



## MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

[www.assis.unesp.br/miscelanea](http://www.assis.unesp.br/miscelanea)

*Miscelânea*, Assis, vol.8, jul./dez.2010



## ANTÓNIO LOBO ANTUNES, POETA

Evelyn Blaut Fernandes  
(Doutoranda — Universidade de Coimbra)

### RESUMO

A desconstrução do enredo e o processo de desnarrativização da escrita são assuntos já discutidos na obra de António Lobo Antunes. Gostaria de refletir, neste trabalho, sobre a relação do autor com a escrita, levando à revisão de uma espécie de romance que compõe frases quase versos. O que se pretende efetivamente é observar os seus livros e perceber como a sua obra romanesca desenvolve, por assim dizer, um trabalho poético.

### PALAVRAS-CHAVE

António Lobo Antunes; Autoficção; Poesia.

### ABSTRACT

Deconstruction of the plot and *not-narration* of writing are issues already discussed on António Lobo Antunes works. I would like to reflect about the author's relationship with writing bringing forth review a kind of romance which makes verses. I intend to observe his books and realize how his Romanesque works develops, so to speak, a poetics.

### KEYWORDS

António Lobo Antunes; Self-fiction; Poetry.

Há sempre uma parte subterrânea nas obras de arte impossível de explicar. Como no amor. Esse mistério é, talvez seja, a própria essência do acto criador. [...] Quando criamos é como se provocássemos uma espécie de loucura, quando nos fechamos sozinhos para escrever é como se nos tornássemos doentes. A nossa superfície de contacto com a realidade diminui, ali estamos encarcerados numa espécie de ovo... só que tem de haver uma parte racional em nós que ordene a desordem provocada. A escrita é um delírio organizado. (ANTUNES, 1982, p. 5).

A arte é, no fundo, acho eu, uma imitação da vida. Mas, do mesmo modo que os retratos do Medina são horrorosos, por serem espelhos sem mistério, também as novelas que reflectem um universo superficial de pessoas o são. O que eu penso é que as pessoas são loucas, e que é preciso traduzir essa secreta loucura, os saltos de imaginação e de humor, o medo da morte, as coisas inexprimíveis. E deixar de pôr os homens em prateleiras catalogadas. [...] Eu acho que o romance tem de ser uma espécie de tricot subterrâneo, a correr por baixo da aparência (ANTUNES, 2005, p. 233-4).

**H**á alguns anos, depois de ter lido *As naus* (1988), descobri meio por acaso um livro que falava sobre a vivência de um médico num hospital psiquiátrico, recém separado da mulher, que vinha da Guerra Colonial em Angola. Era o *Conhecimento do inferno* que saía da prateleira da biblioteca da faculdade de letras da UFRJ para as minhas mãos. Naquele momento, ainda no bacharelado, aquele passou a ser o livro da minha eleição e é talvez o único que sei dizer pedaços à maneira de quem decora um poema. Estabeleci com este livro uma relação inextrincável que me rendeu uma dissertação de mestrado<sup>1</sup> defendida em 2008. Durante este tempo, surgiu a motivação de *viajar ao avesso de si* ao perceber que *conhecer o inferno* mantém inteligentemente a tensão de ser o conhecimento do outro que leva ao conhecimento de si.

Sem me dar conta, estudava o livro que consiste talvez na parte essencial da obra de António Lobo Antunes, não só porque *Conhecimento do inferno* constitui uma espécie de livro-síntese da primeira trilogia, mas porque funciona, ao mesmo tempo, como ritual de passagem, já que nele "começam a aparecer, ainda

---

<sup>1</sup> *Viagem ao avesso de si ou o Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

que timidamente, todos os processos que [Lobo Antunes] depois come[çou] a tentar desenvolver nos livros a seguir”.<sup>2</sup> Anos depois, em entrevista a María Luisa Blanco, declarou que muito do que tem escrito se encontra em botão em *Conhecimento do inferno* e que neste livro “já se encontram todas as técnicas posteriores” (BLANCO, 2002, p. 205).

*Conhecimento do Inferno* é a terceira parte de uma trilogia que forma um conjunto de escrita com *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*. São três textos publicados num curtíssimo espaço de tempo (1979-1980), que manifestam uma perspectiva interligada de temas literários. Nestes livros, encontramos temáticas recorrentes ligadas a experiências humanas (a relação amorosa, a Guerra Colonial, o exercício da psiquiatria) e, para além dos temas, uma insistência em situações e em personagens que migram de um livro para outro. Em entrevista a Mário Ventura, no *Diário de Notícias*, sobre a questão das temáticas que enredam os três primeiros romances, António Lobo Antunes responde:

Nos três primeiros havia três temas que me interessava tratar. Era o tema da guerra de África, vivido por mim de uma maneira muito forte. Era o tema do hospital psiquiátrico como universo concentracionário [...]. O terceiro tema era, não o amor, mas a incapacidade de amar, a solidão. No fundo, eram estes três temas que me interessavam. A partir daqui, tinha a intenção de que em cada um desses livros houvesse um tema que fosse mais destacado, para ser como que um *leit motiv* que levasse as pessoas a situarem-se (*apud* SEIXO, 2002, p. 500).

Com efeito, o livro organiza-se numa alternância de dois planos narrativos: o do percurso de carro, do Algarve a Lisboa, e o das divagações que o pensamento, aparentemente desordenado, localiza em outros espaços. Passa-se do primeiro ao segundo plano, como que em imersão completa da memória a partir do presente da enunciação, que é o trajeto de automóvel. A duração de *Conhecimento do Inferno* é de algumas horas, desde a tarde de um dia até o

---

<sup>2</sup> Cf. declaração de Lobo Antunes em *Ler*, n. 37, 1997.

momento que antecede o alvorecer do dia seguinte, e as histórias que se situam fora deste tempo são apresentadas em analepse.

O plano diegético marca algumas paragens realizadas durante o caminho, etapas do percurso: Albufeira, Messines, Santana, Aljustrel, Canal Caveira, Lisboa. Cada uma dessas paragens evoca pensamentos de variadas ordens, que se entrecruzam ao longo de cada capítulo. A narrativa processa-se de acordo com o fluxo da consciência do protagonista e o seu relato não se dirige a nenhum interlocutor em particular, a não ser a si mesmo e ao leitor.

Cada capítulo é iniciado por uma espécie de prólogo,<sup>3</sup> que antecede os episódios, as cenas principais da narrativa. Desta maneira, os cenários que remetem a paisagens do país constituem prólogos que vão, por alguma semelhança, evocar situações da vida deste personagem. Cada capítulo centra-se num ponto geográfico da viagem que, a partir desta, apresenta uma ligação metafórica com os decursos da sua memória. Do mesmo modo, os casos de doentes que surgem ligam-se, na composição do romance, aos pontos geográficos percorridos durante a viagem do plano diegético. Por isso, as descrições, sobretudo as dos inícios dos capítulos, não são apenas descrições de paisagens, mas desenvolvimentos por meio dos quais se representam aspectos da paisagem que impulsionarão as memórias do personagem:

Deixou Albufeira a caminho de Messines e a cor de icterícia, a cor cancerosa, a cor amarela da terra trouxe-lhe à lembrança a do pátio do Hospital Miguel Bombarda, diante da 1ª enfermaria de homens, visto da janela poeirenta do gabinete dos médicos, com duas secretárias desconjuntadas frente a frente e um espelho sobre o lavatório cuja torneira pingava o argirol constipado de uma lágrima eterna (CI,<sup>4</sup> p. 55).

---

<sup>3</sup> Prólogo, no sentido exposto por Aristóteles, na *Poética*, na qual ficam estabelecidas as partes constituintes da tragédia. Dentre as quais, o prólogo é uma parte completa que antecede a entrada do episódio principal (Cf. ARISTÓTELES, 1987, p. 211).

<sup>4</sup> As referências a *Conhecimento do Inferno* serão apresentadas pela sigla CI seguida das páginas.

O personagem principal, introduzido na narrativa por meio de um pronome oblíquo — “as chaminés que se diriam construídas de cola e paus de fósforo por asilados habilidosos [...] faziam-*no*<sup>5</sup> sentir-se como os bonecos de açúcar nos bolos de noiva” (CI, p.11) –, ganhará o próprio nome de António Lobo Antunes, descrito, posteriormente, de forma mais precisa:

Sou médico sou médico sou médico, tenho trinta anos, uma filha, cheguei da guerra, comprei um automóvel barato há dois meses, escrevo poemas e romances que não publico nunca, dói-me um siso de cima e vou ser psiquiatra, entender as pessoas, perceber o seu desespero e a sua angústia, tranquilizá-las com o meu sorriso competente de sacerdote laico manejando as hóstias das pastilhas em eucaristias químicas [...] (CI, p. 56-57).

Quando um escritor dá seu próprio nome a um personagem ficcional, ele passa a estabelecer um jogo para indicar o tecido entre realidade e ficção de que é constituída a literatura. Entretanto, é preciso duvidar deste eu tão declaradamente inscrito nas páginas da ficção. Como adverte Maria Alzira Seixo, os romances narrados em primeira pessoa nem sempre estão muito próximos da personalidade do autor, mas repartem essa primeira pessoa em várias “sensibilidades biografadas” (Cf. SEIXO, 2002, p. 497).

Em *Conhecimento do Inferno*, pessoa narrativa e pessoa autoral entretecem uma relação vertiginosa com o nome António Lobo Antunes, porque é incomum encontrar no interior do livro o nome próprio gravado na capa: é o nome real que ganha *status* ficcional. Embora, erroneamente, possa parecer um recurso narcísico, a autoficção significa a “colocação do outro no lugar do mesmo [...] e uma radical questionação da identidade” (SEIXO, 2002, p. 497). Em outras palavras, é a ficção que espelha a realidade, e também o inverso: “Embora possa parecer um paradoxo — e os paradoxos são sempre coisas perigosas — não deixa de ser verdade que a Vida imita a Arte muito mais do que a Arte imita a Vida”

---

<sup>5</sup> O grifo é meu.

(WILDE, 2006, p. 36), como afirmou Vivian, personagem do diálogo “O declínio da mentira”, de Oscar Wilde.

Para Maria Alzira Seixo (1986, p. 24), o que percebemos é que o personagem pode ser escritor e o escritor pode ser personagem, do que se constata uma dupla alteridade. Daí advém a identidade do nome António Lobo Antunes compartilhado, no romance, por autor, narrador e personagem. Algo parecido também ocorre no mais recente *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*:

— O que se passa contigo?

mentir

— Não se passa nada garanto

quando se passa tudo mãe, não insista nem me dê atenção, casei com o meu marido não foi e anulei as nódoas sem anular os cavalos, aí estão eles a atazanarem-me, não esclareço isto bem porque as palavras avançam depressa e o papel não chega, 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, casei com o meu marido e depois do veterinário e do cão cada qual na sua ponta de sofá que ia alargando, alargando, nem aos berros nos ouvíamos, nem juntos nos enxergávamos, nem perto se conhecia o outro, ambos a interrogar o dedo, vieram buscar a metade dos móveis, o faqueiro de prata que a tia dele ofereceu e a bicicleta de montanha, entristeceu-me a roupa nas embalagens de cartão das mudanças [...] (ANTUNES, 2009, p. 17).

O título retoma um verso de uma cantiga popular de Natal e narra a história de uma família ribatejana em processo acelerado de decadência, numa estrutura à moda de uma corrida de touros (ou de cavalos): “Antes da Corrida”, “Tércio de Capote”, “Tércio de Varas”, “Tércio de Bandarilhas”, “A Faena”, “A Sorte Suprema”, “Depois da Corrida”, assim se estrutura o livro, no qual o autor atropela a todos. Mas os cavalos não remetem apenas à memória de um tempo da ascensão da família, acabam ainda por ditar o ritmo da leitura: deve-se lê-lo a galope, assim sugere a sintaxe de um livro cosido por capítulos, cada um, ditado por um membro da família a um guardador de memórias, que tem uma *memória*

*de elefante*, mas que não consegue, nem ele, acompanhar o fluxo de Beatriz, por isso este António Lobo Antunes “salta frases”, neste galope de leitura e escrita, que é também uma estrutura poética.

Pois, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, António Lobo Antunes é personagem de ficção mais uma vez. Quer dizer, está lá estampado o seu nome no espaço da ficção, transformando-se, portanto, em figura ficcional e dinamitando a noção de gênero. Mounir Laouyen esclarece:

[...] le Moi n'est rien d'autre que le produit du langage, l'être n'existe que par l'énonciation, or si la réalité subjective n'existe que comme invention d'un sujet parlant, la notion de référentialité finit par s'évanouir. Il en est même pour Robbe-Grillet qui apparaît comme quelqu'un ayant besoin de l'écran de la fiction pour se révéler à lui-même. Sans aller jusqu'à qualifier *Enfance* d'autofiction, nous décelons chez Sarraute quelque chose de similaire, car en dialoguant avec son double, pure invention littéraire, elle fait, à sa manière, de la fiction un instrument de vérité, comme pour signifier que notre vérité profonde est ancrée dans l'imaginaire.<sup>6</sup>

Em *Conhecimento do Inferno*, misturam-se crítica histórica e embriaguez na cena em que descobrimos o nome do protagonista, que, por coincidência ou jocosidade, é o do autor. A cabeça do Gouveia, que aparece na porta do gabinete do psiquiatra, o faz recordar das mulheres e dos homens “frustrados e azedos da Cervejaria Trindade”, na noite em que conheceu o Luiz Pacheco, escritor português que também ganha *status* de personagem nesta cena, que chega ao bar bêbado e é ridicularizado pelas mulheres e pelos homens “sem talento da Cervejaria Trindade”, que “riam-se-lhe nas costas o azedume de leite podre da inveja”. Eis a cena em que nos é dado a conhecer o nome do protagonista:

---

<sup>6</sup> Traduzo: “[...] o Eu não é senão outro que o produto da linguagem, o ser que só existe pela enunciação. Ora, se a realidade subjetiva não existe senão como invenção de um sujeito falante, a noção de referencialidade se desvanece. O mesmo ocorre com Robbe-Grillet que surge como aquele que precisa do *écran* da ficção para se revelar a si mesmo. Sem classificar *Infância* como autoficção, nós revelamos em Sarraute qualquer coisa de similar, porque, dialogando com se duplo, pura invenção literária, ela faz, à sua maneira, da ficção um instrumento de verdade, como para significar que nossa verdade profunda está ancorada no imaginário”.

— Caralho — pedi eu ao Zé Manel —, pela tua saúde tira o velho das unhas destes cornos. São os netos dos cabrões que jogavam pedras no Rato ao Gomes Leal, são os impotentes que se queixam de que neste país só se faz merda e que quando aparece alguém que não faz merda desatam a rosar de fúria e de ciúme diante da tesão alheia por sentirem o trapo murcho nas ceroulas, por não serem capazes, por não serem definitivamente capazes de enconar a vida.

— Este é o António Lobo Antunes — disse o Zé Manel na sua voz afectuosa e doce que transformava as palavras em ternos bichos de feltro (CI, p. 76-7).

Os primeiros romances anunciam, de fato, algumas referências autobiográficas e compõem o que o autor considera o ciclo de aprendizagem. Como estas narrativas constituem monólogos, podemos afirmar que o embate central destes personagens — que, aliás, estão tão intrinsecamente ligados, que compõem talvez o mesmo personagem — encontra-se na interioridade que é, efetivamente, o ponto do qual pretendo partir, quero dizer, é também este o ponto de partida da obra, uma vez que os primeiros livros compõem uma trilogia autobiográfica (ou de aprendizagem) que aqui passo a chamar, com Mounir Laouyen, de autoficcional. Mounir Laouyen define a autoficção:

Or, c'est de cette incongruence *a priori* qu'émerge l'autofiction — monstre hybride qui échappe à l'éprouvette du poéticien — comme rencontre paradoxale entre un "protocole nominal" identitaire et un "protocole modal fictionnel". Le dispositif autofictionnel, nous l'aurons compris, s'origine dans un "pacte oxymoronique". Ce qui permet de définir l'autofiction, c'est l'allégation romanesque du péritexte (roman ou fiction) faisant contrepoids au critère onomastique de la triple identité (auteur = narrateur = personnage principal).<sup>7</sup>

Em *Memória de Elefante, Os cus de Judas e Conhecimento do Inferno*, porque sabe que a arte pode oferecer o abrigo capaz de vencer a morte a qual

---

<sup>7</sup> Traduzo: "Ora, é desta incongruência *a priori* que emerge a autoficção — monstro híbrido que escapa à provação do poeta — como reencontro paradoxal entre um 'protocolo nominal' identitário e um 'protocolo modal ficcional'. O dispositivo autoficcional [...] se origina num 'pacto oximoro'. É isto que permite definir a autoficção, é a alegação romanesca do peritexto (romance ou ficção) que faz contraponto ao critério onomástico da tripla identidade (autor = narrador = personagem principal)".

estamos condenados, António Lobo Antunes quis experimentar a literatura não só como mentor, 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 arte literária, experimentando-a pelo lado de dentro, e de pensar o bastidor da literatura, ao introduzir-se na ficção.

No entanto, é *Não entres tão depressa nessa noite escura, o poema*, segundo o autor, o seu romance mais autobiográfico. Foi Lobo Antunes quem disse que as grandes transformações são sempre interiores, não se passam por fora, passam-se por dentro. Os grandes cataclismos são interiores; porque os livros tratam de uma paisagem interior. Todos os romances acabam por insistir na mesma busca dos livros anteriores e por tentar corrigi-los: é a procura de si, a procura da natureza do homem. Lembro de Georg Lukács ao explicar que “o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” (2000, p. 82). Por isso, talvez não seja tão complicado perceber a possibilidade de investigar o retorno do épico<sup>8</sup> na obra de um escritor que tenta “pôr a vida em cada livro”<sup>9</sup> já que é a vida, como afirma Lukács, o “objeto da épica” (p. 45) e porque a experiência do personagem pode ser “a unidade simbólica do destino humano em geral” (p. 69).

O “autor-narrador-personagem” de *Conhecimento do Inferno* é, pois, um artífice da palavra, na medida em que finge parecer real aquilo que é ficção, assumindo uma interseção entre o real e o ficcional. É *como se* ele fingisse que não finge, numa tentativa de “efeitos de verdade” (PELLEJERO, 2009, p. 20): “*the artist is a fake faker*” (2009, p. 30). Por saber a literatura como o espaço da criação imaginária, pode haver uma leitura de mão dupla do fazer narrativo: ele é verossímil, uma vez que se trata de uma criação artística que desenvolve uma

---

<sup>8</sup> Cf. “O retorno do épico ou as palavras entreditas” (SILVEIRA, 2008).

<sup>9</sup> Cf. “Tento pôr a vida em cada livro”. (ANTUNES, 2006).

interpretação original de uma dada realidade; e como espaço do fingimento, da fantasia, é utilizado como artimanha para inscrever um discurso que pretende denunciar, ou, pelo menos, desenvolver uma interpretação subjetiva de uma realidade, como, em *Conhecimento do Inferno*, o autor-narrador-personagem vivencia e denuncia a necessidade de se repensar um tipo de tratamento psiquiátrico. É quase impossível falar de fingimento e não lembrar de Oscar Wilde quando afirma que a “revelação final é que Mentir, o enunciar de coisas belas e falsas, é o verdadeiro fim da Arte” (2006, p. 51) e é também ter a certeza de que a Literatura pode ser uma mentira, mas é, talvez, a melhor maneira de dizer uma verdade.

Este autor-narrador-personagem de *Conhecimento do Inferno*, médico psiquiatra, embarca numa *nau dos loucos*, um transporte que se sabe ancorado em Lisboa, o Hospital Miguel Bombarda. Lá, a exclusão põe os loucos sob a guarda de novos capitães que não os conduzem a lugar nenhum. A nau dos loucos já não vaga de cidade em cidade, exilando os ensandecidos para além dos muros, como disse Foucault, os navegantes estão encalhados numa mancha escura na cidade, dentre os quais o médico é apenas mais um degenerado.

*Conhecimento do Inferno* formula a crítica a uma sociedade que aceita o “enxoval de uma ciência inútil” (CI, p. 131) integrado por “pastilhas, ampolas, conceitos e interpretações”. A loucura, no livro, consiste numa criação dos psiquiatras a serviço de uma burguesia em ascensão. Segundo esse ponto de vista, a sociedade burguesa aliou-se à psiquiatria para se desembaraçar de indivíduos cujo comportamento era incompatível com a ordem proposta e ao mesmo tempo impossível de serem tratados como criminosos. O manicômio transforma-se, assim, em depósito para os que apresentam comportamento inconveniente: “Ó senhor doutor isto ultimamente é um inferno sussurra o marido ou a mulher ou o pai ou o filho, fique-nos com ele que a gente já não o aguenta em casa” (CI, p. 233). Ou ainda, como no episódio do noivo, o qual, uma vez

casado, para escapar do segundo casamento, resolve inventar uma loucura e acaba por formar uma confusão numa das cenas mais extravagantes do romance. Mas o noivo, ao contrário dos indesejados rotulados de loucos, é recusado sob uma justificação lúdica: “— Você tem de compreender, ó sócio. Para asilo político só as embaixadas” (CI, p. 118).

À cena do noivo, que pede para ser internado no manicômio, intercala-se a sugestão de um voo surrealístico no pátio do hospital. A analogia do voo com a loucura correlaciona a simbologia dos pássaros com a da libertação pelo sonho, a aliar as imagens de homens voláteis internados no hospital à lição dos pássaros: com os pássaros aprende-se a voar, já disso sabemos; “Com as aves aprende-se a morrer”, ensinou Eugénio de Andrade.<sup>10</sup> Curiosamente, os doentes que voam são aqueles que o médico nunca atende. Depois do episódio da proposição do voo realizado por alguns dos pacientes, é a vez do médico perder o chão. São definitivamente demolidas as fronteiras entre sãos e insanos. Alterando as posições de médico e doente, invertendo a própria condição ao ser confundido como um internado, médicos e pacientes desestabilizam os papéis desempenhados por um e outro, a ponto de lhe assaltar a

impressão de que eram os doentes quem tratavam os psiquiatras com a delicadeza que a aprendizagem da dor lhes traz, que os doentes fingiam ser doentes para ajudar os psiquiatras, iludir um pouco a sua triste condição de cadáveres que se ignoram, de mortos que se supõem vivos e cirandam lentamente pelos corredores na gravidade comedida dos espectros, não os espectros autênticos, os que às varandas das casas abandonadas espiam o movimento da rua ocultos pela renda das cortinas, mas espectros falsos, de suíças de estopa e narizes de cartão, espectros ridículos opados de sabedoria inútil (CI, p. 64).

A partir daí, o livro muda o próprio rumo “em jeito de peripécia de tragédia clássica” (SEIXO, 2002, p. 80). O narrador abandona seu posto de observador distanciado e judicativo para se integrar no grupo dos loucos. Não conseguindo

---

<sup>10</sup> Cf. “Encontro no Inverno com António Lobo Antunes”, poema de Eugénio de Andrade, epígrafe de *Não entres tão depressa nessa noite escura*.

convencer nenhum dos colegas de que trabalha ali já há algum tempo, acaba por se transformar de sujeito da humilhação em objeto de sujeição. A conversão do médico em doente "dá conta da possibilidade de o médico se colocar (ou de ser colocado) na pele de um internado, e de vivenciar individualmente essa experiência" (p. 86). O mal-entendido pode corresponder ao equívoco geral de uma psiquiatria enganosa. Não por acaso, neste mesmo capítulo o médico recorda alguns abusos que ele mesmo havia cometido contra alguns internados e que se assemelham aos que acabara de sofrer.

O sanatório de *Conhecimento do Inferno* está cheio de espelhos, metáforas da consciência, *écran* que revela a si mesmo, já que essa superfície refletora pode ser um modo incontornável de se conhecer o inferno:

Amanhecera algumas vezes no silêncio de uma casa imóvel, ousada como uma borboleta morta entre as sombras sem corpo da noite, e olhava, sentado na cama, os contornos difusos dos armários, a roupa ao acaso nas cadeiras como teias de aranha cansadas, o rectângulo do espelho que bebia as flores como as margens do Inferno o perfil aflito dos defuntos (CI, p. 15).

A reunião do clube da enfermaria das senhoras mostra o quanto os médicos estão cheios de pretensas certezas com relação ao conhecimento científico dos seus casos clínicos, mas incertos do sofrimento que aflige os seres humanos que os rodeiam. Por isso é tão inusitado e incoerente o procedimento terapêutico de preencher os vazios dos manicômios com espelhos, porque os médicos não pretendiam tornar saudáveis as internadas e habitável a 5ª enfermaria, mas quiseram sarcasticamente ecoar "o perfil aflito dos defuntos" (CI, p. 15). Na verdade, esforçaram-se por revelar o atonismo das senhoras internadas na 5ª enfermaria, que se miravam

nos espelhos com inexprimível pavor: eram quarenta ou cinquenta mulheres que os tratamentos psiquiátricos haviam reduzido a animais indiferentes, de boca oca, de íris ocas, de peito oco, durando vegetalmente na manhã de Verão ampliada de fulgurações azuis (CI, p. 107).

Parece que o médico do Hospital Miguel Bombarda, a fim de retificar o fracassado tratamento psiquiátrico que reduziam as internadas a “camisas de dormir” (CI, p. 106), propõe um tratamento poético:

[...] devíamos tentar, como as gaivotas, furar o céu, de gesso que nos emparedava, quebrar os espelhos, recusar os cartuchos, e partir antes que nos medicassem, nos condicionassem, nos psicanalizassem, nos medissem a inteligência, o raciocínio, a memória, a vontade, as emoções, nos catalogassem e nos atirassem por fim, rotulados, para a escura gaveta de uma enfermaria, aguardando, aterrados, o imenso morcego da noite (CI, p. 108).

De todos os internados, o Baleizão, o cego Lino, o Sequeira, o Hélder, a Margarida, o Valdemiro, um louco feliz na sua loucura, é talvez o personagem mais elucidativo, uma vez que evidencia duas inversões: a do médico tomado por um doente e a do doente privado pelo próprio médico que “[t]inha ciúmes, na tarde pantanosa do Montijo, da alegria do Valdemiro, do seu riso sem manchas, do cabelo comprido, da barba por fazer, da miséria triunfal” (CI, p. 168). O Valdemiro,

à minha frente, sorria, irreal como um anjo bêbado, [...] como um Cristo em transe a passear de sandálias *freak* pelas ondas, sorria e apontava o fumo sujo, avermelhado, do Barreiro, com o indicador exultante:

— Já mexo outra vez nas estrelas, senhor doutor. Repare como elas me obedecem (CI, p. 167).

Quase um louco poeta, ou melhor, um louco quase poeta, Valdemiro é o português que rege o espaço sideral. Como disse Eduardo Lourenço, “a pulsão que comanda e nutre toda a escrita é um sonho de louco” (1980, p. 9). O itinerário do escritor-médico levou o protagonista para regiões em que a loucura e a escrita constituem um só sonho, de dupla leitura. É isto, afinal, o que o escritor nos diz sobre a criação literária: “Quando criamos é como se provocássemos uma espécie de loucura, quando nos fechamos sozinhos para escrever é como se tornássemos doentes”<sup>11</sup>. Pode-se achar natural que um médico-escritor resolva os mistérios da

---

<sup>11</sup> Cf. ANTUNES, António Lobo. Entrevista concedida a Ferrnando Dacosta, JLA, 1982, p. 5.

psique humana. Entretanto, é o escritor, e não o médico, que atribui a si o compromisso, sempre cheio de riscos, de nos introduzir neste mundo, agora apto a ser conhecido, do inferno psiquiátrico:

O inferno, pensou, são os tratados de Psiquiatria, o inferno é a invenção da loucura pelos médicos, o inferno é esta estupidez de comprimidos, esta incapacidade de amar, esta ausência de esperança, esta pulseira japonesa de esconjurar o reumatismo da alma com uma cápsula à noite, uma ampola bebível ao pequeno almoço e a incompreensão de fora para dentro da amargura e do delírio [...] (CI, p. 65-66).

Num romance que apropriadamente defende outra forma de tratamento psiquiátrico, reconheço características de tratamento poético. O próprio escritor fala sobre sua relação, desde o começo da vida literária, com a poesia: “Quando comecei a ler os poetas foi quando realmente começou a minha inquietação — inquietação literária. Com a poesia compreendia o autêntico valor da palavra” (BLANCO, 2002, p. 27-8). Em entrevista concedida a María Luisa Blanco, confessa António Lobo Antunes:

Volto da guerra e... lá vou para o hospital! Escolhi a especialidade de psiquiatria, que me pareceu mais fácil que a de dermatologia, e a primeira vez que entrei num hospital psiquiátrico tive a sensação de estar a contemplar uma mistura de cenas situadas entre um filme de Fellini e a casa do meu avô.

[...]

Recordo daquela época que o melhor ensinamento foi tirado de um louco. Estava no jardim do hospital. Aproximou-se de mim com o seu ar misterioso e disse-me: “Sabe? O mundo começou a ser feito por detrás...”.

Reflecti sobre a frase deste louco e pensei: “A escrita é assim”. Quando começamos escrevemos para a frente, até que compreendemos que temos de escrever por detrás, às avessas. Foi uma frase fantástica (BLANCO, 2002, p. 54-5).

Ao estudar *Conhecimento do Inferno* e a trajetória do seu protagonista, algumas questões tornaram-se emergenciais, fundamentalmente aquelas que dizem respeito ao tratamento poético, tendo em vista a obra de um autor para quem a poesia “compreendia o autêntico valor da palavra” (BLANCO, 2002, p. 27-

8). Em definitivo, é de literatura que estamos a tratar, confrontando poesia e prosa como categorias literárias, a fim de compreendê-las como conceitos que se interpenetram. “O que conceptualmente [me] importa agora”, como diz Maria Alzira Seixo, “é olhar para os romances de António Lobo Antunes [...] e perspectivar o modo como o seu carácter vincadamente romanesco adquire marcas de trabalho poético” (SEIXO, 2002, p. 526).

A desconstrução do enredo e o processo de desnarrativização da escrita são assuntos já discutidos, sobretudo a partir de *Não entres tão depressa nesta noite escura*, romance de subtítulo *poema*. Há, é verdade, alguma decomposição da trama narrativa e da celebração da linguagem, porque, afinal, é a própria escrita que vai moldando a estrutura dum livro — um livro é feito de palavras, porque só se fizerem assim é que podem carregar com elas as emoções. O próprio autor já esclareceu que não há (ou, pelo menos, não quer que tenha) intrigas nos romances; que não pretende com a escrita contar histórias. Em sua opinião, os romances bons não contam histórias, mostram-nos a nós mesmos. Quando um livro é bom, torna-se um organismo vivo com suas próprias leis, com sua maneira de ser, com seu carácter, com sua fisionomia. O importante numa narrativa é a maneira como se veste as coisas com palavras. E por outro lado, é a certeza de que se está trabalhando com um material anterior às palavras: emoções, impulsos, instintos, etc. que por definição são intraduzíveis em palavras.

Desconstruir paradigmas parece ser uma tendência atual, não só na literatura, o que implica, dentre outros aspectos, na revisão da escrita do romance como aquele que tem a obrigatoriedade de contar uma história. Daí que a desnarrativização signifique desconstruir estruturas do romance e também refazer novas estruturas temáticas, narrativas, estilísticas, sintáticas. Numa das Norton Lectures ministradas na Universidade de Harvard, em 1967, Jorge Luis Borges faz considerações sobre a distinção entre a poesia e o romance: “de um lado temos o poema lírico e a elegia, e do outro temos o narrar uma história — o romance.

Quase somos tentados a pensar o romance como uma degeneração da épica [...]. pois o romance remonta à dignidade da épica” (BORGES, 2000, p. 56).

“O mais moderno e democrático dos gêneros literários”, como diz Alfonso Berardinelli, tem agora suas estruturas demolidas e, como se quisesse ajustar contas com uma tradição, resolveu, simplesmente, “não narrar, não representar, apagar a personagem, [...] escrever como se nada pudesse acontecer e ninguém pudesse agir”, para, “impregnado de autocrítica”, ser repensado, refeito e *incentivado*<sup>12</sup> (BERARDINELLI, 2007, p. 175). No entanto, creio que seja possível pensar numa crítica **ao** e **do** romance a partir de um romance em crise. Diz Walter Benjamin no já clássico *Magia e técnica, arte e política* que a “crise do romance [...] se inicia com a restauração da poesia épica” (BENJAMIN, 1994, p. 55). Reafirmando as palavras de Jorge Luis Borges, o que importa não é *contar*, mas *cantar*: “acho”, diz Borges, “que, se o narrar uma história e o cantar um verso pudessem se reunir outra vez, uma coisa muito importante talvez acontecesse” (2000, p. 60). Borges acredita que

o narrar uma história e o declamar o verso não eram pensados como coisas diversas. Um homem narrava uma história; cantava-a; e seus ouvintes não o tomavam como um homem empenhado em duas tarefas, mas antes como um homem empenhado numa tarefa que tinha dois aspectos. Ou talvez não sentissem que houvesse dois aspectos e considerassem a coisa toda como algo essencial (p. 59).

Na verdade, começo a suspeitar de que os romances de António Lobo Antunes são, de fato, contíguos. Trata-se de uma escrita que se (re)faz a cada livro, mesmo que para isso “tenha de mudar de forma”, “mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele”, “mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de nomear” (LLANSOL, 1994, p. 116). Podemos ainda tentar renomear o romance, como fez Maria Gabriela Llansol, ao fazer deslizar “o centro nevrálgico do romance” para a “textualidade”, porque é a textualidade que “pode dar-nos

---

<sup>12</sup> Referência ao título irônico de Alfonso Berardinelli, *Não incentivem o romance*.

acesso ao dom poético” (p. 120). Por isso, desconfio que os livros de António Lobo Antunes são, não só, contíguos entre si, mas refletem uma simbiose poética. Poderíamos, portanto, pensar a partir da proposição de Jorge Luis Borges: “por que não falar do romance quando falamos de poesia?” (BORGES, 2000, p. 98). Se aceitarmos o que diz Maria Gabriela Llansol e Jorge Luis Borges, temos uma teoria poética, uma teoria da reconstrução de uma escrita a estabelecer o (re)encontro do romance com o poema; uma teoria que não é minha mas que é, a meu ver, verdadeira.

No ano passado, por ocasião da vinda de António Lobo Antunes a FLIP, o Real Gabinete Português de Leitura promoveu um encontro com o escritor, a fim de que estudantes e demais interessados que não puderam ir a Paraty, também pudessem ter algum contato com o autor. Eu estava lá. E me lembro de uma professora portuguesa saltar da cadeira para dizer que, para ela, a obra de Lobo Antunes não era uma prosa, que ela tinha por hábito ler os seus livros aos pedaços, como quem puxa um volume da estante, lê um poema e devolve o livro à prateleira. Comecei a pensar que tudo o que aquela professora ia dizendo fazia muito mais sentido na minha cabeça e na Literatura e foi, talvez, a única coisa que Lobo Antunes tenha gostado de ouvir naquele encontro. De modo que aquela ideia me pareceu tão plausível que também eu migrei os seus livros das prateleiras de romance português onde estavam juntamente com José Saramago, Augusto Abelaira, Lídia Jorge, José Cardoso Pires, Miguel Torga, Eça de Queirós para as prateleiras de poesia: Camões, Pessoa, Luiza Neto Jorge, Fiama Hasse Paes Brandão, Baudelaire, Rimbaud, Eugénio de Andrade, Lobo Antunes, Cabral e Drummond são alguns dos poetas da minha estante.

Por que, então, não falar de poesia quando falamos de romance?, sobretudo num texto com um título um tanto provocativo: “António Lobo Antunes, poeta”. Stanley Fish ensina a reconhecer um poema:

quais são os traços distintivos da linguagem literária? Ou, em termos mais coloquiais, como é que se reconhece um poema? A resposta do senso comum, aceita por muitos críticos literários e linguistas, é que o ato de reconhecer um poema como tal é desencadeado pela presença observável de traços distintivos. Ou seja, sabemos que um poema é um poema porque a sua linguagem apresenta características que reconhecemos como sendo próprias dos poemas [...].

Em outras palavras, os atos de reconhecimento, ao invés de serem desencadeados por características formais, são, na verdade, a origem de tais características. Não é a presença de qualidades poéticas que nos compele a prestar um determinado tipo de atenção, mas sim o ato de prestarmos um certo tipo de atenção que faz com que as qualidades poéticas se evidenciem (FISH, 1993, p. 158).

O comentário de Stanley Fish não diz respeito ao significado da poesia, mas ao olhar do leitor para certa linguagem literária. Para ele, “a interpretação não é a arte de entender (construing), mas sim a arte de construir (constructing). Os intérpretes não decodificam poemas: eles os fazem” (p. 159). Trocando em miúdos, para além de tudo o que a escrita de António Lobo Antunes significa na literatura contemporânea, são os meus “olhos-de-ver-poesia” (p. 158) que acreditam nos seus poemas.

### Referências bibliográficas

ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do Inferno*. Lisboa: D. Quixote, 1980.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Fernando Dacosta. *Jornal de Letras e Artes*, jan. 1982, pp. 5-7.

\_\_\_\_\_. *Não entres tão depressa nessa noite escura. Poema*. 2. ed. Lisboa: D. Quixote, 2000.

\_\_\_\_\_. *D'este viver aqui neste papel descripto — Cartas da guerra*. Lisboa: D. Quixote, 2005.

\_\_\_\_\_. Tento pôr a vida em cada livra. *Visão*, fev. 2006.

\_\_\_\_\_. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção *Os Pensadores*: Aristóteles — volume II).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Alfonso. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

BLANCO, María Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, 2002.

BLAUT FERNANDES, Evelyn. *Viagem ao avesso de si ou o conhecimento do inferno*. 2008. 113 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) — Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FISH, Stanley. Como reconhecer um poema ao vê-lo. *Palavra*, 1, 1993, pp. 156-165.

LAOUYEN, Mounir. *L'autofiction: une reception problématique*. Disponível em: <http://www.fabula.org/forum/colloque99.php>. Acesso em: 13, maio, 2010.

LLANSOL, Maria Gabriela. Para que o romance não morra. In: *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Edições Rolim, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. Escrita e doença na obra de Fernando Namora. In: NAMORA, Fernando. *Retalhos da vida de um médico*. Segunda série. Amadora: Bertrand, 1980.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

PELLEJERO, Eduardo. A conjura dos falsários. In: *A postulação da realidade* (filosofia, literatura, política). Lisboa: Vendaval, 2009.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, 2002.

\_\_\_\_\_. *A palavra do romance — ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. O retorno do épico ou as palavras entreditas. *II Seminário Poéticas Contemporâneas, Subjetividades em Devir*. Niterói: UFF, 2008.

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.

WILDE, Oscar. O declínio da mentira. In: *Intenções. Quatro ensaios sobre estética*. 3. ed. Lisboa: Cotovia, 2006.

---

Artigo recebido em 31/05/2010 e publicado em 08/11/2010.