

A POÉTICA DA NEGATIVIDADE NA ESCRITURA DE LOBO ANTUNES

Cid Ottoni Bylaardt

UFC

RESUMO:

A escritura de António Lobo Antunes, escritor português contemporâneo, é gaga, fragmentária, desequilibrada, inadequada, embrulhada. O que temos é um desastre inevitável. Não obstante, é um desastre fascinante, sob uma perspectiva blanchotiana, que pressupõe uma escritura destituída de poder, que não fala a linguagem da ordem mas não pode parar de falar, que nos expõe a uma espécie de perplexidade passiva, que confunde o conhecimento. A escritura de Lobo Antunes é, assim, extremamente contemporânea em sua estética da falta, da ausência, da impossibilidade de encontro entre os extremos e os meios para comporem um conjunto lógico. A multiplicidade de enunciadores, todos eles instáveis e descrentes do poder edificante da escritura, impede a identificação de uma voz “central” (ou a que deveria ser o centro, que não há), o que contribui para o império do fragmento. O clímax e o desenlace clássicos não mais constituem o apelo da narrativa, que não aponta para uma solução, uma decisão, um ponto de chegada qualquer. É essa concepção de negatividade, associada às noções de fragmento e desastre, que este texto se propõe investigar na ficção de Lobo Antunes.

PALAVRAS-CHAVE:

Negatividade; fragmento; desastre.

ABSTRACT:

Lobo Antunes' writing is stuttering, fragmented, unsteady, inadequate, entangled. An inevitable disaster. Nevertheless, this is a fascinating disaster, from Blanchot's perspective, which presupposes a powerless writing, a speech that doesn't speak the language of order but cannot stop saying, a speech that exposes us to a kind of passive perplexity, which confounds knowledge. This conception of negativity, associated with the notions of fragment and disaster, is what this paper intends to investigate in Lobo Antunes' fiction.

KEYWORDS:

Negativity; fragment; disaster.

Inicialmente, faz-se necessário esclarecer aqui o conceito de negatividade com que vamos operar, especialmente a partir do pensamento de Maurice Blanchot, que, por sua vez, dialoga insistentemente com Hegel, Nietzsche e Heidegger, seus antecessores cujas ideias mais o impressionaram, com os quais ele teve um diálogo constante, acatando, questionando, reformulando suas ideias.

As concepções de Blanchot ligadas à literatura em suas relações com a história, com a filosofia, com o saber produziram inquietações que se desdobraram em um diálogo fecundo com o pensamento do chamado pós-estruturalismo francês, representado por nomes como Derrida, Foucault, Deleuze, Barthes. Sem referências a rótulos, podem-se acrescentar aí os nomes de Georges Bataille e Emmanuel Levinas como pertencentes à família reflexiva de Blanchot.

Para esboçar a noção de negatividade em Blanchot, recorreremos ao seu diálogo com Hegel, Nietzsche e Heidegger.

Em relação a Hegel, o pensamento de Blanchot contemplou noções importantes, como a morte, a negatividade e o fim da história, acolhendo-as ou rejeitando-as, parcial ou totalmente. Sobre o fim da história, o pensamento de Hegel dirige-se à ideia de totalização, o momento máximo do poder da negatividade. Por um processo dialético, o ser humano chegaria a um estágio de conhecimento absoluto, o momento culminante do que o filósofo chamou Ação Negativa do Homem. Esse estágio de Saber pressupõe um Estado homogêneo e universal, e uma Natureza submissa ao homem; o primeiro desconhece a oposição social; a segunda não contraria o ser humano e torna-se familiar a ele. A morte, para Hegel, é a negação que age positivamente no sentido de estimular nossas ações; é, portanto, a força dinâmica que nos impulsiona em nosso processo histórico de devir. O pensador alemão vê o fim da história como uma perspectiva de totalização, como o remate perfeito do poder da negatividade.

Blanchot coloca em questão essa visão hegeliana de que a história se faz como um processo dialético que culminaria com a conciliação entre o sujeito/trabalhador e o objeto/mundo. Ele propõe, então, uma versão diferente do fim da história, que se origina em uma reavaliação da morte e da negatividade e na rejeição da noção de que a morte pode ser totalmente assimilada pelo poder da negatividade construtiva, isto é, pelo fato de que, supondo-se que o ser humano possa aceder ao reino do absoluto, a morte torna-se um fechamento que esconde seu lado impensável.

O que ocorre, consoante Blanchot, é que perdemos a morte, porque sua essência está em sua incompletude, em nossa recusa em aceitá-la, na insuficiência de nossa linguagem para falar dela, em nossa incapacidade de concluir. Assim, essa eterna falta, essa busca infinita, essa carência da linguagem, esse esvaziamento da história se faz

presente na ficção do escritor português António Lobo Antunes, em seu risco constante de incomunicabilidade radical pela perda de seu destino. A história da arte e sua teoria, através dos tempos, instrumentalizou o ser humano com parâmetros reguladores que já não podem mais ser invocados. A obsolescência desses instrumentos parece ter tornado a arte inapreciável, incompreensível, conduzindo nosso movimento em relação a ela ao estranhamento, ao enigma. Sob esse ponto de vista, a ação edípiana desveladora teria sido cúmplice do pensamento metafísico, escondendo as possibilidades não reveladas do enigma, agora em processo de recuperação na arte pós-moderna. O resgate do estranho funda-se no não desvendamento, nos escombros sobre os quais se ergue a literatura contemporânea após a superação da antítese binária que opõe segredo e revelação. Essa superação se expressa no pensamento blanchotiano com os conceitos de *il y a* (emprestado de Levinas) e de “neutro”. O que não se revela do enigma permanece como rastro, mistério, magia, porção do desconhecido que aparece como transgressão ao previsível, conduzindo a obra de arte à condição de “outro” sempre.

Essa expansão do signo, essa dispersão do símbolo conduz à ideia de infinito, sustentada por Blanchot em relação à criação literária. O fato de o escritor possuir “apenas” o infinito faz com que as delimitações organizadoras deixem de funcionar, tornando a literatura algo absolutamente imprevisível. Assim, a abordagem da obra literária sofre necessariamente uma mudança de paradigma, que deverá conduzir inevitavelmente ao estranhamento, após tantas rupturas, desconstruções, transgressões aos modelos, questionamentos das práticas artísticas. Nas artes em geral, a revolução no conceito de objeto de arte, a supressão dos limites entre ficção e realidade, a arte multimídia, as instalações de movimentos e durações efêmeras, a utilização do corpo como objeto artístico, o alargamento do próprio conceito de arte e não arte contribuem para o efeito de estranhamento.

Os fundamentos dessas reflexões podem ser encontrados nas ideias de Nietzsche (1844-1900) sobre a cultura, a arte, a sociedade, a história. Segundo ele, o passado não tem mais o que nos dizer, tornando-se antes um fardo do que propriamente um acervo de ensinamentos. Na famosa e radical decretação da morte de Deus, o pensador anuncia a obsolescência das verdades do pensamento metafísico de fundamentação iluminista.

O pensamento nietzschiano teve seus desdobramentos na pós-modernidade, passando pelas inquietações e rearticulações de Heidegger, Blanchot, Levinas, Foucault, Derrida, Deleuze, Barthes, Agamben e outros, que propõem novas maneiras de se pensar a arte, além de suas estruturas pretensamente estáveis, de domínio dialético, a partir da precariedade dos fundamentos e determinações, disseminando-se na ideia de errância, de dispersão, de insuficiência do pensamento racionalista.

A obra contemporânea em muitos casos recusa revelar a verdade que garante o

desfecho; ao contrário, parece manter a obscuridade do incomunicável, do silêncio que lhe é próprio. Sem a facilidade de classificar as obras em termos de gênero, estilo, cultura, só podemos olhar a arte de outra maneira. Para Blanchot, a literatura deve ser pensada em termos de um retorno à origem da linguagem; ainda que impossível, essa busca tem que ser empreendida.

Heidegger foi para Blanchot uma descoberta preciosa como suporte caro às suas ideias. É inegável a ressonância do pensamento de Heidegger na escritura de Blanchot. Nessa concepção, a linguagem poética é concebida como o caminho que conduz ao sentido genuíno da existência, para além da trivialidade do cotidiano. A escritura é a experiência do próprio ato de viver que se esquivava das leis que regem a comunicação habitual.

A noção de negatividade expressa pela escritura fragmentária de Lobo Antunes segundo a concepção blanchotiana é metaforizada na passagem a seguir, do romance *O meu nome é Legião*, publicado em 2007, em que o processo de criação é denunciado:

[...] (via-se que nortada porque a roupa ia mudando de forma e dali a pouco feixes ao comprido das ondas em que uma ocasião um golfinho, um cachalote ou um golfinho, menor que um cachalote, um golfinho, ao mergulharem círculos brancos que deixam de ser brancos e a água lisa de novo, quem me garante que um golfinho e por essa ordem de ideias quem me garante que o meu irmão e eu, estou a fazer um livro, a mão escreve o que as vozes lhe ditam e tenho dificuldade em escutá-las, se as vozes ditam não é mentira, é tal qual, o meu irmão e eu ordenam elas e portanto ponho o meu irmão e eu a cavarmos um buraco, não, ponho o meu irmão a cavar um buraco e eu distraído com os pássaros, assim está certo). (ANTUNES, 2007, p. 265.)

O texto acima é exemplar do jogo de indeterminações engendrado pela negatividade de Lobo Antunes: nada é dito diretamente, as elocuições são fragmentárias, ninguém exprime certezas, os gêneros textuais não condizem com o que se espera deles. O trecho reflete a hesitação do romance, a começar pelas expressões utilizadas pelo enunciador: “mudando de forma”, “deixam de ser brancos”, “a água lisa de novo”, “quem me garante que um golfinho”, “quem me garante que o meu irmão e eu”, “tenho dificuldade em escutá-las”, “não”, que exprimem transformações, dúvidas, imprecisões, dificuldade de escrever, reescritura, palinódias escriturais. Tudo isso em meio à imagem da água, à sugestão de que os círculos brancos provocados pela movimentação dos seres desaparecem sem deixar marcas, como a própria escritura, que se apaga a si mesma constantemente, deixando tudo liso de novo e novamente em movimento. Ao final do parágrafo, o locutor chega a uma forma que parece ser a “definitiva”: “ponho o meu irmão a cavar um buraco e eu distraído com os pássaros, assim está certo”. Enquanto

um desempenha o que parece ser uma função útil, o outro divaga a perseguir pássaros com o olhar. O irmão, entretanto, cava um buraco que o conduzirá à Austrália, e ao mesmo tempo desafia-o a acompanhar essa escritura que não flui, que não estabelece associações óbvias, que se revela alinear, atemporal, atópica, um desastre tão inevitável quanto fascinante.

A ideia do desastre liga-se ao pensamento de Maurice Blanchot, também apresentado em fragmentos, que perpassa as páginas de *L'écriture du désastre*. Ele se relaciona a uma concepção de literatura que pressupõe uma escritura destituída de poder, que não fala a linguagem da ordem mas que não pode parar de falar, que nos expõe a uma espécie de passividade, que confunde o conhecimento. Escritura e passividade se relacionam na medida em que ambas supõem apagamento, prostração do sujeito, que se dispersa ao *désœuvrement*, à ruptura silenciosa do fragmentário.

Em um trecho de *L'écriture du désastre*, Blanchot manifesta uma das faces do fragmentário que parece dialogar com a escritura antuniana:

L'écriture fragmentaire serait le risque même. Elle ne renvoie pas à une théorie, elle ne donne pas lieu à une pratique qui serait définie par l'interruption. Interrompue, elle se poursuit. S'interrogeant, elle ne s'arrogue pas la question, mais la suspend (sans la maintenir) en non-réponse. Si elle prétend n'avoir son temps que lorsque le tout – au moins idéalement – se serait accompli, c'est donc que ce temps n'est jamais sur, absence de temps en un sens non privatif, antérieure à tout passé-présent, comme postérieure à toute possibilité d'une présence à venir.¹ (BLANCHOT, 2003, p. 98.)

Aí estão alguns traços que podemos atribuir à obra do escritor português: o risco de não exhibir uma concretude, de não instaurar um diálogo efetivo com o mundo; a ausência de uma teoria que a sustente, a possibilitar respostas coerentes a perguntas certas; a insegurança de ser atemporal, a impossibilidade de se tornar algo consistente.

A escritura de Lobo Antunes é, assim, extremamente contemporânea em sua estética da falta, da ausência, da impossibilidade de encontro entre os extremos e os meios para comporem um conjunto lógico. A multiplicidade de enunciadores, todos eles instáveis e descrentes do poder edificante da escritura, impede a identificação de uma voz “central” (ou a que deveria ser o centro, que não há), o que contribui para o império do fragmento. O clímax e o desenlace clássicos não mais constituem o apelo da narrativa, que não aponta para uma solução, uma decisão, um ponto de chegada

¹ Tradução: A escritura fragmentária seria o próprio risco. Ela não remete a uma teoria, não dá lugar a uma prática que seria definida pela interrupção. Interrompida, ela prossegue. Interrogando-se, não se arroga a questão mas a suspende (sem mantê-la) em não resposta. Se pretende ter seu tempo apenas quando o todo – ao menos idealmente – se tiver realizado, é então que esse tempo nunca é seguro, ausência de tempo em um sentido não privativo, anterior a todo passado-presente, e posterior a qualquer possibilidade de uma presença por vir.

qualquer.

A ideia do centro sumido em meio a fronteiras inexistentes faz lembrar a advertência de Blanchot no início de *L'espace littéraire*:

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire: centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux.² (BLANCHOT, 1955, p. 9.)

Segundo Blanchot, esse centro é o desejo de quem escreve, e sua needade; chegar a ele não passa de ilusão, como em *O arquipélago da insônia*, romance de 2008, cuja escrita não exige de seu autor nenhum tipo de lealdade metódica. O que há nesse centro indeslindável é uma lagoa perdida e seus limites inexistentes a anunciar o infinito da escritura: águas que se deslocam na vastidão do significado, sem terem para onde ir, como o discurso de um dos enunciadores, que quer ir embora mas não pode:

[...] eu pasmado para os milhafres a engordarem sobre os ovos ou esartejando um galo aos arpelos o comboio ao longe ou o assobio do mato comigo a decidir
 – Vou-me embora
 e ficando porque o comboio distante demais e a fronteira a seguir à lagoa mas onde está a lagoa, falávamos da lagoa sem a termos visto do mesmo modo que falávamos da fronteira ignorando onde ficava e o que haveria depois. (ANTUNES, 2008, p. 31.)

Não há caminhos possíveis, não há comboio que o carregue, não há como abalar-se. Assim a escritura³: sem começo, nem meios, nem fim. Há uma atração irresistível, mas não o apontar de uma direção.

Quem escreve o livro não conhece nem a fronteira nem a lagoa, ninguém as conhece, mas é preciso buscá-las sempre: “falávamos da lagoa”, “falávamos da fronteira”. Além de buscá-las, é preciso falar sobre elas, mesmo sem nunca tê-las visto, sem saber o que haveria depois. Ao final da primeira parte, o locutor faz que vai embora mas não vai, ninguém vai embora, ele permanece à procura da fronteira, e afinal vê-se como um coelho nas mãos de sua avó, que lhe abre a barriga de um golpe.

² Tradução: Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro não fixo, mas que se desloca pela pressão do livro e das circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, se é verdadeiro, permanecendo o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais dissimulado, mais incerto e mais imperioso.

³ Utilizamos aqui o termo “escritura” no sentido que lhe atribui Leila Perrone-Moisés em sua edição comentada de *Aula*, de Roland Barthes (BARTHES, 2002, p. 74-79). A *écriture* barthesiana substitui a literatura no sentido reprodutivo, representativo, personalizado. *Escritura*, portanto, será utilizado aqui no sentido de texto, literatura produtiva, apresentativa, impessoal. O termo *escrita* será utilizado preferencialmente como *o ato de escrever*, ou como oposição a *fala*.

Em *Ontem não te vi em Babilónia*, de 2006, a negatividade relaciona-se à ideia de noite. Os relatos iniciam-se à meia-noite e interrompem-se ao amanhecer, pondo fim à escritura. Em sua abordagem do espaço literário, Maurice Blanchot estabelece uma distinção entre o que denomina *a primeira noite e a outra noite*.

A *primeira noite* é funcional, útil, necessária, apaziguadora e reconfortante. É funcional porque dela depende o desempenho dos papéis diurnos. O ser humano tem que repousar para que suas tarefas sejam realizadas, para que o mundo continue sendo mundo e a história continue construindo-se plenamente. Aí reside sua utilidade e sua necessidade. Essa noite tem valor de lei, seu direito e obrigação são garantidos pela justiça dos humanos: no sono, as criaturas encontram a segurança e o descanso para enfrentar o dia e usufruir de sua claridade e razão; enquanto dormem, os seres fazem da noite o espaço da afirmação e da possibilidade. Ela é ainda necessária e repousante para que o ser humano encontre na morte seu desfecho, seu objetivo – a morte desejada, planejada, decidida, imprescindível sempre.

A profundidade da noite, da qual os seres não podem evadir-se, porque não podem dormir, só se revela na *outra noite*, que Blanchot contrapõe à primeira e a que chamaremos *noite da escritura*. É ela que se faz presente quando a insônia – ou o sonho – substitui o sono, quando os mortos passam ao fundo dos eventos, mas não são bastante mortos, tornando-se aparições, fantasmas, sonhos – ilusões indecifráveis, incompreensíveis, sem sentido.

Na noite da escritura não se pode dormir, sofre-se de insônia incurável. Por um lado, ela não afirma sua verdade; por outro, não mente; não há sinceridade nem fraude, inexistem parâmetros de aferição. Aí a morte não se encontra como fim; esquecimento e memória se fundem e ao mesmo tempo se repelem, um tentando sobrepor-se ao outro, e simultaneamente convivendo lado a lado, e sobre a memória e o esquecimento comparece a invenção a preencher lacunas e a criar outras; tudo é angústia, incompletude, falta. É a própria impossibilidade de fazer da noite uma zona franca de claridade, de compreensão e de verdade.

O que há é a vastidão, para a qual concorrem as demais imagens. A noite da escritura se estende sobre esse sem-termo, onde reinam a mais absoluta passividade, o não fazer e o não saber.

Tal linguagem do estranhamento se desvela a todo momento, traíndo o pacto ficcional em sua promessa de ordem e verossimilhança, e ao mesmo tempo revelando a agonia do ato de escrever, que jamais conforta nem apazigua, que só carrega insegurança. Insegurança inclusive quanto à recepção, que teme perguntar à escritura “Que verdade você me traz?”, que receia decepcionar-se e ir embora sem concluir, a despeito dos protestos da relatora Alice, de *Ontem não te vi em Babilónia*, que faz um

apelo a que os leitores fiquem mais um pouco, ela vai tentar achar o fim, ela que não sabe falar direito, não é boa narradora como os outros no livro. Concluir é necessário, para satisfazer os leitores, mas ela se apavora com a ideia de desenlace, que equivale a sua morte como personagem. É necessário então que se retarde o final o máximo possível; se a escrita é atormentada, a possibilidade de amanhecer é horrível, pelo poder de extinção que o dia carrega.

Segundo Foucault (MACHADO, 2000, p. 155), a literatura-escritura não é a linguagem dos homens, nem da natureza, nem do coração, nem do silêncio. Também não é a fala dos deuses. Só quem fala na literatura é o livro, essa fala que é transgressão à lógica, que é recusa das regras do belo relato, que é repetição incessante e reduplicação contínua, sem princípio e sem plano (ou com um plano impotente, como no caso deste romance), sem limites (ou com frágeis limites) e sem termo. Cena exemplar de reduplicação e repetição é a do suicídio da garota de quinze anos em *Ontem não te vi em Babilônia*, cena que jamais mostra um suicídio sem cessar de mostrá-lo, e nunca da mesma forma: ora há uma mãe podando ervas, ora insinua-se um cortejo de carros, ora aparece uma corda e uma boneca sob uma macieira, e assim por diante, até que temos como último depoimento a própria voz da enforcada, a qual termina o relato a girar, a girar sem conseguir morrer, seu morre não morre envolto em “mais que três, meia dúzia, uma dúzia, quarenta, sessenta, centenas de borboletas” (ANTUNES, 2006, p. 22).

O recente romance de Lobo Antunes, *Sôbolos rios que vão*, de 2010, tem seu título emprestado do primeiro verso das *Redondilhas de Babel e Sião* de Camões, por sua vez inspiradas no salmo 136, “Junto aos rios de Babilônia”, Livro de Salmos do Antigo Testamento, em que David narra o exílio dos hebreus cativos em Babilônia. Despertam o interesse, em associação com o romance, dois versos instigantes das redondilhas: “Bem são rios estas águas,/ com que banho este papel” (CAMÕES, 2005, p. 106, versos 51 e 52), em que o enunciador de Camões alude a uma figuração que pode ser considerada essencial no texto antuniano: a de que a escritura é levada e lavada pelas águas irreprimidas do rio, compondo um entrelaçamento confuso entre presente e passado, a delinear pela linguagem um sofrimento multifacetado.

Nesse romance, a poética da negatividade está coligada à configuração aquosa: as reminiscências de águas que banham o papel em que se escreve desembocam de maneira incontornável na ideia do rio, ou dos rios, relacionada à escritura e à memória. O rio Mondego é presença constante nas memórias do personagem, sob várias figurações. Uma delas, que aparece com certa insistência, é a da nascente do curso d’água, que o pai lhe mostrara em algum momento do passado e que parece ser o início de um caminho a se percorrer sobre os rios da escritura, inicialmente como tentativa vã

de buscar esse ponto inicial, “um fiozito entre penedos quase no alto da serra” (Antunes, 2010, p. 16), a nascente da própria lembrança, um “fiozito”, nada mais.

Essa busca insistente da nascente do Mondego força uma reflexão sobre o andamento originário da linguagem poética, sua fala singular, inabitual, aquilo que não se desgastou, que preserva o encanto da descoberta, como tenta dizer a poesia de Manoel de Barros, que se inclui entre as leituras de Lobo Antunes. Em seu artigo “*Sôbolos rios que vão* de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências”, Ana Paula Arnaut menciona o desejo do escritor de “reduzir a escrita ao osso, assim prosseguindo a sua obsessão de escrever um livro onde o silêncio seja completo” (ARNAUT, 2011, p. 1). A ideia do osso nos remete ao curioso poema “Escova”, de Manoel de Barros, em que o enunciador manifesta sua perplexidade ante os arqueólogos escovadores de osso, e põe-se a escovar palavras, para resgatar suas significâncias primitivas, que ora associamos à busca da nascente do Mondego na escritura do romance.

Nascente, osso, origem: os termos não querem ser precisos, possivelmente porque não desejam estabelecer-se, condenarem-se à verdade. Talvez seja essa a essência da arte, da poesia, seu ato maior de negatividade: buscar essa verdade originária que nenhum conceito metafísico poderá definir, a busca do momento não contaminado em que a linguagem está diante do artista para se fazer poesia. É uma ideia cara a Heidegger, a Blanchot, a Foucault, a Barthes, a Agamben, enfim, a muitos dos que pensam a literatura, dos que refletem sobre a poesia.

A nascente, todavia, não pode ser encontrada verdadeiramente, e a narrativa segue sôbolos rios. O avô do personagem hospitalizado lhe deseja que repouse e que embarque na memória do sonho: “talvez sonhes com a nascente do Mondego e caminhes juntamente com o rio numa névoa de luz” (ANTUNES, 2010, p. 20). Não se pode deixar de relacionar esse caminhar com o rio à escritura, e assim são frequentes as referências à descida do Mondego, rio que ganha força em seu deslizar no sentido da foz, mas um deslizar trôpego, indiscernível como a memória, “difícil de distinguir no nevoeiro do Mondego” (ANTUNES, 2010, p. 26), inelutável como seu clamor pela vida, e evidentemente pela escritura: “levem-me com vocês a caminhar sobre os rios” (ANTUNES, 2010, p. 65), ou confiante como sua declaração à mãe: “vou com os rios mãe” (ANTUNES, 2010, p. 82), e então julgava que “descia sobre os rios a caminho do mar”, ele que já parecia saber o que precisava, independentemente do que o pai podia lhe ensinar: “bastava a certeza de chegar à foz” (ANTUNES, 2010, p. 83).

Ao mesmo tempo, a nascente não é algo que se processa e se estabelece como ato de vir à luz e acontecer: “a humidade feita de líquenes do Mondego que não termina de nascer numa falha de penhascos” (ANTUNES, 2010, p. 32). Tanto nascer quanto morrer

pertencem a um contínuo incessante: jamais se morre completamente, como nunca se nasce em definitivo. Assim, temos um doente de câncer que está a morrer todo o tempo e não morre como ser de escritura, uma vez que o relato termina com o senhor Antunes feito Antoninho na infância, a ouvir o canto da mãe, “sobre os rios a caminho da foz” (ANTUNES, 2010, p. 199), sempre a caminho da foz, assim como as andorinhas jamais morrem, assim como a escrita nunca nasce e nem morre, assim como ele tropeça “carruagens adiante” no comboio que vai em direção à nascente, “a escapar do que levo comigo” (ANTUNES, 2010, p. 48), ou seja, a fugir do câncer na direção da serra, “que é da certeza de não morrer” (ANTUNES, 2010, p. 48). Como a pontuação de Lobo Antunes não é utilizada convencionalmente, a expressão que fala da incerteza da morte, ou da certeza da não morte, tanto pode ser uma indagação, uma busca, quanto uma afirmação, como se não morrer equivalesse a uma viagem em sentido contrário. Isso nos faz pensar no sentido da escritura, tanto em termos de compreensão, de significação, quanto na aceção de orientação: que significa essa narrativa, para onde se dirige essa escritura? Em Lobo Antunes, essas perguntas não encontram respostas, ou pelo menos não encontram as mesmas respostas que se encontram nas narrativas convencionais. Como não faz sentido decifrar um sentido, a narrativa fica, como fica o personagem que se recusa a morrer: “mas não faz sentido eu morrer e por não fazer sentido fico” (ANTUNES, 2010, p. 53). Da mesma forma, “os nomes dos rios se esvaziaram de sentido” (ANTUNES, 2010, p. 133), para que servem as palavras que designam os seres, principalmente seres fluidos, cuja sina é correr e correr sem que se lhes possa atribuir um sentido. Sim, mas o rio tem um sentido, sabe-se que se desloca para o mar, o personagem tem a certeza de que vai à foz, mas ao chegar ao mar as possibilidades infinitas se abrem com a “barca bela que se vai deitar ao mar” (ANTUNES, 2010, p. 169), a canção infantil que “a mãe cantava diante da máquina de costura e ele a acompanhá-la na enfermaria, recordava uns versos, não recordava outros” (ANTUNES, 2010, p. 169), e na ambiguidade de locução a barca bela da escritura, na voz do personagem e de sua mãe, desliza aos trancos em direção ao mar: “quem quer ver a barca bela e o resto dos versos perdido” (ANTUNES, 2010, p. 196).

E assim como a barca bela busca seu rumo pelos meandros dos rios que vão, a escritura de Lobo Antunes tenta buscar seu sentido nos depoimentos, recordações, esquecimentos, sofrimentos das vozes que enunciam um discurso doente, que não se remedeia, que não se cura jamais porque não pode trazer o conforto do ato de compreender. E tanto a barca bela quanto a escritura vão dar ao mar, ao seu enorme, ao seu belo silêncio infinito que nada esclarece.

A ficção de Lobo Antunes é, portanto, sob o ponto de vista da negatividade sem acordo, amoral, aética, apolítica, assimétrica em sua essência, apesar da presença de

uma forma pretensamente ordenadora da escritura. A hostilidade à forma romanesca tradicional, à ordenação civilizada da escrita é franca. A escritura revela a fascinação do primitivo, do intuitivo, do sensual: Eros e Tântatos, primitivos e violentos, se alternam e se superpõem, nascimento e morte emaranhados, sem solução. A ênfase é no vitalismo em detrimento do racionalismo, o fluxo contínuo da existência dos seres ficcionais estabelece uma série de relações que não se baseiam em princípios constantes e absolutos, dependentes de um centro, mas desarticuladas e independentes, que não conduzem a conclusões.

REFERÊNCIAS:

ANTUNES, António Lobo. *O arquipélago da insónia*. Lisboa: D. Quixote, 2008.

———. *O meu nome é Legião*. Lisboa: D. Quixote, 2007.

———. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

ARNAUT, Ana Paula. *Sôbolos rios que vão* de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências. Disponível em: http://ala.t15.org/livros/25SR_arnaut.pdf. Acesso em: 12/04/2011.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 2003.

———. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1999.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 2005.

MINICURRÍCULO:

Cid Ottoni Bylaardt possui doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Atualmente é professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará, com projeto de pesquisa denominado Esvaziamento da História na Literatura Contemporânea. Tem mais de uma centena de artigos publicados sobre literatura e cultura brasileira e portuguesa. É músico amador (instrumento: piano), romancista e poeta.