (re)inventadas - ou anuladas -, dependendo do modo como são apreendidas pelo(s) «outro(s)» coadjuvante(s) da cena ficcional. As personagens são capazes, inclusive, de propor intercâmbios entre as suas alteridades: «se alguém pensar tanto como *eu* entrego-*lhe* o *meu* lugar de bom grado»⁴³⁶.

As histórias e as existências erigidas no plano no texto estão vinculadas a um projeto ficcional que valoriza, com eficiência, os estatutos da memória: a felicidade do reconhecimento de imagens que se supunham definitivamente perdidas — «(continua a surpreender-me o número de recordações que se podem pendurar lado a lado no fio de uma lágrima)»⁴³⁷; a identificação das patologias que impedem o acesso aos arquivos da memória; a capacidade imaginativa que se vale de ardis firmados em pensamentos volúveis; e o esquecimento, em suas múltiplas projeções, que leva ao incontornável e reiterado questionamento: «o que é a memória santo Deus»⁴³⁸?

As personagens de *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia* identificam a sua condição ficcional, subjacente ao trabalho de escritura do objeto livro - «-Ana Emília (espero eu que a única pessoa com nome neste livro, a única autêntica)»⁴³⁹ - e, inclusive,

⁴³³ ANTUNES, António Lobo. *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 365: «três: as visitas. PRIMEIRA VISITA».

⁴³⁴ ANTUNES, António Lobo. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006. p. 408: «cinco horas da manhã, 1».

⁴³⁵ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 229: «um: as fotografias. DECIMA FOTOGRAFIA».

⁴³⁶ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 413: «cinco horas da manhã, 1». (Grifos nossos).

⁴³⁷ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 130: «um: as fotografias. SEXTA FOTOGRAFIA».

⁴³⁸ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 477: «cinco horas da manhã, 4».

⁴³⁹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 89: «uma hora da manhã, 1».

revelam ao leitor saber que as suas vozes, multiplicadas em diversas alteridades, seguem a regência de uma única voz, a qual decide quando o texto deve ser interrompido: «és tu que fechas o livro», mas «continua por teimosia a escrever»⁴⁴⁰. O fluir da escrita, assim, deve acompanhar o ritmo incessante da vida, em consonância com um projeto artístico que se propõe a «meter a vida inteira entre as capas de um livro».⁴⁴¹

Entre as muitas peculiaridades da técnica narrativa do autor se destaca a produção de sentidos ficcionais que indicam várias direções, sobretudo a da psique do indivíduo, vinculada ao seu contexto sócio-histórico, pois, como o próprio escritor admite: «[...] não existem nas minhas obras sentidos exclusivos nem conclusões definidas: são, somente, símbolos materiais de ilusões fantásticas, a racionalidade truncada que é a nossa».⁴⁴² Os textos adquirem a forma de um objeto social⁴⁴³, do qual o intelectual dispõe para problematizar questões inerentes à humanidade. Nesse enquadramento estão situados os livros supracitados, ao apresentar, sob a perspectiva do fragmento e da recombinação dos sentidos, o indivíduo deslocado no universo contemporâneo e no seu próprio espaço interior.

Um aspecto relevante de *Eu hei-de amar uma pedra* é a convocação da fotografia como geradora da escrita e produtora de imagens que efetuam a representação de memórias confusas, vagas, apagadas. O que é esquecido, no entanto, pode funcionar como uma seta indicadora de direção, pois a linguagem literária aponta para um uso da memória que corresponde à inquietação, à obscuridade, à força incompreensível que provoca nos seres mudanças, as quais não adquirem formas definidas. Em *Ontem não te vi em Babilónia* se desvenda uma potência silenciosa da palavra que não está ordenada na linguagem convencional, mas que apresenta o mundo como se estivesse destituído de qualquer valor, ordem ou entidade superior capaz de mostrar o funcionamento das coisas, pois a consciência dos indivíduos vagueia sem vislumbrar horizontes nem possibilidades.

Ambos os textos configuram-se como narrativas que veiculam em seu discurso a flagelação humana em suas íntimas peculiaridades, revelam um universo de degradação e ruínas morais do indivíduo frente as suas angústias existenciais, que envolvem questões como a alteridade, a fragmentação dos sujeitos e o estilhaçar das identidades. O foco principal dessas

⁴⁴⁰ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 601: «quatro: as narrativas. ÚLTIMA NARRATIVA».

⁴⁴¹ FOLHA de São Paulo. *Entrevista: Lobo Antunes*. 18 abr. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1804200907.htm>>. Acesso em: 13 fev. 2013.

⁴⁴² ANTUNES, António Lobo. *Receita para me lerem. Visão*, Lisboa, 2 jan. 2002.

⁴⁴³ BARTHES, Roland. *Inéditos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. v. 1: teoria. p. 267-268.

narrativas expõe os dramas advindos da angústia, da solidão, das frustrações individuais e convenções sociais, preocupando-se em registrar histórias anônimas entrelaçadas às referências históricas. O cotidiano e os bens imateriais das personagens são trazidos ao discurso textual como uma maneira alternativa para se repensar as «verdades» históricas, o que justifica o emprego de recursos como a relação entre a história, a memória e as figurações temporais.

Os romances de Lobo Antunes exploram um dos aspectos mais angustiantes que emergiram na época contemporânea, no que se refere à consciência de que inexistente uma realidade única, ou uma verdade absoluta, elementos que se tornam evidentes pela crise da história ou, como nomeia Lourenço, pela «ressaca imperial»⁴⁴⁴, questionada sob uma perspectiva artística:

[...] a autêntica *crise de identidade* só surge, realmente, quando esse *futuro* sobre o qual, inconsciente ou conscientemente apoiamos o nosso projeto vital, se torna nevoento, preciso ou, mais raro, *soçobra*. Ficamos então, literalmente *sem futuro*, de algum modo, sem *forma* e o próprio passado, por mais glorioso, se volve *outro*. É então que povos, através dos indivíduos – suportes do projeto coletivo – ou da existência nacional enquanto projeto colectivo – se põem a questão: *quem somos nós?*⁴⁴⁵

Essa indagação ressoa no cenário de crise individual, que se amplia para uma dimensão coletiva, instaurada nos textos *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia*, elaborados a partir de fragmentos de histórias que aparentam ser destituídas de um fio condutor, contendo personagens desligadas do enquadramento social, sobre as quais o olhar narrativo mostra a sua perplexidade frente à «vida» refigurada no texto e diante da fuga da cena literária convencional.

A maioria das personagens de *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia*, mergulhadas em um autismo atroz e vítimas de uma frustração profunda, atuam na sociedade de uma época marcada por sentimentos que dificultam e limitam os relacionamentos. Os livros de Lobo Antunes desafiam o leitor a empreender esforços na tentativa de agrupar os fragmentos textuais e participar na representação narrativa da memória, a fim de constituí-la como parte integrante da ficção, além de reconhecer os paradoxos humanos existentes nesse conteúdo. A alternativa parece criar um movimento produtivo, pois a memória

⁴⁴⁴ LOURENÇO, Eduardo. *Do colonialismo como nosso impensado*. Org. Margarida Calafate Ribeiro; Roberto Vecchi. Lisboa: Gradiva, 2014. p. 282.

⁴⁴⁵ LOURENÇO. op. cit. p. 276.

acionada é usada como alimento e arquivo de consulta. Esse processo atua como uma espécie de «baú de lembranças»⁴⁴⁶ e torna possível reviver as sensações necessárias para compreender as transformações do cenário do romance. O passado, parte importante da constituição das personagens, é usado de forma produtiva, como matéria prima útil na constante (re)elaboração existencial dos atores ficcionais.

Um elemento significativo nos romances *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia* envolve a história de determinadas personagens, contadas em primeira pessoa e figuradas pelo próprio sujeito que, de forma reflexiva, também está representado em objetos (fotografias, relógios, brinquedos...), cuja rememoração é marcada por imagens que, continuamente, são repetidas. Como observa Seixo, «qualquer tempo experienciado pelo narrador ou por alguma personagem, é sempre, afinal, a duração actualizada dos vários planos da memória, que confluem numa mente singular e a remetem ao espaço que a enunciação indicia».⁴⁴⁷

O aspecto subjetivo da criação artística é plenamente revestido de autonomia, mas se realiza a partir de um projeto que supõe a alteridade tanto da descoberta como do reconhecimento. Por essa razão torna-se compreensível a angústia que cerceia a criação estética, pautada no complexo jogo de invenção e descoberta. Esse conflito é constantemente colocado em questão em *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia*, pois as personagens estabelecem uma relação dialógica com o autor, uma vez que afirmam que estão a ser escritas e, igualmente, encarregadas da atividade de escrever um livro: «(isto não é um livro meu Deus, acreditem que não é um livro, sou eu)»⁴⁴⁸; «(repito que isso não é um livro, aconteceu assim)»⁴⁴⁹.

A principal questão para a qual se voltaram os propósitos de nossa tese foi embasada na instabilidade, do ponto de vista da representação narrativa, dos romances de Lobo Antunes, em três categorias – tempo, memória e identidade. Estas instâncias, na forma como são apresentadas nos livros *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia*, se «rebelam» contra o modo apreendido pela tradição filosófica clássica, que veio a sucumbir na literatura contemporânea. Chronos e Kairós estão em contínua tensão nos textos: indagam, no

⁴⁴⁶ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 112.

⁴⁴⁷ SEIXO. op. cit. p. 492.

⁴⁴⁸ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 433: «cinco horas da manhã, 2». (Grifos nossos).

⁴⁴⁹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 435: «cinco horas da manhã, 2». (Grifos nossos).

percurso narrativo destes livros, o estatuto da temporalidade, sempre questionado ou colocado em descrédito: «(o relógio com dois mostradores para quê?)»⁴⁵⁰; «Ainda agora nasceste e quase adulto meu Deus»⁴⁵¹; «[...] no caso dos ponteiros do relógio continuarem a avançar e só Deus sabe se continuarão a avançar, podem deter-se às três e meia, às quatro, às quatro e vinte a anunciar: -Acabaram-se os dias»⁴⁵²; «o relógio parado numa hora sem importância visto que tantos tempos ao mesmo tempo»⁴⁵³.

Chronos, em ambos os textos, se mostra como um deus implacável. O rigor de sua regência é, de forma insistente, reiterado pelos instrumentos que têm a função de mensurar o tempo, como os calendários e, sobretudo, os relógios. Em *Eu hei-de amar uma pedra*, emerge a corrosão dos indivíduos e objetos conformados em uma história cuja duração abarca um período de, aproximadamente, oitenta anos, ou uma extensa vida. Todos os elementos refigurados pela consciência da voz narrativa, representada por intermédio das descrições fotográficas ou pelas impressões memorialísticas, se resignam ao tempo pelas vias da morte ou da degradação física. Em *Ontem não te vi em Babilónia*, o movimento é inverso. A rigidez que operacionaliza a ação das horas, inexoravelmente marcadas à medida que os minutos avançam em direção à manhã, contextualizam a angústia insone das personagens imobilizadas em seus leitos que, em suas memórias, reconstituem as perdas que sofreram e não vislumbram, para além do despontar da manhã, qualquer expectativa futura. A inflexibilidade cronológica do espaço das horas que escoam entre meia-noite e cinco horas da manhã enclausura as personagens neste período, equivalente à eternidade infernal.

Kairós, tanto em *Eu hei-de amar uma pedra* como em *Ontem não te vi em Babilónia* é quem, em perspectivas diferentes, condensa «tantos tempos ao mesmo tempo» e operacionaliza a relação existente entre o «antes e o depois», no âmbito do tríplice presente: «presente das coisas passadas»; «presente das coisas presentes» e «presente das coisas futuras». Os textos se valem da representação narrativa de objetos que têm a função, em um tempo que corresponde ao presente da narrativa na perspectiva de quem está a contar a história, de suspender a ação que no discurso é enunciada como o «agora». Consequentemente, são capazes de retroceder no tempo e instaurar, tanto sob o ponto de vista do narrador como na apreensão do leitor, um novo presente que recontextualiza o que é contado sobre o que se passou. O horizonte de expectativa

⁴⁵⁰ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 267: «dois: as consultas. PRIMEIRA CONSULTA».

⁴⁵¹ ANTUNES. 2004. op. cit. p. 276: «dois: as consultas. SEGUNDA CONSULTA».

⁴⁵² ANTUNES. 2006. op. cit. p. 242: «três horas da manhã, 1».

⁴⁵³ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 360: «quatro horas da manhã, 3».

a respeito do que está por vir é limitado, pois de certa forma está condicionado aos relógios e a sua regência do tempo, pela sucessão das horas marcadas pelos cronômetros e acompanhadas, de forma obsessiva, pelas personagens insones. Por outro lado, o insistente questionamento do estatuto da temporalidade cria a descronologização do tempo da narrativa, pois uma data no calendário não equivale apenas ao dia que está a indicar no tempo que corresponde ao «hoje», mas todos os dias neutros que estão condicionados a esta organização. O mesmo ocorre em relação ao relógio que, ao situar uma hora específica, apenas desenvolve uma ação engendrada por um mecanismo físico, cuja correspondência é arbitrária e até ilusória. Os textos *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia*, investem, portanto, na representação da eternidade.

A constatação de que há, entre a atividade de narrar uma história e a qualidade temporal da experiência humana, uma correlação que não se estabelece no acaso das circunstâncias, mas possui uma forma de necessidade transsecular, determina que o tempo se torne tempo humano à proporção em que se mostra conforme um modelo narrativo. A narrativa atinge o seu significado pleno quando se transforma em uma condição da existência temporal. Para Ricoeur, a narrativa é uma forma de réplica às aporias sobre o tempo, elaboradas no XI livro das *Confissões* de Agostinho, e que refletem as dificuldades com as quais a tradição filosófica se debateu em sua trajetória histórica, sobretudo com pensadores como Kant, Husserl e Heidegger. O extenso percurso filosófico confirma uma suposição inicial, segundo a qual não é viável um entendimento «puro» sobre o tempo, mas o mesmo deve ser auxiliado por uma interpretação. Por essa razão, o tempo narrado é, de certa maneira, um terceiro tempo que faz a mediação entre o «tempo do mundo» aristotélico e o «tempo da alma» agostiniano, resultando no tempo da historicidade humana, permeada pelos homens, suas ações, sofrimentos e as narrativas das histórias, ficcionais ou não, de suas existências.

O tempo humano, linear e passível de ser computado nos textos objetos de nossa análise, é incisivamente questionado, refutado e só se confirma por meio do aspecto perecível dos seres que sucumbem à fome insaciável de Chronos. A eternidade, por sua vez, se instaura de acordo com o poder que é atribuído às personagens de reconfigurarem, no espaço que equivale ao presente da narrativa, as impressões relativas ao que passou por meio da percepção de suas experiências, as quais, dependendo da capacidade de quem as rememora, também são intensamente atualizadas, sob o viés de uma infância que não passa, ou pela sensação de se estar sendo consumido pelas chamas de uma eternidade infernal.

O caráter provisório deriva do fato de que tudo se altera com a sucessão do tempo, como no caso de *Eu hei-de amar uma pedra* que, na ordem como o texto é composto, desperta na personagem que narra a consciência das transformações que se operaram no decorrer do tempo. O «eu» que narra o «agora» reconhece as modificações que permearam a sua existência e, não raro, admite as discrepâncias entre a imagem que tem de si e os elementos que se perderam, ou se transformaram, com a passagem do tempo. Em *Ontem não te vi em Babilónia*, discurso em que, de forma eloquente, as personagens indagam «quem são», o breve espaço cronológico por onde se desenrola a narrativa não permite, como no outro texto, uma análise contínua das modificações identitárias que foram se operando. Por outro lado, as personagens que são dotadas de discurso, à medida que investem na avaliação de seu repertório memorialístico, constataam a dificuldade de se firmarem sobre qualquer ponto estável no que diz respeito a si mesmas e aos outros com os quais interagem.

O estilhaçar do «eu» resulta da função especular negada pelo espelho que projeta a face do indivíduo e a deforma, aliando-se ao trabalho ficcional embasado, sobretudo, na imaginação. As personagens operacionalizam, conforme elas próprias confessam, uma atividade de invenção que pode ser intencional, ou não. A não intencionalidade está vinculada às limitações do trabalho de memorização, às falhas que se processam na intenção de restaurar uma imagem e ao esquecimento. A intencionalidade corresponde às tentativas de apagar ou distorcer algo que perturba e, conseqüentemente, reinventar a «si-mesmo» e ao «outro».

O enigma do tempo é capaz de ultrapassar o potencial que a narrativa possui para elucidar, de modo poético, as aporias da análise filosófica e revelar o seu persistente mistério. A concepção de um só tempo e de apenas uma única história configura-se como uma ideia limite, pois o tempo prossegue inescrutável. Ao propor uma resposta ao mistério do tempo, o desafio é embasado na questão da identidade narrativa, que abrange indivíduos e as comunidades históricas a respeito de «quem sou eu?», ou «quem somos nós?», e envolve, de forma necessária, a capacidade humana de narrar.

A relação dialética compreendida pela perspectiva da «mesmidade» e «ipseidade», na apreensão das identidades narrativas, aponta para diversos itinerários, os quais situam o «eu» contra o «outro», a multiplicidade e as divergências dos pontos de vista narrativos, a dialética entre o «eu» e o «não-eu» e a invenção do «eu» e do «outro». A imaginação, aliada ao poder concedido aos sujeitos ficcionais de pensarem a si mesmos e, simultaneamente, serem pensados pelos seus coadjuvantes da cena narrativa, gera a consciência da provisoriedade e instabilidade do caráter que acompanha os indivíduos.

A problemática da identidade narrativa desperta a reflexão a respeito da identidade pessoal, associada aos termos latinos «idem» e «ipse». Conforme Ricoeur, a «ipseidade», diferente da «mesmidade», não comporta a afirmação de um núcleo da personalidade incapaz de se modificar, mas sob uma forma que pode se manifestar na expectativa futura. Assim, é instaurada uma dualidade entre duas formas de permanência no tempo, constituídas pela permanência do caráter e as alterações do «si», que formam a dialética do «si-mesmo» como «outro».

Todavia, se no processo de dizer a «si-mesmo» como «outro» admitem-se toda a sorte de inconsistências e contradições, são elas produzidas no discurso de um dos narradores ou no modo que, mesmo afirmadas com convicção, revelam-se como memórias distorcidas ou fantasias. Nesse sentido, a invenção, seja no plano de recordações ou no plano da corrente de consciência da voz que fala, não se legitima como meio de afastar as lacunas no relato das ocorrências. É mais um artifício para demonstrar a inapreensibilidade da vida consciente. Ver-se como «outro» acarreta a instabilidade das apreensões do «si», entregue ao poder do tempo. São muitas as personagens e circunstâncias que, por algum motivo, afirmam ter criado algo e, em determinado momento, ainda que não sejam «desmentidas» por outro, admitem que a memória falhou; que o episódio evocado perdeu-se no esquecimento; que já não mais têm certeza se são lembranças ou invenções; ou que inventaram propositalmente algo, com o propósito de suprimir uma determinada carência; e, por fim, que os próprios sujeitos, e a história que os envolve, não são reais, mas uma invenção.

A refração do sujeito, a dispersão das vozes ou o estilhaçar das alteridades, integram um aspecto importante no projeto de composição dos romances *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia*: a reflexão sobre o processo e os mecanismos de construção da escrita. A multiplicidade do «eu» e suas vozes contraditórias acabam por se transformar em uma única voz, aspecto que também é defendido pelo próprio autor, Lobo Antunes, que gerencia a representação de cada alteridade em sua conformação textual. Tais atores textuais admitem o seu papel de personagens e a narrativa não se exime de revelar ao leitor esta condição: à medida que dizem a «si-mesmos», dizem o «outro»; instauram-se, por conseguinte, toda a ordem de contradições: vulneráveis como a forma em que o tempo se expressa, eterno e destruidor; instáveis como a memória, nos aspectos relacionados ao que é lembrado ou esquecido; e, sobretudo, potente no que diz respeito à força inventiva de ficções que dizem «não desejar» serem histórias, mas uma tentativa de reproduzir, narrativamente, todas as nuances da vida.

Os textos *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em Babilónia* exploram o papel mediador que a identidade narrativa das personagens realiza entre os extremos da «mesmidade» e da «ipseidade», comprovado pelas «variações imaginativas» submetidas pela representação dos processos identitários na narrativa. Conforme Ricoeur, «o benefício dessas experiências de pensamento é tornar manifesta a diferença entre duas significações da permanência no tempo, fazendo variar a relação de uma com a outra»⁴⁵⁴. O ato de narrar, por sua vez, é constantemente questionado, não apenas nas instâncias discursivas que permitem que o autor se torne figurante na ficção e seja expresso pela voz de uma personagem. As diversas e cambiáveis manifestações identitárias de um mesmo indivíduo, manifestadas por um «eu» e por quem venha a se encarregar da tarefa de narrar os seus coadjuvantes no enredo, preservam razoavelmente a questão da «mesmidade», na medida em que se torna possível acompanhar a evolução – ou o desaparecimento – de personagens inscritos no tempo e refigurados na memória de algum narrador. A «ipseidade», porém, ao confrontar as várias formas como um mesmo indivíduo é construído e como cada personagem que tem o poder de dizer a si mesmo descreve o seu carácter, as suas experiências e maneiras de se relacionar com todos os «outros», manifesta instabilidade e contradição.

Se o tempo que se fixa como presente em qualquer projeção narrada pelos textos é questionado em sua conformação física, mesmo sendo destruidor e exibindo diante dos olhos do leitor o fruto de seu exercício de corrosão, ainda assim é eterno em muitos aspectos que se mostram na consciência de quem busca compreender as suas instâncias. Aliadas à imprecisão do tempo, as tensões identitárias que se mostram entre a «mesmidade» e «ipseidade» encarregam-se de tecer o aspecto múltiplo e refratário das personagens que são apresentadas, em sua autoversão ou na concepção do «outro» com que divide o espaço da cena narrativa.

A memória faz a mediação entre a temporalidade e a identidade e, assim, possibilita uma abordagem conjunta à temática dos três grandes textos sistemáticos de Ricoeur, *Tempo e narrativa*, *O si-mesmo como um outro* e *A memória, a história e o esquecimento*. Como observa Tutikian: «Já dizia Borges que as obras literárias nunca são simples memórias, reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores. Isto é resgatam o *passado*, no *presente*, com vistas ao *futuro*, *outros presentes*, instaurando sobre o *outro* e sobre *si mesmo*, novos olhares.»⁴⁵⁵ E, na conjugação dos principais temas que fundamentam os respectivos textos, são

⁴⁵⁴ RICOEUR. op. cit. p. 176.

⁴⁵⁵ TUTIKIAN. op. cit. p. 153.

tecidas as seguintes indagações: como é possível que uma imagem passada se torne presente? Como a recuperação de uma presença-ausente se diferencia da ilusão, sonho, mitificação e tem a sua veracidade assegurada?

As infiltrações fotográficas apresentadas em *Eu hei-de amar uma pedra* e o sistema dos objetos dispostos em *Ontem não te vi em Babilónia* evocam a perspectiva da «memória feliz» que, a partir de um dispositivo visual, ou de uma imagem surgida ao acaso, reacende projeções que se julgavam para sempre estarem perdidas. Nas primeiras linhas de *Grandes esperanças*, de Dickens, o órfão Pip faz uma declaração a respeito da relação entre memória, imaginação e dispositivo visual: «Como jamais vira meu pai ou minha mãe, e jamais vira qualquer imagem dos dois (pois viveram em dias bem anteriores aos da fotografia), minhas primeiras fantasias, a respeito de como teriam sido eles, derivavam-se irracionalmente de seus túmulos»⁴⁵⁶. Todavia, a recuperação ou restauração destas lembranças que são afirmadas e reproduzidas estão em contínuo confronto com o esquecimento, pois Mnemosyne e o Lethe são cúmplices no naufrágio de qualquer recordação.

A memória da ausência, ou os seres ausentes que a memória se encarrega em rastrear e trazer para a cena narrativa criam uma ambiência de luto, o qual é assumido pelo filho afastado do amparo paterno, pela mulher que perdera o homem amado, pela mãe cuja filha sucumbiu mediante um ato suicida, pelas expectativas que foram frustradas e formas de vida negadas. A dor que, muitas vezes, estagna o corpo é o principal elemento a acionar a forma memorialística, em um processo em que as memórias se intercalam, sobrepõe-se e, ao se fundirem e confundirem são, simultaneamente, negadas e afirmadas.

Surgem, por isso, os constantes questionamentos a respeito daquilo que está a ser narrado. O exercício da escrita, pelas vias da rememoração, é admitido pelo próprio sujeito que se reconhece como narrador falho, imperfeito, indigno de credibilidade. A voz do «eu» não é apenas negada e contestada pelo «outro». O próprio sujeito que, sobre a circunstância que está a ser narrada, tem a possibilidade de contar as suas experiências e visões que possui acerca do outro, confessa suas falhas, aceita as limitações e patologias da memória, a vulnerabilidade que não impede a sua consciência de funcionar, mas que altera e sobrepõe as imagens em meio as mais diversas possibilidades de combinação.

O estatuto da memória é, por essa razão, reiteradamente, questionado, refutado, colocado em descrédito. As personagens de *Eu hei-de amar uma pedra* e *Ontem não te vi em*

⁴⁵⁶ DICKENS. op. cit. p. 9.

Babilónia, ao mostrar a descrença em si mesmas e na própria história em que atuam, propõem uma reflexão hermenêutica sobre o tempo, a identidade e a memória: as mesmas estão cientes que o suposto «real» que as circunda é legado do descrédito que as imerge em seus roteiros existenciais. Os livros, portanto, constroem-se como romances sobre a instabilidade da escrita, onde os jogos das alteridades resultantes do «estilhaçar do eu» são habilmente gerenciados, e fazem-se sabidos pelas personagens e pela voz empreendedora da escritura, na tarefa de composição do romance.

Entre os papéis de «fazer-se» autor e personagem, o «ateliê» da escrita antuniana que, aparentemente, se mostra como um espaço de incompletude ou inconclusões das histórias que está a tecer, ao estender o convite para que o leitor se integre aos enredos que a voz narrativa afirma estarem em contínuo processo de elaboração, movimenta de forma instigante «o círculo hermenêutico da narrativa e do tempo» que «não cessa de renascer do círculo formado pelos estágios da *mimesis*.»⁴⁵⁷ Os textos de Lobo Antunes formam uma espécie de *continuum*, no qual as opções técnicas de escrita são retomadas, sempre em progressivo aperfeiçoamento, à medida que as páginas de seus livros se desenvolvem. O leitor, por sua vez, é desafiado a construir uma memória de leitura sobre a maneira de escrever do autor, processo esse que Warrot refere como «chave de leitura»:

O leitor, ao abordar as páginas das criações romanescas de António Lobo Antunes, é levado, de modo mais ou menos abrupto, segundo as obras, a fazer escolhas de interpretação, pois estas apresentam, cada vez mais, técnicas de escrita que acentuam a sua porosidade e o lugar ocupado pelo leitor na construção do sentido. O autor e o narrador deixam no texto indícios, iscos que permitem ao leitor, apesar do dédalo de vozes e de uma organização discursiva e enunciativa por vezes caótica, aceder à leitura e à construção de sentidos.⁴⁵⁸

Elementos como a «desordem» sequencial dos enredos, a inconclusão dos episódios, as incoerências e contradições entre as falas das personagens e o progressivo exercício de «repetir a escrita»⁴⁵⁹ de «páginas escritas a custo, emendadas, riscadas, copiadas e emendadas de novo, passadas a limpo [...]»⁴⁶⁰ apresentam, aparentemente, o desejo de convencer o leitor sobre o caos que engendra o discurso romanesco antuniano. Essa técnica de elaboração narrativa,

⁴⁵⁷ RICOEUR. op. cit. p. 130. t. 1.

⁴⁵⁸ WARROT, Catarina Vaz. *Chaves de escrita e chaves de leitura nos romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Texto, 2013. p. 210.

⁴⁵⁹ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 431: «cinco horas da manhã, 2».

⁴⁶⁰ ANTUNES. 2006. op. cit. p. 431: «cinco horas da manhã, 2».

todavia, é muito bem organizada pelo autor e se abre como um jogo ao qual o leitor é desafiado a rastrear as pistas e decodificar as indicações norteadoras que o narrador revela à medida que o texto progride, a fim de desvendar a ordem textual que lhe é sugerida.

Em *Eu hei-de amar uma pedra e Ontem não te vi em Balilônia*, assim como nos romances antecedentes ou sucessores a estas publicações, observamos sempre enunciados que envolvem vozes múltiplas, as quais são alternadas, re combinadas e mescladas-se entre si, o que dificulta, para o leitor, o acesso a uma possível linearização do romance. Diante de um narrador que, quase sempre, defende que a escrita do romance está a ser construída simultaneamente ao ato da leitura, a refiguração mimética do enredo pelo leitor precisa equilibrar a ficcionalização dos jogos interdiscursivos mostrados no âmbito do projeto de escritura. O narrador segue sempre afirmando que, mesmo concluídas, as histórias são um exercício *in progress*. Os romances, outrossim, não deixam de indicar as linhas que deverão ser trilhadas pelo leitor, as quais são identificadas nas frases que se repetem de forma obstinada, nas perífrases incessantes e nas explicações que as personagens, ou o próprio narrador, desenvolvem em momentos específicos dos enredos. Diante da possibilidade do aparente excesso de repetições comprometer, em certa proporção, a fluidez da leitura e a memória do leitor, que precisa recapitular as personagens e as situações em que as falas foram pronunciadas, sob outra perspectiva, essa técnica se mostra como uma luz indicativa sobre os principais dramas e sentimentos que habitam a consciência das personagens. Repeti-los na escrita é mostrar coerência no processo de representação das incessantes vozes que habitam o interior dos sujeitos ficcionais.

A necessária atenção do leitor é exigência para conseguir capturar o sentido dos fios imbricados, das vozes entrecortadas, dos silêncios que se mostram nos espaços em branco. Os variados tipos de repetições, que configuram a memória do texto, também convocam o leitor a um exercício constante de rememoração, exigindo de sua parte uma atuação ativa. Os romances *Eu hei-de amar uma pedra e Ontem não te vi em Balilônia*, conforme podemos constatar, mostram um autor em permanente diálogo com o leitor, ao oferecer inúmeras explicações sobre a construção de seus enredos.

A principal tarefa do leitor, em contínuo exercício memorialístico, é rastrear as indicações que os romances apresentam, quase sempre mesclados em meio a vozes ambíguas que espelham a inconsistência do «eu». O autor, por mais que se esforce por convencer que o seu projeto artístico é uma tentativa de compilar entre as capas de livros a vida, que se mostra destituída de regras e limitações, se não facilita o trabalho do leitor, também não deixa de

conduzi-lo pelas veredas de suas criações narrativas, cuja «realidade» se projeta, sobretudo, em uma atmosfera de profunda intimidade, relacionada aos sentimentos das personagens.

O acordo tácito que há entre o autor e o leitor no processo de refiguração do texto pelo viés da leitura, o qual Ricoeur refere em *Tempo e narrativa*, é explorado nos romances de Lobo Antunes de múltiplas formas, as quais vão bastante além da autorreferencialidade. É interessante observarmos o jogo que se contrói entre as personagens à medida que, mesmo de uma forma velada, entram em uma espécie de disputa pelo comando da narrativa. Acabam, todavia, por constatarem-se sempre perdedoras, uma vez que a história deixa claro que não está a ser orientada pela direção da vontade de ninguém e, talvez, até mesmo o hipotético autor a quem se atribui o projeto do romance e a criação das personagens deixa-se resignar pela força daquilo que está a ser contado.

A instabilidade no texto antuniano, portanto, é a mediadora de todo o trabalho de construção narrativa. Assim, as três principais balizes teóricas que dimensionaram o nosso estudo – tempo, identidade e memória – se articulam na expressão instável do caráter das personagens, pois a fixação do «eu» na escrita ocorre por meio de um processo que ree inventa continuamente o «outro». As impressões retidas pela memória são modificadas no decorrer do tempo que, embora inalterável em sua dimensão física e cósmica, recebe uma ressignificação variável em suas instâncias passadas, presentes e futuras, de acordo com a forma como é apreendido pela percepção dos sujeitos textuais.

O próprio Lobo Antunes, sempre que manifesta ao público alguma confissão referente à poética de sua criação literária, por meio de suas crônicas ou entrevistas, fala sobre si mesmo como se também estivesse a tratar de uma personagem. As suas respostas, assim, não oferecem uma margem estável para, a partir destas, tecer afirmações contundentes sobre o exercício de criação ficcional ou sua oficina literária. O melhor modo de apreender esse processo, como constatamos, é examinar a própria ação das personagens e o discurso desses seres ficcionais que, muitas vezes, reconhecem serem provenientes de uma imaginação criadora. Há sempre o confronto com uma suposta voz que, à medida que as histórias se desenvolvem, mostra ou nega ser capaz de exercer o comando pleno sobre os seres advindos de sua criação e discute, com bastante propriedade, as limitações e dificuldades de enredos que são finalizados apenas por uma formalidade técnica, uma vez que objetivam mostrar que as narrativas não principiam e nem acabam em qualquer «livro que não é um livro, é a vida»⁴⁶¹.

⁴⁶¹ ANTUNES. op. cit. p. 473: «cinco horas da manhã, 4».

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

- ANTUNES, António Lobo. Receita para me lerem. *Visão*, Lisboa, 2 jan. 2002.
- ANTUNES, António Lobo. *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- ANTUNES, António Lobo. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- ANTUNES, António Lobo. *Terceiro livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- ANTUNES, António Lobo. *Quarto livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

REFERÊNCIAS SOBRE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Livros

- ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007): confissões do trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008.
- ARNAUT, Ana Paula (Ed.). *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011.
- BLANCO, María Luisa. *Conversas com Antonio Lobo Antunes*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (Org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- CAMMAERT, Felipe. *L'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- CAMMAERT, Felipe (Org.). *António Lobo Antunes: a arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011.
- COELHO, Tereza. *Lobo Antunes: fotobiografia*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- MENDES, Vitor K. (Org.). *Facts and fictions of António Lobo Antunes*. Massachusetts: University of Massachusetts Dartmouth, 2011.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- SEIXO, Maria Alzira (Coord.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008. v. 1.
- SEIXO, Maria Alzira (Coord.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008. v. 2.

SEIXO, Maria Alzira. *As flores do inferno e jardins suspensos*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

SEIXO, Maria Alzira; ABREU, Graça; CABRAL, Eunice et al. (Org.). *Memória descritiva da fixação do texto para a edição ne varietur da obra completa de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

WARROT, Catarina Vaz. *Chaves de escrita e chaves de leitura nos romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Texto, 2013.

Capítulos de livros

CABRAL, Eunice. A concepção do romance em *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. In: CAMMAERT, Felipe (Org.). *António Lobo Antunes: a arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011. p. 137-155.

GIL, José. Fechamento e linhas de fuga em Lobo Antunes. In: CAMMAERT, Felipe (Org.). *António Lobo Antunes: a arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011. p. 157-170.

SEIXO, Maria Alzira. *Still facts and living fictions: the literary work of António Lobo Antunes, an introduction*. In: MENDES, Vitor K. (Org.). *Facts and fictions of António Lobo Antunes*. Massachusetts: University of Massachusetts Dartmouth, 2011. p. 19-43.

VIEIRA, Agripina Carriço. De uma versão a outra, ou como se constrói o romance. In: CAMMAERT, Felipe (Org.). *António Lobo Antunes: a arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011. p. 89-113.

Teses de mestrado e doutoramento

ANDRADE, Mariana Neto Silva. *Polifonia e incomunicabilidade em Ontem não te vi em Babilónia*. 103 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. *Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI*. 184 f. Tese (Doutorado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BYLAARDT, Cid Ottoni. *Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade (figurações da escrita da ficção de António Lobo Antunes)*. 328 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CASTRO, Susana Cristina Guimarães e. *O Lobo que vestiu a pele: a dupla chama da polifonia nos romances de António Lobo Antunes*. 219 f. Tese (Doutorado em Literaturas e Culturas Românicas) - Universidade do Porto, Porto, 2010.

FRANCISCO, Denis Leandro. *Textualidades em negativo: a ficção de António Lobo Antunes*. 205 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

GUTKOSKI, Cristina Barcelos. *A guerra aos pedaços: o horror da história na ficção de António Lobo Antunes*. 151 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

TELLES, Luís Fernando Prado. *Narrativas sobre narrativa: uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de António Lobo Antunes)*. 534 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

Ensaio e artigos publicados em periódicos

ABREU, Graça. «Ondas coloridas» [*Eu hei-de amar uma pedra*]. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 de Outubro, 2004, p. 6-7. In: ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011. p. 301-307.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. De partidas, ausências e não regressos: o discurso antiépico de Lobo Antunes. *Letras*, Santa Maria, v. 22, n. 45, p. 233-242, jul-dez. 2012.

CABRAL, Eunice. «Terrenos baldios» [*Ontem não te vi em Babilónia*]. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 25 de Outubro, 2006, p. 22. In: ARNAUT, Ana Paula (Ed.). *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011. p. 345-351.

CAMMAERT, Felipe. António Lobo Antunes et Claude Simon: arts poétiques de l'écriture de la mémoire. *Dedalus*, Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n. 10, p. 369-394, 2005.

CAMMAERT, Felipe. Dois autores em busca de personagens: a personagem criadora de ficção em António Lobo Antunes e Julio Cortázar. In: OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de (Org.). *Espelhos, uma fisga... e poesia*. Doutoramento Honoris Causa António Lobo Antunes. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2008. p. 1-13.

CAMMAERT, Felipe. L'œil qui se souvient: mémoire et création de fiction chez António Lobo Antunes et chez Claude Simon. *Revue Silène*, Université Paris X-Nanterre, déc. 2008. Disponível em: http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=123. Acesso em: 20 out. 2010. p. 1-15.

CAMMAERT, Felipe. António Lobo Antunes, o autor: o seu nome é Legião. *Revista Colóquio/Letras*, n. 174, p. 96-113, maio-ago. 2010.

CAMMAERT, Felipe. O relógio avariado: sobre algumas representações do «tempo da memória» na obra de António Lobo Antunes e na arte contemporânea». In: ALVES, Fernanda Mota; TAVARES, Sofia et al. *Filologia, memória e esquecimento*. Act. 20: alteridades, cruzamentos, transferências. Lisboa: Húmus, 2010. p. 239-257.

COELHO, Alexandra Lucas. «Lobo Antunes contra Lobo Antunes» [*Ontem não te vi em Babilónia*]. *Público/Livros*, 3 de Novembro, 2006. In: ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo*

Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer. Coimbra: Almedina, 2011. p. 363-368.

COTRIM, João Paulo. «Um fulano que não conheço...» [*Eu hei-de amar uma pedra*]. *Expresso/Actual*, 4 de Dezembro, 2004. In: ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011. p. 309-310.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. Romance, memória e insônia na noite antuniana: uma leitura de *Ontem não te vi em Babilónia*. *Nau literária: crítica e teoria de literaturas em língua portuguesa*, Porto Alegre, v. 05, n. 02, jul-dez. 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/11131/7297>. Acesso em: jun. 2011.

GOMES, Adelino. «Lobo Antunes diz que em Portugal ‘não há trabalho de edição de livros’» [*Ontem não te vi em Babilónia*]. *Público/Cultura*, 27 de Outubro, 2006. In: ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011. p. 353-359.

GUERREIRO, António. «Como um organismo vivo» [*Ontem não te vi em Babilónia*]. *Visão*, 2 de Novembro, 2006. In: ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011. p. 357-359.

FIGUEIREDO, Olívia Maria. Do relato do discurso ao discurso polifônico em *Eu hei-de amar uma pedra*. *Crítica Cultural*, v. 4, n. 2, p. 91-106, dez. 2009.

FOLHA de São Paulo. *Entrevista: Lobo Antunes*. 18 abr. 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1804200907.htm>. Acesso em: 13 fev. 2013.

FORNOS, José Luís Giovanoni. História e ficção no romance polifônico de António Lobo Antunes. *Letras*, Santa Maria, v. 22, n. 45, p. 191-210, jul./dez. 2012.

LUCAS, Isabel. «Cabeças que não dormem» [*Ontem não te vi em Babilónia*]. *Diário de Notícias/6ª*, 20 de Outubro, 2006. In: ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011. p. 345-351.

PORTA Livros. *António Lobo Antunes fala de “Eu Hei-de Amar Uma Pedra” (Dom Quixote)*. Disponível em: <http://portallivros.wordpress.com/2009/07/09/antonio-lobo-antunes-fala-de-eu-hei-de-amar-uma-pedra-dom-quixote/>. Acesso em: 20 mar. 2012.

PREVEDELLO, Tatiana. Retenções do silêncio no entremear de vozes: notas polifônicas na escrita antuniana. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 5, p. 1-14, maio 2009.

RINHAUG, Aino. Porque aquilo que escrevo pode ler-se no escuro: memory and narrative in Antonio Lobo Antunes. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 14, p. 285-304, 2009.

SEIXO, Maria Alzira. «O nada branco de Deus» [*Ontem não te vi em Babilónia*]. *Visão*, 2 de Novembro, 2006. In: ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011. p. 361-362.

Trabalhos publicados em anais de eventos

ARNAUT, Ana Paula. A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes. In: XXII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA. 2009, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2009. p. 130-145.

BYLAARDT, Cid Ottoni. A imagem cadavérica, a memória do esquecimento e o neutro em *Eu hei-de amar uma pedra*, de António Lobo Antunes. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS. 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2008. p. 1-7.

CALVÃO, Dalva. Na matéria e na alma: figurações barrocas na escrita de Lobo Antunes. XXII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA. 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2009. p. 330-339.

CAMMAERT, Felipe. O leitor da memória: o papel do leitor em *O manual dos inquisidores*. In: CABRAL, Eunice et al. (Dir.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 297-311.

CARDOSO, Norberto do Vale. Pós-colonialismo e discursos de resistência na *Legião* de António Lobo Antunes. In: VI CONGRESSO NACIONAL ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA/ X COLÓQUIO DE OUTONO COMEMORATIVO DAS VANGUARDAS. 2009/ 2010, Minho. *Anais...* Minho: Universidade do Minho, 2009/2010. p. 1-19.

FIGUEIREDO, Olívia Maria. Da polifonia irónica à interrogação retórica em *Ontem não te vi em Babilónia*. In: OLIVEIRA, Fátima; DUARTE, Isabel Margarida (Org.). *O fascínio da linguagem*. COLÓQUIO DE HOMENAGEM À FERNANDA IRENE FONSECA. 2008, Porto. *Actas...* Porto: Faculdade de Letras, Centro de Linguística, 2008. p. 333-343.

LOSSO, Rhiago. O sujeito do «entre-lugar» na literatura portuguesa: um diálogo entre Bhabha e Lobo Antunes. In: II COLÓQUIO DA PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS. 2010, Assis. *Anais...* Assis: Unesp, 2010. p. 986-992.

PREVEDELLO, Tatiana. O romance antuniano e a escrita da insônia. In: XI Fórum FAPA - Conhecimento: fazendo a diferença, 2012, Porto Alegre. Caderno de Resumos: XI FÓRUM FAPA - Conhecimento fazendo a diferença. *Anais...* Porto Alegre: FAPA, 2012. v. 1. p. 92-92.

PREVEDELLO, Tatiana. Os (i)limites da memória e da escrita: uma incursão notívaga em *Ontem não te vi em Babilónia*. In: XIII SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA e III SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA. 2011, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: EDUFU, 2011. v. 2. p. 1-9.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. António Lobo Antunes: política e paixão em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. In: XXI ENCONTRO DA ABRAPLIP – Revoluções, Diásporas e Identidades, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

ROCHA, Marina. Entre a sintaxe e o discurso: contributos para uma análise da fragmentaridade de *Ontem não te vi em Babilónia*, de António Lobo Antunes. In: XXIV ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LINGUÍSTICA, 2009, Lisboa. *Anais...* Lisboa: APL, 2009. p. 427-436.

REFERÊNCIAS DE PAUL RICOEUR

RICOEUR, Paul. *Histoire et vérité*. Paris: Éditions du Seuil, 1955.

RICOEUR, Paul. *De l'interprétation: essai sur Freud*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.

RICOEUR, Paul. *Political and social essays*. Athens: Ohio University Press, 1974.

RICOEUR, Paul. *As culturas e o tempo: estudos reunidos pela UNESCO*. Petrópolis: Vozes, 1975.

RICOEUR, Paul. *Lectures on ideology and utopia*. New York: Columbia University Press, 1986.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

RICOEUR, Paul. Life in quest of narrative. In: WOOD, David (Ed.). *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation*. London: Routledge: 1991. p. 20-33.

RICOEUR, Paul. Narrative identity. In: WOOD, David (Ed.). *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation*. London: Routledge: 1991. p. 188-199.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Outramente: leitura do livro Autrement qu'être ou au-delà de l'essence de Emmanuel Lévinas*. Trad. Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis: Vozes, 2008.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. t. 1.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010. t. 2.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: o tempo narrado*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. t. 3.

REFERÊNCIAS SOBRE PAUL RICOEUR

ABEL, Oliver. *Paul Ricoeur: a promessa e a regra*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

ANDREOLA, Balduino Antônio. Hermenêutica e mito no pensamento de Paul Ricoeur. In: _____. *O Instituto de Cultura Popular do Rio Grande do Sul: história, influências e desdobramentos*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

BERNSTEIN, J. M. Grand narratives. In: WOOD, David (Ed.). *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation*. London: Routledge: 1991. p. 102-123.

BLATTCHEN, Edmond. *Paul Ricoeur: o único e o singular*. Trad. Maria Leonor F. R. Loureiro. São Paulo: UNESP, 2002.

BLOMFIELD, Jocelyn Dunphy. From a poetics of the will to narratives of the self: Paul Ricoeur's Freud and Philosophy. In: JOY, Morny (Ed.). *Paul Ricoeur and narrative: context and contestation*. Calgary: University of Calgary Press, 1997. p. 1-11.

CARR, David; TAYLOR, Charles; RICOEUR, Paul. Discussion: Ricoeur on narrative. In: WOOD, David (Ed.). *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation*. London: Routledge: 1991. p. 160-187.

DAUENHAUER, Bernard P. Ricoeur and political identity. In: JOY, Morny (Ed.). *Paul Ricoeur and narrative: context and contestation*. Calgary: University of Calgary Press, 1997. p. 129-151.

DOSSE, Francois. *Paul Ricoeur: le sens d'une vie: (1913-2005)*. Paris: La Découverte, 2008.

DOUEK, Sybil Safdie. *Paul Ricoeur e Emmanuel Levinas: um elegante desacordo...* São Paulo: Loyola, 2011.

GOLDTHORPE, Rhiannon. Ricoeur, Proust and aporias of time. In: WOOD, David (Ed.). *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation*. London: Routledge: 1991. p. 84-101.

FISHER, Linda. Mediation, *muthos*, and hermeneutic circle in Ricoeur's narrative theory. In: JOY, Morny (Ed.). *Paul Ricoeur and narrative: context and contestation*. Calgary: University of Calgary Press, 1997. p. 207-219.

FRANCO, Sérgio de Gouvea. *Hermenêutica e psicanálise na obra de Paul Ricoeur*. São Paulo: Loyola, 1995.

HELENO, José Manuel. *Hermenêutica e ontologia em Paul Ricoeur*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

IHDE, Don. Text and new hermeneutics. In: WOOD, David (Ed.). *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation*. London: Routledge: 1991. p. 124-139.

JERVOLINO, Domenico. *Introdução a Ricoeur*. Trad. José Bortolini. São Paulo: Paulus, 2011.

JOY, Morny (Ed.). *Paul Ricoeur and narrative: context and contestation*. Calgary: University of Calgary Press, 1997.

MONGIN, Oliver. *Paul Ricoeur: as fronteiras da filosofia*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

PINCHIN, C. Bryn. *Essaying Ricoeur: a challenge to Ricoeur's construction of historical and fictional (and metaphorical) truth.* In: JOY, Morny (Ed.). *Paul Ricoeur and narrative: context and contestation.* Calgary: University of Calgary Press, 1997. p. 141-151.

PHILIBERT, Michel. *Paul Ricoeur, ou la liberté selon l'esperance.* Paris: Seghers, 1971.

PRESAS, Mario A. *La verdad de la ficción: estudio sobre las últimas obras de Paul Ricoeur.* *Revista Latinoamericana de Filosofía.* Buenos Aires, v. 14, n. 2, p. 219-228, jul. 1988.

RÉE, Jonathan. *Narrative and philosophical experience.* In: WOOD, David (Ed.). *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation.* London: Routledge: 1991. p. 74-83.

REGAN, Charles E. *Paul Ricoeur.* Chicago: Chicago University Press, 1995.

ROSA, José M. *Da identidade narrativa: Paul Ricoeur, leitor de Santo Agostinho.* Lisboa: Universidade Católica Editora, 2003.

STAM, Henderikus J.; EGGER, Lori. *Narration and life: on the possibilities of a narrative psychology.* In: JOY, Morny (Ed.). *Paul Ricoeur and narrative: context and contestation.* Calgary: University of Calgary Press, 1997. p. 69-85.

SUMARES, Manuel. *O sujeito e a cultura na filosofia de Paul Ricoeur: para além da necessidade.* Lisboa: Escher, 1989.

SWEENEY, Robert D. *Ricoeur on ethics and narrative.* In: JOY, Morny (Ed.). *Paul Ricoeur and narrative: context and contestation.* Calgary: University of Calgary Press, 1997. p. 197-205.

TEIXEIRA, Joaquim de Sousa. *Ipseidade e alteridade: uma leitura da obra de Paul Ricoeur.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. v. 1.

TEIXEIRA, Joaquim de Sousa. *Ipseidade e alteridade: uma leitura da obra de Paul Ricoeur.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. v. 2.

TILLEY, Terrence W. *Narrative theology Post Mortem Dei: Paul Ricoeur's Time Narrative, III, and postmodern theologies.* In: JOY, Morny (Ed.). *Paul Ricoeur and narrative: context and contestation.* Calgary: University of Calgary Press, 1997. p. 175-195.

VANHOOZEN, Kevin J. *Philosophical antecedents to Ricoeur's: time and narrative.* In: WOOD, David (Ed.). *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation.* London: Routledge: 1991. p. 34-54.

VALDÉS, Mario J. *Paul Ricoeur e a teoria literária.* In: _____. *Literatura comparada: teoria e prática.* Porto Alegre: Sagra, 1996.

VILLAVERDE, Marcelino Agis. *Paul Ricoeur: a força da razão comparada.* Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

WHITE, Hayden. The metaphysics of narrativity: time and symbol in Ricoeur's philosophy of history. In: WOOD, David (Ed.). *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation*. London: Routledge: 1991.

WOOD, David (Ed.). *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation*. London: Routledge, 1991.

REFERÊNCIAS A OUTROS TEXTOS LITERÁRIOS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 2012.

CAMÕES, Luís de. *Lírica completa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009. v. 3.

CASTELO BRANCO, Camilo. Mistérios de Lisboa. In: _____. *Romances completos*. Lisboa: RBA, 2005. v. 1.

DICKENS, Charles. *Grandes esperanças*. Trad. José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. São Paulo: Abril, 2010.

GUILLAUME, Louis. *Maison de vent*. «Disponível em: http://www.louis-guillaume.com/spip.php?page=article_imprim&id_article=29». Acesso em: 27 fev. 2013.

HATHERLY, Ana. *A idade da escrita e outros poemas*. São Paulo: Escrituras, 2005.

HATHERLY, Ana. *O mestre*. Lisboa: Quimera, 1995.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.

MEIRELES, Cecília. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MEIRELES, Cecília. *Melhores poemas de Cecília Meireles*. São Paulo: Global, 1999.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PESSOA, Fernando. *Poesia: Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Abril, 2010. v. 1: Em busca do tempo perdido.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006. v. 2: À sombra das raparigas em flor.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Paris: Librairie Générale Française, 1984.

ROSA, António Ramos. *Poemas de resistência*. Porto: Asa, 2004.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

REFERÊNCIAS A TRABALHOS ARTÍSTICOS

CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da. *San Gerolamo scrivente*. 1605-1606. Óleo sobre tela. 112 x 157 cm. Roma: Galeria Borghese.

DALÍ, Salvador. *La persistencia de la memoria*. 1931. Óleo sobre tela. 24 x 33 cm. Nova York: Museu de Arte Moderna.

DORÉ, Gustave. *La confusion des langues* (1865). Disponível em: «http://md0.libe.com/photo/479439/?modified_at=1356003937». Acesso em: 21 fev. 2013.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco José de. *Las viejas*. 1810-1812. Óleo sobre linho. 181 x 125 cm. Lille: Museu de Belas-Artes.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco José de. *Saturno devorando a un hijo*. 1820-1823. Pintura mural. 1,46 x 0,83cm. Madri: Museu do Prado.

LIBERI, Marco. *Jupiter e Mnemosyne*. Segunda metade do século XVII. Óleo sobre tela. 118 x 153 cm. Budapeste: Museu de Belas-Artes.

MAGRITTE, René. *La reproduction interdite*. 1937. Óleo sobre tela. 65,5x79 cm. Rotterdam: Museum Boymans van Beuningen.

PICASSO, Pablo. *Muchacha ante el espejo*. 1932. Óleo sobre tela. 162,3 x 130,2 cm. Nova York: Museu de Arte Moderna.

SALVIATI, Francesco. *Kairós* (1552-1555). Detalhe de uma parede (afresco). Roma: Palácio Sacchetti.

REFERÊNCIAS GERAIS

AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos; A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escomburo: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. *Inéditos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. v. 1: teoria.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAUMAN, Zygmund. *O mal estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor (Tradução de Susana Kampff Lages). In: BRANCO, Lúcia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008, p. 66-81.

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

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps a l'esprit*. Paris: Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, 1968.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Moisés; Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDES, Fernando Miguel. *Uma fortaleza da resistência: Peniche 1934-1974*. Lisboa: Avante, 1991.

BIBLIA Sagrada. Lisboa: Paulus, 1993.

BOURDIEU, Pierre. *Um art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965.

CARVALHAL, Tânia; TUTIKIAN, Jane Fraga (Orgs.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12.

FREUD, Sigmund. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (*dementia paranoides*) relatado em autobiografia ("O caso Schreber", 1911): artigos sobre técnica e outros textos. (1911-1913). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 10.

GARCÍA, Guadalupe Valencia *Entre cronos y kairós: las formas del tiempo sociohistórico*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LARBAUD, Valéry. *Sob a invocação de São Jerônimo*. Trad. Joana Angélica. São Paulo: Mandarim, 2001.
- LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. Trad. João Roberto M. Filho. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Gallimard: Paris, 1988.
- LOURENÇO, Eduardo. *Do colonialismo como nosso impensado*. Org. Margarida Calafate Ribeiro; Roberto Vecchi. Lisboa: Gradiva, 2014.
- OST, François. *O tempo do direito*. Trad. Élcio Fernandes. Bauru, SP: Edusc, 2005.
- PIMENTEL, Irene Flunser. *A história da PIDE*. Lisboa: Temas e Debates, 2007.
- PLATÃO. *A república*. Trad. Enrico Corvisier. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: UFSM, 1986.
- REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. A montanha mágica: um romance de formação. *Revista Vidya*, Santa Maria, n. 34, p. 251-261, jul-dez. 2000.
- RUAS, Joana. A guerra colonial e a memória do futuro. In: TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra colonial: realidade e ficção*. Lisboa: Notícias, 2001.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra colonial: realidade e ficção*. Lisboa: Notícias, 2001.
- TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.
- VENTURA, Margarida. Angola: guerra colonial – os dois lados do conflito. In: TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra colonial: realidade e ficção*. Lisboa: Notícias, 2001.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.