

António Lobo Antunes é uma personagem de ficção

Evelyn Blaut Fernandes
Centro de Literatura Portuguesa
Universidade de Coimbra

Resumo

A par da trilogia autobiográfica (composta por *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno*), de António Lobo Antunes, *Sóbolos rios que vão* é também uma espécie de sublimação, uma vez que, compreendendo o fenómeno da criação artística, se trata de um livro autobiográfico. Contudo, o que há de comum em todos eles é que a própria escrita é uma prática fantasmática, por vezes contaminada por uma afetiva dificuldade de expressão à qual se junta uma figuração peculiar do *real*. Este movimento cria um cenário de repetição e de (con)fusão entre o que se considera ser ficção e o que se transforma em ficção.

Palavras-chave: António Lobo Antunes; personagem; fantasma; real e invenção; morte e vida.

Abstract

As well as the autobiographical trilogy (composed by *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* and *Conhecimento do inferno*), by António Lobo Antunes, *Sóbolos rios que vão* is also a kind of sublimation. Understanding the phenomenon of artistic creation, this book is an autobiographical book. However, what there is in common in all of them is the own writing as a ghost practice, sometimes crossed by an affective difficulty of expression to which is added a peculiar figuration of *real*. This movement creates a design of repetition and (con)fusion between what is believed to be fiction and what becomes fiction.

Keywords: António Lobo Antunes; character; ghost; real and invention; death and life.

Poucas coisas podem ser mais complexas do que a travessia de um “rio corrente” (CAMÕES, 1980, p. 281). O seu simbolismo é o da morte e, portanto, da renovação e das passagens de onde tudo vem e para onde tudo vai (e volta). O curso da existência humana, com a sucessão de sensações e a variedade dos seus desvios podem ter o significado de uma presença precária, formada pela junção de instantes efémeros. Foi neste contexto que Jorge Luís Borges remontou à antiga metáfora filosófica dos gregos sobre nenhum homem se banhar duas vezes no mesmo rio: “com um emergente sentido de espanto, sentimos que nós também estamos mudando – que somos tão cambiantes e evanescentes quanto o rio” (BORGES, 2000, p. 22-23). Pois bem, um rio não é senão aquilo que passa. Além disso, a mera conjunção dessas duas palavras já sugere uma metáfora vital: o tempo e o rio são tão fugidios quanto nós.

Mas o curso do rio é também uma forma de elaborar o percurso ficcional de uma vida e da sua memória. Ao retomar o primeiro verso das mais insignes redondilhas camonianas, *Sóbolos*

rios que vão mistura a recordação da nascente do Mondego com frequentes devaneios do narrador que, estando num hospital, se atemoriza com uma morte iminente. Um romance que toma por base esta imagem aquática é também uma forma de, revendo a própria ventura, materializar uma afirmação da vida. A mesma água que batiza, mas antes transporta, é a que substancializa a metáfora de uma vivência.

Seguindo a legibilidade da ficção portuguesa, *Sóbolos rios que vão* é um afluente impregnado de uma dinâmica vital que os outros romances antunianos não raramente possuem. Uma leitura diagonal permite dizer que este romance é a partilha de uma experiência excessivamente biográfica. No entanto, independentemente de biografismos, o título antuniano dirige-se imediatamente ao rio camoniano, um canto de morte que faz evocar o sentido de Heráclito: assim como não se entra duas vezes no mesmo rio, não se lê a mesma obra duas vezes da mesma forma. Ora, o rio camoniano *não é, está sendo*. O rio antuniano, por sua vez, é uma espécie de exaltação deste gerúndio que é a potência vital.

Enquanto o senhor Antunes atravessa um rio, ou é por ele atravessado, rememora a sua visita ao Mondego. Alguns rios entrelaçam-se, portanto, nesta narrativa: o próprio rio Mondego, o da infância de Antoninho; “os rios que vão” sendo construídos a partir do poema camoniano; o rio simbólico que mescla morte e vida, e que desemboca no período em que o senhor Antunes se encontra no hospital para tratar de um “ouriço de um castanheiro [...] no interior de si a que o médico chamava cancro aumentando em silêncio” (ANTUNES, 2010, p. 11).

Diante da probabilidade de um fim definitivo que poderia acontecer enquanto um “ouriço se lhe dilatasse nas tripas arranhando” (ANTUNES, 2010, p. 12), o senhor Antunes parte, *viajando ao redor do quarto* do hospital, ao encontro de uma linhagem que o conduz à infância e aos seus antepassados. Essa *viagem* atinge a presentificação de espaços resgatados que se alinham com o devastado presente, formando um rio imagístico que mistura devaneios e *realidades*, presente e passado. No contexto antuniano, ao invés de um rio com duas margens, há uma margem com dois rios que se bifurcam: o Mondego da infância e o simbólico rio dos infernos que está sendo atravessado pelo senhor Antunes, cujas “águas preencheram uma função psicológica essencial: absorver as sombras, oferecer um túmulo cotidiano a tudo o que, diariamente, morre em nós” (BACHELARD, 1997, p. 58).

É a sua estadia num hospital transformado em terra estrangeira pelo “seu pavor e as suas lágrimas” (ANTUNES, 2010, p. 23) que o faz transportar “a infância para o hospital [...], refugiando-se nela e no interior da música que nela ouve, como se, desse modo, a morte o não apanhasse” (ARNAUT, 2011, p. 392). O hospital, lugar de vigília, de semi-ausência, é um espaço do *entre* que, de acordo com Jacques Lacan, “quer dizer *interposição*. Porque o *entre* é muito ambíguo” (LACAN, 2011, p. 91, grifos do autor). É aí, nesse *entre*, que o fantasma reside por inteiro, e é aí também que reside a mais conseguida oportunidade de desenvolver artifícios para lidar, se possível for, com situações em que se deixa “de ser pessoa sem se dar conta, [como] um peixe

numa água mais espessa que a água, a que os outros chamavam ar e ele chamava ar igualmente antes da dor que não chegava a ser dor” (ANTUNES, 2010, p. 99). Nesse sentido, o hospital é “o lugar *neutro*: é a utopia do terceiro termo, a deriva para longe do par demasiadamente puro: *falar/calar-se*” (BARTHES, 2003, p. 159, grifos do autor). Logo, o hospital é o lugar do silêncio e é também uma terra povoada por fantasmas como “a avó que morreu há tantos anos ali viva com ele” (ANTUNES, 2010, p. 11).

Aliás, perante este pesadelo que dinamita o corpo por dentro, não só a avó é evocada para o acompanhar, mas também a “Mãe que está junto dele, no final do romance, para caucionar o renascimento que a cura da doença constitui” (SEIXO, 2011, p. 468), e o pai que, desde a origem, ensina o curso do rio. Amparado pelas figuras de ambos os progenitores, é a presença da mãe que o protege, afinal era “o peito dela o sítio onde ancorar o seu medo do mundo” (ANTUNES, 2010, p. 191). É ela quem lhe proporciona uma reviravolta positiva “a ocultar a dor” (ANTUNES, 2010, p. 198) e eliminar um acidente que, por vezes, parece intransponível, acompanhando-o numa sequência de saídas (da doença, do hospital) para que ele retorne, renovado, à vida, ao invés de “lá descans[ar] eternamente” (CAMÕES, 1980, p. 284), como dizem as redondilhas camonianas. Em outras palavras, é a mãe que, como um abismo, oferece o abraço assim como a filha de Ana Emília: “é com a minha mãe que eu giro” (ANTUNES, 2007, p. 479).

Antes disso, no entanto, o senhor Antunes não só evoca, mas também convive com os fantasmas evocados durante o período de internamento, que mais parece uma condensação fantasmagórica. A recuperação de vivências materiais e humanas parece ser a única forma de lidar com o medo e a dor que ele atravessa. Atravessa igualmente o Mondego do seu imaginário infantil. Mas, além de ser um referente efetivo, este rio é o transporte que simbolicamente o encaminha para a sua infância. É por estas águas nem sempre límpidas da memória que o senhor Antunes revê Antoninho, mesmo porque o senhor Antunes internado no hospital sente-se apenas aquele Antoninho e, ao refletir sobre parte de sua trajetória a fim de passar o passado a limpo, esbarra, afinal, nos seus próprios medos, nos seus (des)afetos e, muitas vezes, na sua (des)memória.

Aliás, a imagem do Mondego que perpassa todo o romance simboliza a vivência do protagonista, também ele quase imperceptível na nascente mas que vai, paulatinamente, ganhando curso e afluentes. Esta imagem representa “o fio da vida que vai da nascente à foz. É a fantasia de morte de alguém que perde a identidade antes de ter chegado a perceber que identidade era essa” (CATALÃO, 2011, p. 471). Embora tudo isso tenha sido produzido para suplantar a sensação de abandono e de solidão, por encarar a doença como “um castigo” (ANTUNES, 2010, p. 23) e ver-se a si mesmo como um “palhaço com cancro” (ANTUNES, 2010, p. 22), o senhor Antunes permanece “intriga[do] que a doença crescesse no interior do chumbo e todavia nem surpresa nem terror” (ANTUNES, 2010, p. 188). É também sem surpresa nem terror que passa a conhecer este inferno, desta vez por dentro, pelas próprias vísceras, assombrado pela morte mas, por fim, atravessado pela vida, pela sua própria e pela memória de outras tantas que para ele fizeram sentido.

Neste romance de António Lobo Antunes, somente o passado e o futuro subsistem no tempo, uma vez que o instante espesso subdivide cada presente em passado e futuro, em vez de presentes vastos. Assim, é o instante que perverte insistentemente o presente em futuro e passado. Afinal, “outros passados ainda, a sua vida cheia de passados e não sabia qual deles o verdadeiro, memórias que se sobrepunham, recordações contraditórias, imagens que desconhecia e não sonhava pertencerem-lhe” (ANTUNES, 2010, p. 137). Acontecimentos reais e imaginários interpenetram-se, muito embora a distinção não seja exatamente entre o imaginário e o real, mas entre o acontecimento como tal e o estado no qual se efetua. Acontecimentos podem ser – e produzem – efeitos. Como escreveu Gilles Deleuze, “Freud tem razão de manter os direitos da realidade na produção dos fantasmas, no momento mesmo em que reconhece estes como produtos que ultrapassam a realidade” (DELEUZE, 1974, p. 217). Os fantasmas, no instante em que se caracterizam como efeitos, e porque são efeitos, diferem de suas causas reais, como herança filogenética e constituição hereditária. É que o fantasma distingue-se não somente dos estados de coisas e de suas qualidades, mas do vivido psicológico e, por isso, submetido à dualidade que remete a fatores externos e internos. Nem internos nem externos, nem imaginários nem reais, os fantasmas, diante da impassibilidade do acontecimento, podem insinuar uma espera insuportável, a espera do que pode resultar, do que se acha em vias, do que não acaba mais de resultar.

Embora o fantasma tenha a propriedade de voltar, ele não se deixa fixar a um lugar, ainda que reversível. O fantasma originário caracteriza-se pela ausência paralelamente à presença do sujeito na cena. Ele figura-se a si mesmo tornado numa sequência de imagens na qual a personagem, por vezes, se dissipa. Esta formulação resumida poderia ser fixada, por exemplo, quando o fantasma encontra o seu ponto de partida (ou o seu autor). Ou seja, o fantasma dissolve-se no estado de coisas correspondente e representa também o conjunto de circunstâncias na qual se encontra o senhor Antunes. Por isso, o fantasma abrange também uma combinação variável de pontos singulares que constroem, em torno destas singularidades, um caso de solução.

A relação essencial do fantasma reside no movimento que propicia a percepção da experiência que o atravessa. Ele abre-se, assim, à superfície de uma estrutura profunda que o aprisiona internamente e relaciona-se metaforicamente a um ouriço, já que, como nos lembra Gilles Deleuze, “o simbolismo está na base de todo fantasma” (DELEUZE, 1974, p. 223) e no desenvolvimento da vida fantasmática. É mesmo isto um fantasma: um fenómeno que se forma num determinado momento para, a seguir, se deformar e reaparecer. E é a sua extrema mobilidade e a sua capacidade de “passagem” que faz desta uma experiência profundamente fantasmática, como se pertencesse a uma superfície de articulação entre exterior e interior, presente e passado. Volto a Gilles Deleuze porque é também ele quem questiona para qual “direção vai o fantasma, para onde carrega seu começo” (DELEUZE, 1974, p. 225).

Desta forma, um título como *O fantasma de Camões* (de Jorge de Sena) não poderia passar despercebido. Apesar de remeter muito brevemente ao *incipit* camoniano, talvez uma das senhas

metamorfoseadas por António Lobo Antunes esteja justamente no fantasma camoniano, já que “Camões coloca-se numa perspectiva existencial de exílio terreno e de busca individual da saída redentora, numa espécie de balanço crítico que faz da sua vida e da sua obra. Por isso há quem tenha visto nestas redondilhas uma *autobiografia espiritual*” (MOURA, 2011, p. 835, grifos do autor). A matéria do romance antuniano, por outro lado, remonta parcialmente aos versos camonianos, pois também ele, e a seu tempo e modo, percorre os *rios que vão* da convalescença à infância. E, quiçá, só assim pudesse lidar com o seu próprio fantasma. Se o romance de António Lobo Antunes possui laivos autobiográficos, penso não só na escrita (“grafia”) da vida (“bio”), mas na vida daquele que escreve.

Não posso, contudo, deixar de perceber que o projeto da autobiografia é tão ficcional como qualquer outro, até porque “bio” é também um modo de escrita com ficção, ainda que tanto o poema camoniano quanto o romance antuniano partam de um relato factual. Apesar disso, o dado de realidade sofre uma aguda alteração do “bio” ficcional. Ambos os textos, o camoniano e o antuniano, se constituem como exílios existenciais que narram o vórtice sombrio pelo qual as suas personagens passam. Mas, por fim, enquanto o sujeito poético se acha “[d]itoso” por “partir”, “tão justo e tão penitente” (CAMÕES, 1980, p. 284), “o senhor Antunes” está “sobre os rios a caminho da foz” (ANTUNES, 2010, p. 199), no final do romance, que termina com a inscrição latina “Exeunt Omnes”. Esta marcação teatral designa que todos os atores, ou todas as figuras, saem de cena. De facto, o senhor Antunes sai não só da cena ficcional, sai também do hospital, “ou o hospital uma invenção como as outras” (ANTUNES, 2010, p. 196), como quem acaba de realizar uma longa e dolorosa digressão.

Mas é verdade também que o fantasma reintegra tudo na retomada do seu próprio movimento. À medida que constitui um processo incorporal, a carga afetiva explica-se pela ressonância interna do fantasma. Através desta ressonância o simulacro aporta uma impressão de morte, de ruptura ou de desmembramento da vida, embora, neste caso, esta impressão de morte acabe por ressoar uma amplitude vital. De todo modo, o movimento que arrastou o senhor Antunes transformou-o ou, pode-se mesmo dizer, reconstruiu-o. *Símbolos rios que vão* reúne experiências reais numa estrutura de obra de arte: após a constituição do caos que o compreende segue-se a restituição da vida, pois “há uma grande diferença entre destruir para conservar e perpetuar a ordem restabelecida das representações, dos modelos e das cópias e destruir os modelos e as cópias para instaurar o caos que cria” (DELEUZE, 1974, p. 271). Longe de ter sido um caos premeditadamente instaurado, tão pouco desejado, aquele “ouriço de um castanheiro [...] aumentando em silêncio” (ANTUNES, 2010, p. 11) constitui, de facto, uma reinvenção.

É justamente por meio da invenção que a personagem-fantasma António Lobo Antunes, e com ela o seu autor, se glorifica na mesma proporção em que se transforma em objeto. No entanto, o que existe, a meu ver, é uma sobreposição de planos, fazendo coexistir num espaço único

a entidade autoral e a personagem-fantasma que compartilha o mesmo nome do escritor. Até porque este nome também pertence identicamente ao seu avô paterno. António Lobo Antunes já comentou que se “alguma vaidade me resta é a de usar o seu nome” (cf. COELHO, 2004, p. 35). Mas, com certeza, ele referia-se à sua pessoa física, e não à sua personagem-fantasma. Quanto a esta, “se lhe perguntassem o nome hesitava, no caso de possuir um nome a algália levá-lo-ia para um saco graduado e ele sem nome outra vez” (ANTUNES, 2010, p. 52).

Na ficção de António Lobo Antunes, esta personagem-fantasma não é anti-humana, nem inumana, nem monstruosa, nem decomposta, nem nenhuma destas coisas se almeja. Esta figura é um regente sinfónico que interfere numa legião de fantasmas. E com este regente, é “um escritor que vamos conhecendo cada vez melhor porque o elemento narrativo dos seus livros é cada vez mais atenuado [...]. Aquele que impõe a sua ordem ao seu caos é um autor. Um autor é um demiurgo. Há poucos autores. António Lobo Antunes é um autor” (COELHO, 2004, p. 14). Mas António Lobo Antunes é também o nome de uma personagem e é ela que, muitas vezes, expõe o demiurgo, porque o espaço ficcional pode ser conveniente para dizer verdades ou uma fenda onde se guardam segredos. Ao fabricar personagens, ficamos também a saber de algumas histórias pessoais do escritor. Porque o mesmo artista que desenha os vultos fantasmagóricos das suas personagens também determina “uma presença que carrega consigo, contemporaneamente, a fixa materialidade do corpo morto e a fantasmática inapreensibilidade do ser vivo” (AGAMBEN, 2007, p. 86).

Como tive a oportunidade de escrever em outro lugar (cf. FERNANDES, 2010a), António Lobo Antunes experiencia a literatura não só como demiurgo, mas como uma espécie de títere habitante da ficção. É desta maneira que a pessoa civil ganha verossimilhança e eternidade como personagem de romance, vivendo “de uma maneira exemplar o perigoso pacto do eu com a linguagem: a “nova aliança” na qual o homem se faz verbo” (STAROBINSKI, 1991, p. 207). Este pode ser um modo de refletir a literatura, elaborando-a por dentro, e de pensar o bastidor da ficção, ao introduzir-se nela.

A ficção de António Lobo Antunes, ou boa parte dela, especialmente a partir de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, pode ser considerada o que Jorge Luis Borges chamou prosa alçada a verso (cf. BORGES, 2000, p. 68). Para além da sintaxe montada em blocos de sentido, o encavalamento como ritmo pedagógico de leitura destaca-se dentre as características da escrita antuniana. Os cavalos de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* não remetem apenas à memória de um tempo da ascensão da família, acabam também por ditar o ritmo da leitura: o(s) livro(s) deve(m) ser lido(s) a galope, como sugere a sintaxe de romance(s) ritmicamente costurado(s). Ao mesmo tempo, sugere-se que as personagens narram para um guardador de memórias, que tem uma *memória de elefante* e que nem sempre consegue acompanhar o fluxo das vozes, como reclama Beatriz: “eis o António Lobo Antunes a saltar frases não logrando acompanhar-me e a afogar num tanque os gatinhos do que sinto para se desembaraçar de mim”

(ANTUNES, 2009, p. 17). Por isso, esta personagem-fantasma, António Lobo Antunes, salta e repete frases, trota com as palavras, num galope de leitura e escrita, que é também uma estrutura poética (FERNANDES, 2010a, p. 193).

Toda a obra antuniana, sobretudo a mais recente, é uma forma de repetição ou adaptação dela mesma. Um “repertório repete-se”, escreveu Peter Brook, “e, para isso acontecer, é preciso fixar alguma coisa” (BROOK, 2008, p. 29). Porventura, a personagem passível de “fixar alguma coisa” como se fosse real é António Lobo Antunes, porque é ela que pode suscitar no leitor a suspeita de que aquilo que se conta num romance aconteceu de facto, ou é total ou parcialmente inventado. O universo ficcional torna-se, assim, o espaço mais propício a acolher a *verdade*, até porque a “verdade tem uma estrutura ficcional”, afirmou Jacques Lacan (cf. ŽIŽEK, 2006, p. 57); e, afinal, “que falsa a realidade, é a mentira que está certa” (ANTUNES, 2009, p. 335).

A realidade, no entanto, é uma “camada do real que reflete as pessoas e os problemas que [as] circundam” (BROOK, 2008, p. 34), coincidindo com as camadas da existência. Por outro lado, a literatura é a “possibilidade de uma nova relação com as coisas: a apropriação da [ir] realidade” (AGAMBEN, 2007, p. 85) “sem sufocação de verdade” (BARTHES, 2009, p. 187). Entre uma e outra surge esta personagem-fantasma, “emblema da tentativa do homem, no limite de um risco psíquico essencial de dar corpo aos próprios fantasmas e de tornar predominante, em uma prática artística, aquilo que, de contrário, não poderia ser captado nem conhecido”. Giorgio Agamben refere-se às “reliquias de um passado no qual está escrita a cifra edênica da infância” e também a “uma vaga ideia do que só pode ser possuído se estiver perdido para sempre” (AGAMBEN, 2007, p. 55-56).

A propósito da ficção antuniana, Tereza Coelho segue a hipótese de que o “homem que escreve segue um homem que foi, os registos ficam sob a forma de livros” (COELHO, 2004, p. 94). A personagem responsável por este “registo” é, insisto, a que recebe o mesmo nome do seu autor. Porque esta personagem consegue entrar num muito interseccional espírito. “Ele não é um juiz”, nem “é um criador” (BROOK, 2008, p. 44-45); ele é uma personagem imaginária, assim como “o leitor é um[a] personagem imaginári[a]”, conforme escreveu Peter Brook sobre a natureza do texto dramático para compor o retrato desta personagem. Ele é uma personagem imaginária a partir de si mesmo porque “talvez *eu* também seja um[a] personagem imaginári[a]” (BORGES, 2000, p. 121-122).

Esta “personagem imaginária” ou personagem-fantasma poderia também ser aquilo que Ana Paula Arnaut designou “máscara-disfarce” “de um narrador de primeira pessoa” que se caracterizaria por ser o vestígio da “potestade onisciente que controla a maior parte dos relatos” (ARNAUT, 2012, p. 31). Acredito que o vestígio dessa “potestade onisciente” possa também funcionar como uma espécie de “figuração peculiar da morte, pela qual se lhe dá vida ou movimento, criando-se um esquema de reversibilidade que permita pensar a morte como vida e esta como morte” (GUIMARÃES, 1998, p. 12). Poderia acrescentar que se trata de uma incor-

poração fantasmática, ou mesmo fágica, de uma figura testemunhal que continua a fazer parte da constelação ficcional do autor. Como escreveu Agripina Carriço Vieira, sobre *Caminho como uma casa em chamas*,

[n]este jogo de vozes e de olhares sobre o mundo, somos guiados de apartamento em apartamento, o mesmo é dizer de vida em vida, por uma entidade que apenas surge mencionada pontualmente pelo viés da referência à sua atividade, a de estar a registar as falas das personagens ou de pedir para que façam o seu registo, patente como nos seguintes excertos: “ponham anuir que impressiona”; “não escrevo que uma gargalhada, escrevo que divertido”; “não arranjei maneira de escrever isto bem mas espero que entendam”; “ia escrever violência e acertou em cheio”; “não me obriguem a escrever isso” (VIEIRA, 2014, p. 13).

Como escrevi em outra ocasião, “[s]e o autor (...) ‘deve continuar inexpresso na obra’, ‘precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível’. Esta afirmação seria outro modo de dizer que o autor se transforma numa espécie de ‘personagem do autor’” (FERNANDES, 2010b, p. 117). Por isso, acredito que esta personagem-fantasma funciona também como uma espécie de testemunha, porque

se o testemunho, desde logo, se tornasse prova, informação, certeza ou arquivo, perderia a sua função de testemunho. Para permanecer testemunho, ele deve portanto deixar-se assombrar. Deve deixar-se parasitar por aquilo mesmo que exclui do seu foro interior, a *possibilidade*, pelo menos, da literatura (DERRIDA, 2004, p. 24-25, grifo do autor).

Já não é, pois, o autor a fazer-se de personagem, mas uma personagem com características autorais ou parcialmente testemunhais, uma vez que ela nem sempre dá conta do relato na íntegra. A sua voz não garante a verdade factual do enunciado, mas assegura uma existência tanto perante a memória quanto perante o esquecimento, porque esta voz ficcional só existe enquanto alguém acreditar nela, esta voz “está associada ao miraculoso, ao fantástico, ao fantasmático, ao spectral, à visão, à aparição, ao tocar do intocável, à experiência do extraordinário, à história sem natureza, à anomalia (DERRIDA, 2004, p. 79-80). É este traço inseparável que também impede, muitas vezes, de discernir as percepções reais das imaginárias. Como teoria geral do fantasma, esta personagem restabelece o papel spectral nos processos da ficção antuniana. Se nos primeiros romances, ou mesmo com *Sôbolos rios que vão*, podíamos falar em romances autobiográficos, os livros ditados a esta personagem-fantasma renovam um processo essencialmente fantasmático. *Quid medium* entre corpóreo e incorpóreo, ela permite dar conta de fenómenos. Ela não é um corpo externo, embora tenha muitos dados biográficos ou autoficcionais, mas uma imagem interior, um fantasma impresso da figura de *autor*, de modo que esta personagem também poderia ser deduzida como uma figuração do autor empírico.

Neste emaranhado de vozes não está ausente a relação do escritor com todos os fantasmas que habitam os livros e a voz fantasmática dele próprio a dar voz a todas as demais vozes, criando uma espécie de celeuma como se ele fosse no fundo mais um fantasma a habitar os livros. Assim como esta personagem precisa do relato para existir, a obra literária só se realiza em toda a sua plenitude quando é verossímil. Sendo assim, António Lobo Antunes é um escritor. E António Lobo Antunes é uma personagem; uma personagem-escritor, se assim preferirem. É este estatuto fantasmático que lhe permite sentar-se para inventar personagens e contar-nos os seus segredos. E, através deles, elaborar também aquilo no que se tornou: “chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro” (ANTUNES, 2007, p. 465).

A sua obra poderia ser considerada um “emblema da tentativa do homem, no limite de um risco psíquico essencial, de dar corpo aos próprios fantasmas e de tornar predominante, em uma prática artística, aquilo que, do contrário, não poderia ser captado nem conhecido” (AGAMBEN, 2007, p. 55-56). Ao perceber que “os tempos se confundem na chuva contra a acácia” (ANTUNES, 2010, p. 30), o senhor Antunes, demasiado próximo de uma atmosfera liquescente, busca escapes contra o esquecimento e encontra-o no vestígio de um tempo remoto. E, só através dessa saída momentânea do presente, continua a existir. Não é, portanto, um acaso se o desenvolvimento inerente ao fantasma se exprime através de transformações. O fantasma é inseparável dos casos fortuitos que coloca em cena. Mas decerto a sua aparição provoca alterações e aquele que, através dele, se vê a si mesmo, para além de ver e ser visto, regressa de uma experiência como que virado do avesso, ou como quem, finalmente, entra em acordo com o próprio tempo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

ANTUNES, António Lobo. *Ontem não te vi em Babilónia*. 3. ed./1. ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2007 [2006].

_____. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* 3. ed./ 1ª ed. *ne varietur*. Alfragide: Dom Quixote, 2009.

_____. *Sóbolos rios que vão*. 2. ed./1. ed. *ne varietur*. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

ARNAUT, Ana Paula. *Sóbolos rios que vão* de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências. In: SILVA, João Amadeu Carvalho da et al. (Orgs.). *Pensar a literatura no século XXI*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, 2011.

_____. *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*. Alfragide: Texto, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio

- de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *Diário de luto*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Trad. Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica completa I*. Pref. e notas Maria de Lurdes Saraiva. Vila da Maia: INCM, 1980.
- CATALÃO, Rui. Fantasia de morte. In: ARNAUT, Ana Paula (Ed.). *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011, p. 471-474.
- COELHO, Tereza. *Fotobiografia de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DERRIDA, Jacques. *Morada: Maurice Blanchot*. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Vendaval, 2004.
- FERNANDES, Evelyn Blaut. António Lobo Antunes, poeta, *Miscelânea: Revista de Pós-Graduação em Letras, UNESP, Assis*, v. 8, jul./dez. 2010a. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v8/evelyn.pdf>>. Acesso em: 8 fev. 2016.
- _____. Da ficção por testemunho ou *A nave dos loucos continua a navegar*, *Veredas* 14, Santiago de Compostela, 2010b, p. 115-140.
- GUIMARÃES, Fernando. A poesia de Dylan Thomas. In: THOMAS, Dylan. *A mão ao assinar este papel*. Edição bilíngue. Trad. Fernando Guimarães. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- LACAN, Jacques. *Estou falando com as paredes: conversas na capela de Sainte-Anne*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- MOURA, Vasco Graça. Redondilhas *Sôbolos rios que vão* ou *Sobre os rios que vão*. In: SILVA, Vítor Aguiar e (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Alfragide: Caminho, 2011.
- SEIXO, Maria Alzira. Os rios de Lobo Antunes. In: ARNAUT, Ana Paula (Ed.). *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011.
- SENA, Jorge de. *O fantasma de Camões e outros textos camonianos*. Porto: Asa Editores, 2002.
- STAROBINSKI, Jean. Os problemas da autobiografia. In: _____. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Seguido de sete ensaios sobre Rousseau. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VIEIRA, Agripina Carriço. António Lobo Antunes. Ecos de silêncio numa casa em chamas, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15 a 28 out. 2014, p. 13-14.
- ŽIŽEK, Slavoj. A violência do fantasma. In: _____. *A subjectividade por vir*. Ensaios críticos sobre a voz obscena. Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

Minicurrículo

Evelyn Blaut Fernandes é doutora *suma cum laude* em Literatura Portuguesa pela Universidade de Coimbra, membro do Centro de Literatura Portuguesa da mesma universidade e da Associação Internacional de Estudos Ibero-Eslavos da Universidade de Lisboa. Publicou o livro *As dezenove regras do romance policial* (North Charleston, On-Demand Publishing, LLC, 2015), além de vários ensaios em periódicos nacionais e internacionais dedicados, sobretudo, à ficção contemporânea em língua portuguesa. É coeditora da *Antologia*, revista de poesia publicada pelo selo Demônio Negro.