







AS MULHERES NA FICÇÃO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES:  
(IN)VARIANTES DO FEMININO







Ana Paula Arnaut

AS MULHERES NA FICÇÃO DE  
ANTÓNIO LOBO ANTUNES:  
(IN)VARIANTES DO FEMININO



Texto





Por vontade da directora da colecção esta obra respeita as regras anteriores ao Novo Acordo Ortográfico de 1990.

TEXTO EDITORES, LDA.  
[Uma chancela do grupo LeYa]  
Rua Cidade de Córdova, n.º 2  
2610-038 Alfragide – Portugal  
Tel.: 21 427 22 00/Fax: 21 427 22 01

[www.textoeditores.com](http://www.textoeditores.com)

TÍTULO As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes: (In)variantes do Feminino  
AUTORA Ana Paula Arnaut  
REVISÃO Isabel Bento  
EDIÇÃO Texto Editores, Lda.  
CAPA Rui Garrido  
PRÉ-IMPRESSÃO Henrique Pereira  
IMPRESSÃO E ACABAMENTOS Eígal

Lisboa, Outubro de 2012 | 1.ª edição | ISBN 978-972-47-4534-3 | Depósito legal n.º 348 046/12

Reservados todos os direitos. É proibida a reprodução desta obra por qualquer meio (fotocópia, *offset*, fotografia, etc.) sem o consentimento escrito da editora, abrangendo esta proibição o texto, os desenhos e o arranjo gráfico. A violação destas regras será passível de procedimento judicial, de acordo com o estipulado no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos.





Colecção António Lobo Antunes/Ensaio  
dirigida por  
Maria Alzira Seixo  
com a colaboração de  
Felipe Cammaert  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
Centro de Estudos Comparatistas







## ÍNDICE

1. Grande plano .....	15
2. Vozes .....	37
3. <i>Almas</i> .....	57
3.1. Mesmas <i>almas</i> , outros corpos .....	133
3.2. <i>Almas penadas</i> .....	163
4. Corpos .....	187
5. <i>Close-up</i> .....	225
6. E agora, António? .....	231
Bibliografia .....	253





*Aos meus sobrinhos,  
António, Maria, Inês e Carolina*





as mulheres nunca se sabe.

(Dono da esplanada, *Que Farei Quando Tudo Arde?*)

conheço uma única forma decente de lidar com as mulheres:  
um murro para pôr na ordem, uma açorda de mariscos a seguir  
e pouca confiança para evitar abusos.

(O cavalheiro, *Tratado das Paixões da Alma*)

Tanta noite cá dentro.

(Maria José, *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*)





## 1.

## GRANDE PLANO

Em crónica intitulada «Receita para me lerem»<sup>1</sup>, António Lobo Antunes deixa claro o desafio para que se caminhe «pelas [suas] páginas como num sonho porque é nesse sonho, nas suas claridades e nas suas sombras, que se irão achando os significados do romance». «[U]ma vez acabada a viagem/e fechado o livro», impõe-se um período de convalescença, necessária ao cumprimento da exigência de «que o leitor tenha uma voz entre as vozes do romance ou poema, ou visão, ou outro nome que lhe apeteça dar/a fim de poder ter assento no meio dos demónios e dos anjos da terra» (p. 114).

Muitos são já os leitores, e as vozes, que percorreram os trilhos da obra antuniana, ora sombriamente sublinhando as suas ousadias semânticas e formais, ora entusiasticamente aclamando o que nelas contribui para a instauração de uma nova arte romanesca, isto é, de um novo modo de entender o género romance. Sem pretendermos fazer uma (impossível) listagem de todos os estudos sobre o autor,

---

<sup>1</sup> In *Segundo Livro de Crónicas* (2.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2007 [2002]). À excepção de *O Meu Nome É Legião* (2.<sup>a</sup> ed.), todas as citações dos livros de António Lobo Antunes serão feitas a partir da 1.<sup>a</sup> edição *ne varietur*.



## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

não podemos, no entanto, deixar sem registo os vários ensaios de Agripina Carriço Vieira, Carlos Reis, Eunice Cabral (coordenadora, com Christine Zurbach e Carlos J. F. Jorge, de *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*), Felipe Cammaert e Maria Alzira Seixo, nome incontornável dos estudos sobre o autor<sup>2</sup>.

Responsável, não só, por muitos artigos publicados em jornais e em revistas nacionais e internacionais, mas também pelas obras de referência *Os Romances de António Lobo Antunes* e *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos* (dois volumes de uma mesma dedicação, publicados em 2002 e 2010, respectivamente), Maria Alzira Seixo coordena a equipa da edição *ne varietur* (com *Memória Descritiva* dada à estampa em 2010), tendo dirigido, ainda, os trabalhos do *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes* (dois volumes, 2008). Aqui é possível encontrar uma extensa lista dos estudos consagrados ao escritor, na sequência do que já havia feito em «Bibliografia e bibliologia. Para uma bibliografia passiva de António Lobo Antunes», recolhida publicada, em (2003-)2004, no número 5-6 da revista *Diana*<sup>3</sup>.

Mas a fortuna crítica da obra antuniana não está só patente nos livros, nas revistas literárias ou no número crescente das dissertações de mestrado e de doutoramento que lhe são dedicadas, parcial ou

---

<sup>2</sup> Assinale-se, ainda, que a atribuição a António Lobo Antunes do Doutoramento *Honoris Causa*, pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, a 6 de Julho de 2007, motivou a publicação de *Espelhos, uma Físca... e Poesia*. Organizado por Anabela Dinis Branco de Oliveira e publicado pela Minerva Transmontana, o volume conta com a participação de vários ensaístas nacionais e estrangeiros. Além-fronteiras, com organização da responsabilidade de Mícaela Ghitescu, destacamos *António Lobo Antunes – estudos apresentados no colóquio realizado a 15 de Setembro de 2004, em Bucareste – e Facts and Fictions of António Lobo Antunes*, número 19/20 da *Portuguese Literary & Cultural Studies*, que reúne as comunicações do Colóquio Internacional realizado na Universidade de Massachusetts Dartmouth, nos dias 31 de Outubro e 1 de Novembro de 2003 (edição de Victor K. Mendes, 2011).

<sup>3</sup> Revista do Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora, pp. 87-133. No mais recente *Facts and Fictions of António Lobo Antunes* (ver nota 2), Gina M. Reis publica «Bibliography of António Lobo Antunes», onde inclui as obras do autor e uma selecção de estudos críticos (teses, artigos e capítulos de livro), pp. 367-375.



integralmente. O interesse pela sua produção literária torna-se visível no substancial número de textos publicados na imprensa (em concreto, na imprensa portuguesa), reflexo directo ou indirecto do modo como o autor e a sua escrita têm sido recebidos, lidos e trelidos.

Se as *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, que editámos em 2008, apenas permitem saber da recepção crítica através de um registo mediatizado pelo próprio autor, ou pelo(a) entrevistador(a), o livro *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. Cada um Voa como Quer* (edição de 2011) apresenta a outra face da moeda: o registo a *viva voz* de leitores/críticos de formação e de sensibilidades diversas. Por motivos diferentes, ambos devem ser lidos e usados, portanto, ou no entanto, com as devidas cautelas: porque a entrevista também pode ser um meio privilegiado de construção de uma auto-imagem, literária e humana; porque o espaço da crítica também pode implicar credibilidades dependentes de regulações pessoais de simpatia.

Aceitando ou refutando os pontos de vista assim diversamente expressos; aceitando ou relativizando a potencialidade doutrinária do conteúdo da entrevista, ou a *bondade* da crítica jornalística, não nos parece justo, porém, ignorá-los. E, por isso, na tentativa de encontrarmos a nossa voz entre as vozes dos romances de António Lobo Antunes, recorreremos com alguma frequência, num risco que julgamos calculado, às palavras ditas à imprensa. Mas, afinal, talvez o recurso às palavras dos estudos literários, ou às palavras que compõem os universos ficcionais (ou ao sentido que julgamos que elas comportam) constitua, afinal, um risco igualmente calculado. E neste cálculo sem resposta absoluta e definitiva mereceu-nos particular atenção a problemática do feminino, não só por uma questão de gosto pessoal mas, principalmente, por se tratar de um domínio cuja abordagem tem sido preterida quer pela crítica antuniana, em particular, quer pelos estudos literários, em geral.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Os romances de António Lobo Antunes publicados até à data facultam o reconhecimento inequívoco da manutenção de certas linhas temáticas, como a Guerra Colonial, a ruína da casa e da família, os amores e os desamores, os afectos e os desafectos (quase sempre violentos), as almas vazias, sofridas e coxas. A continuidade de temas não impediu o autor, no entanto, de sugerir algumas delimitações que permitem o agrupamento dos romances em vários ciclos. A saber, o ciclo de aprendizagem (espécie de ensaio dos temas e das técnicas dos romances posteriores e onde sobressaem diversos aspectos biográficos, mormente a presença na Guerra Colonial e o exercício da Medicina); o ciclo das epopeias, que preferimos designar como ciclo das contra-epopeias (em que o país é a personagem principal); o ciclo de Benfca<sup>4</sup> (por se passar no bairro de Benfca da sua infância) e o ciclo sobre o poder e o exercício do poder em Portugal, constituído por um conjunto de quatro romances de que *O Manual dos Inquisidores* (1996) seria o primeiro<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Em entrevista concedida a Rodrigues da Silva, em 1994, o próprio António Lobo Antunes afirma que «Os livros que escrevi agrupam-se em três ciclos. Um primeiro, de aprendizagem, com *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*; um segundo, das epopeias, com *Explicação dos Pássaros*, *Fado Alexandrino*, *Auto dos Danados* e *As Naus*, em que o país é a personagem principal; e agora o terceiro, *Tratado das Paixões da Alma*, *A Ordem Natural das Coisas* e *A Morte de Carlos Gardel*, uma mistura dos dois ciclos anteriores, e a que eu chamaria a Trilogia de Benfca. De certa maneira, o fim desta trilogia engrena em *Memória de Elefante*, pelo que o ciclo está fechado. Neste livro, vestidas de outra maneira, surgem as mesmas personagens da *Memória de Elefante*. As filhas transformam-se em filho, o homem deixa de ser médico para passar a ser cineasta, mas no fundo *A Morte de Carlos Gardel* retoma e amplia os temas da *Memória de Elefante*. Com menos gordura, menos banha e sem a necessidade do palavrão, da metáfora constante...» [«A confissão exuberante», in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008, pp. 214-215].

<sup>5</sup> Sobre este quarto ciclo, ver entrevista a Francisco José Viegas, «Nunca li um livro meu» [1997], in *ibidem* (p. 281). Uma diferente proposta é apresentada em María Luisa Blanco, *Conversas com António Lobo Antunes* (trad. Carlos Aboim de Brito, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 104): «Há muita diferença entre o que poderíamos chamar um primeiro ciclo, que iria até *Tratado das Paixões da Alma*, e os seguintes. Nos primeiros havia maior carga autobiográfica e, obviamente, não tinham a maturidade literária dos posteriores.» A pergunta sobre a possibilidade de ver a sua obra como um *continuum* (p. 225) é respondida em 2004, em entrevista a João Paulo Cotrim, «Ainda não é isto que eu quero», in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes*.

## Grande Plano

Lembramos que este título trata da ascensão e queda de uma família, constituindo uma rememoração a várias vozes do que foi uma certa realidade portuguesa pré e pós-25 de Abril de 1974. Recordamos, também, que as três publicações seguintes são: *O Esplendor de Portugal* (1997), sobre os colonos brancos em África e as suas relações com os negros, e também sobre o período pós-colonial; *Exortação aos Crocodilos* (1999), sobre as actividades de uma rede bombista, de direita, nos tempos pós-Revolução dos Cravos, e *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* (2000), reconstituição feita por uma personagem feminina, Maria Clara, do seu mundo familiar e dos seus problemas.

Ora, tendo em mente o (sempre relativo) desencontro temático deste último romance em relação aos anteriores, cremos que a concretização da tetralogia só ganha sentido se chamarmos a este grupo o romance *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo* (2003). Não sendo exclusivamente sobre o exercício do poder em Portugal, este aborda, apesar de tudo, diversas vertentes de poderes que, no caso, giram em torno do tráfico de diamantes em Angola, no período de pós-descolonização. O *enredo* orquestra-se, por conseguinte, também à volta de sucessivas viagens de (três/quatro) agentes de espionagem (Seabra, Miguéis e Moraes ou Borges), enviados por um Serviço secreto com sede em Lisboa, cuja missão consiste em contrabandear diamantes e *limpar os restos* (com a incumbência de eliminar o agente anterior incluída na lista de tarefas a cumprir, porque, como constata Seabra, «não se foge de Angola», p. 31).

---

1979-2007. *Confissões do Trapeiro* (ed. cit., p. 475): «Tenho a sensação que formam um contínuo. Não me era consciente, mas algumas pessoas que escrevem sobre livros deram-me a entender isso. Tinha a sensação de que estava a fazer várias obras sem ter consciência de que era um tecido contínuo que se prolongará até deixar de escrever, até à minha morte, certamente. Tinha a ilusão de que estava a fazer livros muito diferentes uns dos outros e, no entanto, é como se formasse um único livro dividido em capítulos, e cada capítulo fosse um livro de *per se*».

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Não nos parece ser coincidência, pois, que o motivo da tourada, e em concomitância o da morte do touro após a corrida, acompanhe quase todas as referências feitas ao Serviço (e suas extensões) e aos momentos em que sabemos do envio dos agentes para África. Do mesmo modo, as menções tauromáquicas fundem e confundem, com frequência, os dois mundos e os seres que os povoam, em sugestivos e violentos paralelismos que parecem decorrer do facto de ser possível observar uma praça de touros da janela do oitavo andar onde, em Lisboa, o Serviço tem sede (pp. 32-33):

- Ora aqui temos Luanda senhores  
formas geométricas a que o dedo  
(porque apenas o dedo existia, enorme, com uma falha na unha)  
chamava quartel, ministério, polícia, nem uma praça de toiros para  
amostra  
(traziam os animais numa camioneta fechada, percebia uma cauda,  
uma órbita, um chifre)  
a unha num quadrado insignificante num dos extremos do mapa
- A nossa caixa do correio morta  
ou seja o intervalo de tijolos que demorei a encontrar, perto da for-  
taleza  
(e o mar à nossa esquerda, o mar em baixo sempre à nossa esquerda)  
onde se deixavam informações e recebiam ordens, uma semana  
depois da minha chegada me indicaram
- Num papel que você deve queimar Seabra  
(e o director para o tenente-coronel, a confortar-me o ombro com  
a mãozinha
- Ele sabe)  
como encontrar o ajudante do alvo  
cada touro possuía uma fitinha na garupa, ao confortar-me o ombro  
o director colocou a fitinha em mim, o responsável do oitavo andar  
quando palpei o osso, quando mugi
- Tem comichão Seabra?

## Grande Plano

à medida que o director e o tenente-coronel me espicaçavam com varas, as vozes deles afogadas na respiração dos animais, na minha  
– O seu nome foi-nos recomendado de cima Seabra (pp. 33-34<sup>6</sup>).

De acordo com o exposto, propomos que o romance *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* inaugure um quinto e novo ciclo que, tendo em conta o seu carácter mais intimista, julgamos poder designar por ciclo das contra-epopeias líricas. Apropriamo-nos, para tal, completando-a, de uma expressão do autor, que diz o seguinte: «Não sei se estou certo ou não, mas creio que o que escrevo são “epopeias líricas”»<sup>7</sup>. Neste sentido, o intimismo a que fazemos referência permite-nos a classificação abrangente deste conjunto de romances, na medida em que se torna preponderante, sobrepondo-se a outras características. A saber, aos aspectos autobiográficos que ostensivamente percorrem os três primeiros romances; ao uso de Portugal como personagem principal; ao retrato, a várias cores, do bairro de Benfica; ou à denúncia dos diferentes tipos de atrocidades causadas pelo exercício do poder, nos segundo a quarto ciclos, respectivamente.

Depois de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, com efeito, estas linhas temáticas acabam por se diluir na expressão dos mais obscuros e escondidos pensamentos e sentimentos das personagens, assim instalando uma renovada dinâmica de predominância temática. Como já escrevemos em outra ocasião<sup>8</sup>, esta renovada dinâmica tem, contudo, de ter em linha de conta a apetência antuniana para

<sup>6</sup> Ver, ainda, com maior ou menor incidência, pp. 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 75, 78, 106, 110, 117, 122, 129, 137, 142, 158, 184, 218, 237, 277, 278, 312, 330, 331, 337, 345, 350, 484. Em *Conhecimento do Inferno*, p. 93, sabemos do «quite de capote» entre o psiquiatra e o «homem verde», que queria ser internado porque estava maluco. O motivo da tourada recorre em *Auto dos Danados* ou em *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*

<sup>7</sup> María Luisa Blanco, *Conversas com António Lobo Antunes* (ed. cit., p. 118).

<sup>8</sup> Ver Ana Paula Arnaut, «A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes», in Felipe Cammaert (org.), *António Lobo Antunes: A Arte do Romance* (Lisboa, Texto, 2011, pp. 71-88).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

a subversão, facto que, por si só, explica a necessidade do uso do prefixo “contra”.

Por conseguinte, não interessa tanto que, num primeiro nível, o jogo subversivo esteja desde logo patente na junção (tão post-modernista) dos conceitos de épico e de lírico, respeitantes a géneros diferentes (narração de acontecimentos sublimes e heróicos de um povo ou de um herói *versus* exteriorização do mundo interior). Não é também tão importante que, num segundo nível, possamos apontar, ainda, quer a ausência da chamada distância épica quer a diferença entre a forma de expressão que esses conceitos implicam e aquela que é praticada pelo escritor (prosa e não verso)<sup>9</sup>.

O que sobremaneira chama a nossa atenção e exige o prefixo é o facto de, ao contrário do que sucede na epopeia, não se celebrar nenhuma acção grandiosa de heróis não menos grandiosos, ou, de acordo com a mistura genológica proposta, não se celebrar, no limite, nenhum íntimo acontecimento, nenhum íntimo pensamento sublime e elevado. Ao invés, as personagens são pessoas singularmente comuns (e não superiores), por vezes pessoas singularmente grotescas e/ou sórdidas, ou, outras vezes, como também sucede em romances de outros ciclos, pessoas singularmente grotescas e/ou cómicas, ensombradas pela incapacidade de fugir a presentes sem futuro ou a passados sem presente.

O conceito de grotesco, em variedades de representação que tocam ainda, como veremos, as fronteiras do trágico e do satírico, torna-se, pois, central à produção literária de António Lobo Antunes. Traduzindo «uma relação perturbada com o mundo», ele implica criações

---

<sup>9</sup> Veja-se, a propósito, Aristóteles, *Poética* (4.ª ed., trad., pref., intr., com. e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, IN-CM, 1994, pp. 109-113, 140-142). Segundo Mikhaïl Bakhtine, a epopeia, em relação ao romance, caracteriza-se por três aspectos fundamentais: 1) o objecto da epopeia é «o passado épico» nacional; 2) as fontes são as tradições nacionais (em detrimento de experiências individuais); 3) o «passado épico» separa-se e distingue-se do presente de forma absoluta («distância épica absoluta») (*Esthétique et Théorie du Roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978 [1975], pp. 452-453).

## Grande Plano

artísticas disformes e caricaturais, na medida em que visa, na sua essência, «tornar o mundo *estranho* [...], deixando atingidas [...] as bases em que assentava a nossa visão conformista». Por isso, na criação de personagens e das ambiências em que se movimentam, se utilizam «distorções mais ou menos aberrantes, alianças semânticas e estilísticas que agridem as convenções conceptuais e estéticas em vigor, contrastes violentos, extorsão das objectividades representadas ao seu contexto esperado»<sup>10</sup>.

Isso mesmo sucede também na nova fase de que nos temos vindo a ocupar, onde incluímos os romances publicados até *O Arquipélago da Insónia* (2008): *Que Farei Quando Tudo Arde?* (2001), *Eu Hei-de Amar Uma Pedra* (2004), *Ontem Não Te Vi em Babilónia* (2006), *O Meu Nome É Legião* (2007). As características do romance de 2008 deixam em aberto, com efeito, a hipótese de podermos começar a delinear um sexto ciclo romanesco, que propomos designar por ciclo do silêncio, e do qual farão ainda parte *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?* (2009), *Sôbolos Rios que Vão* (2010) e *Comissão das Lágrimas* (2011)<sup>11</sup>. A proposta que fazemos radica, entre outras justificações, no facto de *O Arquipélago da Insónia* reflectir uma escrita reduzida ao osso, isto é, limpa do que, em várias ocasiões,

<sup>10</sup> Ofélia Paiva Monteiro, «Sobre o grotesco: “inconveniências”, risibilidade, patético», in *O Grotesco* (Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005, p. 24).

<sup>11</sup> Os dois primeiros títulos retomam, respectivamente, dois dos versos de uma Cantiga dos Reis da zona do Alentejo e a designação de uma das mais célebres redondilhas de Luís de Camões. Transcrevemos o cantar dos Reis: «São chegados os três reis/à porta do lavrador/Se tem a mulher bonita/a filha é uma flor // Que cavalos são aqueles/que fazem sombra no mar/São os três do Oriente/que a Jesus vão adorar // O menino chora, chora/porque anda descalinho/Haja quem lhe dê as meias/que eu lhe dou os sapatinhos // Nossa Senhora lavava/e São José estendia/E o menino chorava/com o frio que fazia // Calai-vos meu menino/calai-vos meu amor/Isto são deus valhinhos/que cortam sem dor // Saíram as três Marias/de noite pelo luar/Em busca do deus menino/sem n'ò poderem achar // Foram-No achar em Roma/vestidinho no altar/Com *kalyx* d'oiro na mão/missa nova quer cantar // E dai la... e dai la esmola bem dada/Para quem, para quem vier pedir/Que ela lhe, que ela lhe sirva de escada/Para quando, para quando ao Céu subir».

Sobre «Como pôr título a um romance», ver María Luisa Blanco Blanco, *Conversas com António Lobo Antunes* (ed. cit., pp. 178-179). Ver também *infra*, capítulo 3, nota 65.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

o autor classifica como «banha» ou «gordura». Por outras palavras, numa referência particular aos romances publicados até *A Morte de Carlos Gardel* (1994), uma escrita despojada do excessivo recurso ao palavão, a metáforas, a comparações, a adjetivos, a advérbios de modo, etc.; uma escrita em que, finalmente, revela ter ultrapassado «a eterna dificuldade em proferir palavras secas e exactas como pedras», como lemos em *Memória de Elefante* (1979), p. 105<sup>12</sup>.

Em estreita aliança com o silêncio instaurado na e pela própria escrita, através da ausência desses *ruídos*<sup>13</sup> de diversa espécie linguística, a classificação que propomos é ainda justificada pelo facto de, em qualquer um dos quatro romances que (por enquanto) compõem este sexto ciclo, António Lobo Antunes parecer ter conseguido o intimismo (quase) completo, absoluto, que, em diversas entrevistas<sup>14</sup>, afirmou querer alcançar.

<sup>12</sup> A expressão é utilizada depois de uma elaborada frase aforística, numa linha de evidente autocritica em relação ao «romantismo meloso» que diz correr-lhe nas veias: «depor palavras aos pés de uma escultura equivale às flores inúteis que se entregam aos mortos ou à dança da chuva em torno de um poço cheio».

Ver, a propósito, «Memória de um escritor romântico» [1994]; «A confissão exuberante» [1994]; «Um quarto de século depois de *Os Cus de Judas*. “Acho que já podia morrer”» [2004] e «Caçador de infâncias» [2006], entrevistas de Tereza Coelho, Rodrigues da Silva, Adelino Gomes e Ana Marques Gastão, in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro* (ed. cit., pp. 207, 215, 436 e 491, respectivamente).

<sup>13</sup> Em artigo de 1985, Clara Ferreira Alves aponta «os sete pecados mortais» de *Auto dos Danados*, distribuindo-os pela «acumulação de comparações a torto e a direito», pela «imperfeita interligação da acção e digressão», pelas «imagens», consideradas de «mau-gosto», ou pela banalidade da «referência cinematográfica». Pelo meio ficam severas menções à «técnica de narração» e ao «Excesso a todos os níveis» («Lobo Antunes e os sete pecados mortais» [1985], in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa como Quer*, Coimbra, Almedina, 2011, pp. 39-44).

<sup>14</sup> Ver «Mais perto de Deus» [1999] e «Um quarto de século depois de *Os Cus de Judas...*» [2004], entrevistas a Rodrigues da Silva e Adelino Gomes, in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro* (ed. cit., pp. 307 e 435, respectivamente).

Sobre a questão do silêncio nos romances publicados em 2008 e em 2009 (entre outros aspectos), ver Ana Paula Arnaut, «*O Arquipélago da Insónia*: litánias do silêncio», in *Plural Pluriel, Revue des cultures de langue portugaise*, n.º 2, Outono-Inverno, 2008 ([www.pluralpluriel.org](http://www.pluralpluriel.org)); para uma justificação mais desenvolvida do agrupamento, bem como da designação proposta, ver Ana Paula Arnaut, «A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes», in Felipe Cammaert (org.), *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*, ed. cit.



## Grande Plano

Lembrando a título exemplar a evidente falência comunicacional intrínseca ao autista, personagem principal de *O Arquipélago da Insónia*, para a sensação de intimidade/interiorização a que nos referimos não concorre apenas o facto de as personagens parecerem falar cada vez mais para dentro de si mesmas. Ela acontece também, no caso concreto de *Sóbolos Rios que Vão*, pelo viés de um outro aspecto de fundamental importância: o recurso a um efectivo registo diarístico, já ensaiado no primeiro romance do quinto ciclo, *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, e, de modo diverso, em *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*.

Assim, se, como disse o autor, um livro é tanto melhor quanto mais silencioso for, e se tivermos em conta que, em abstracto, o registo diarístico é um acto recolhido, pessoal e íntimo, então o objectivo terá sido finalmente alcançado com o romance-diário sobre os dias em que o autor combateu o cancro enquanto esteve internado no hospital (21 de Março a 4 de Abril de 2007)<sup>15</sup>.

Cumpre assinalar que os romances de que falamos apontam, ainda que obliquamente, para uma outra dimensão do silêncio: a que se encontra implicada no facto de as estruturas destas obras permitirem verificar uma simplificação relativamente aos romances publicados entre 1981 e 2007. Isto não pressupõe, note-se, uma identificação total com as formas e com as estratégias de escrever tradicionais, ou seja, conformes ao conceito canónico de narratividade; muito menos permite antecipar uma substancial facilidade na leitura e na compreensão dos universos (re)criados.

O que sucede é que, agora, a escrita de António Lobo Antunes baixa a intensidade e o número das ousadias semânticas e formais

---

<sup>15</sup> Ver, a propósito, António Lobo Antunes, «Crónica do hospital», in *Visão*, 12 de Abril, 2007, p. 22. Sobre o romance, ver Ana Paula Arnaut, «*Sóbolos Rios que Vão* de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências», in João Amadeu Carvalho da Silva *et al.* (orgs.), *Pensar a Literatura no Séc. XXI*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia/Universidade Católica Portuguesa, 2011, pp. 385-394.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

praticadas na larga maioria dos seus livros. Nos três primeiros ciclos, os constantes desafios lançados ao leitor traduzem-se, sobretudo, no culto de uma linguagem por vezes demasiado prosaica, no uso de imagens inusitadas que chegam a tocar os limites do surrealismo, ou na prática de subversões de vária ordem, quase sempre em concomitância com inovadores jogos de apresentação formal.

O prosaísmo linguístico na sua versão mais extrema, isto é, no nível do calão, percorre principalmente os três primeiros romances: em *Os Cus de Judas* (1979), por exemplo, lemos que «as cobras enrolavam-se em espirais moles de cagalhão» (p. 12), que «as mesmas árvores de outubro encolhiam-se como pilas transidas depois de um banho de piscina» (p. 16), ou, numa referência à Guerra Colonial, que «são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinam, Lisboa, os americanos, os russos, os chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para nos foderem os cornos em nome de interesses que me escapam» (p. 44).

O carácter insólito das imagens implica, em primeira instância, e em múltiplas situações, um estranho (porque semanticamente virtuoso) manuseamento da língua, susceptível de criar algumas associações linguísticas que certos leitores podem considerar de gosto duvidoso. Convoquem-se, para o efeito, alguns dos exemplos apontados por Clara Ferreira Alves no já citado artigo sobre *Auto dos Danados*<sup>16</sup> (1985): «A minha irmã enterrava cigarros no cinzeiro onde as suas beatas, avermelhadas de baton, se aparentavam a cilindrozinhas de Tampax tingido de sangue desbotado» (p. 145); «Um tipo de avental surgiu planando, fosco na claridade fosca, defecou na mesa

<sup>16</sup> Ver *supra*, nota 13. Aos exemplos que transcrevemos, Clara Ferreira Alves aduz a comparação das filhas do autor a «maçazinhas do [s]eu esperma», numa alusão a dois breves excertos de *Memória de Elefante* e de *Os Cus de Judas*, respectivamente: «o nascimento da filha mais velha silabado pelo rádio para o destacamento onde se achava, primeira maçazinha de oiro do seu esperma» (p. 39); «E agora, a dez mil quilómetros de mim, a minha filha, maçã do meu esperma [...] irrompe de súbito no cubículo das transmissões» (p. 74).

## Grande Plano

o livro da ementa» (p. 36); «lâmpadas que cavavam piorreias monstruosas nas fachadas» (p. 168).

Em segunda instância, a sensação de estranheza, se não de desnor-teamento, decorre do resvalar de certos momentos narrativos para cenas «de fantasia surrealizante, muito usua[is] em Lobo Antunes», conforme assinalado por Maria Alzira Seixo<sup>17</sup>. A título de ilustração, relembre-se, de *Conhecimento do Inferno* (1980), o momento em que, no restaurante de Canal Caveira, o narrador mistura a realidade da refeição que toma com a irrealidade do festim gastronómico que tem por ementa o corpo do soldado Pereira (p. 146, *vd.* pp. 142-160). Registem-se ainda, pelo seu carácter recorrente, as cenas respeitantes à preparação e consumação do espectáculo-suicídio de Rui S., protagonista de *Explicação dos Pássaros* (1981, cap. «Domingo»), ou a cena do voo de Domingos e de Ernesto Portas em *A Ordem Natural das Coisas* (1992, pp. 117-118). Num nível mais abrangente, convoque-se a (re)orquestração romanesca de *As Naus* (1988), romance em que esvazia de fama e glória algumas das grandes figuras da História e da cultura nacionais, (re)construindo-as num tom cómico-corrosivo que lhe permite lançar um olhar crítico sobre a realidade portuguesa do quase presente tempo da descolonização.

No que toca à prática de subversões diversas, em estreita aliança com diversos jogos formais, sublinhem-se o peculiar uso da pontuação, com as inevitáveis consequências na extensão dos parágrafos e na identificação clara dos interlocutores e/ou dos narradores, as abruptas mudanças de planos temporais e de assunto, ou as crescentes (mas não menos abruptas) alterações na voz que fala.

De modo isolado ou em utilização concomitante, e com excepção do recorrente uso da linguagem demasiado prosaica, os aspectos mencionados intensificam-se nos quarto e quinto ciclos, assim

---

<sup>17</sup> *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 188.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

contribuindo tanto para um efeito de crescente estranhamento quanto para uma maior sensação de fuga relativamente ao romance tradicional. A estas impressões não é alheio ainda, numa linha que, como veremos, se estende intensificando-se até ao início do sexto ciclo, o exercício de uma técnica polifónica progressivamente mais trabalhada e imbricada e susceptível, por isso, de confundir o leitor na decifração dos sentidos do texto.

No que respeita aos romances do último ciclo, mantêm-se quer variadas e complexas referências metaficcionais<sup>18</sup> ao próprio acto de escrever, e ao autor também (principalmente em *Sôbolos Rios que Vão*, onde o autor *está todo*), quer, entre outros virtuosismos, as suspensões semânticas inusitadas, com o conseqüente desmembramento de palavras e de frases. Entre os muitos exemplos possíveis, destacamos os seguintes, de *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*, *O Arquipélago da Insónia* e *Comissão das Lágrimas*, respectivamente:

– Ajuda-me a levantar filho  
fazendo-me [João] sentir que lhe pertencia, que me, que me abraçou  
e tal e coisa, gostava de mim, se inquietou comigo, ainda se inquieta,  
ainda gosta  
(gosto de si eu?)

<sup>18</sup> Segundo Patricia Waugh, o termo *metaficção* designa «aquela escrita ficcional que, de uma forma consciente e sistemática, chama a atenção para o seu próprio estatuto de artefacto, de maneira a suscitar questões sobre a relação entre ficção e realidade» (*Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1988, p. 2). Linda Hutcheon aponta, a propósito, por um lado, as ficções conscientes do seu próprio processo narrativo e criativo e, por outro, aquelas que são linguisticamente auto-reflexivas. Dentro de cada um destes modos (o diagético e o linguístico) devem distinguir-se, pelo menos, duas formas ou variantes: a manifesta («overt») e a dissimulada («covert»). No caso da primeira, apontamos, respectivamente, os comentários sistemáticos sobre o acto de escrita e o facto de a indicação de género remeter, por si só, para a própria ficcionalidade da obra. No que se refere à forma dissimulada e às suas duas variantes, lembramos a estrutura fragmentária dos romances e a (reconhecida) desordem linguística, que parece gerar a linguagem de forma exponencial e que decorre não só da intensa vertente polifónica mas também do jogo entre itálico e redondo, ou do constante uso de parêntesis (ver *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Nova Iorque e Londres, Methuen, 1984, pp. 8-32).

## Grande Plano

prende-me a roupa da cama, acompanha-me nas gripes eu que não  
tenho gripes, tenho

eu que não tenho gripes, tenho a enfermeira no hospital

– Continua vivo que teima

e a minha mãe a impedir que eu morra, a senhora das unhas

– Não estás a exagerar?

e não estou a exagerar, o que custa

– Filho

o António Lobo Antunes

– Escrevo assim?

e eu

– Escreva (p. 140).

sempre que tocava no tampo, aquele que me multiplicou os ossos  
do ombro avan

(na parede um sujeito de bata pareceu-me que severo e de livro em  
riste mas não tive tempo de me inteirar melhor)

çou um passo mesureiro

– Quis fugir anteontem

[...] o lápis interrompeu-se um momento a ponderar as lágrimas e  
recomeçou a bater

– Quis fugir anteontem?

um milhafre que encimava um penhasco fitando por cima o que  
não alcançávamos, baías, golfos, coretos, o lápis tornou-se horizontal  
sobre a mesa

– Quis fugir anteontem

numa espécie de sonho do qual tardou em voltar comigo a interro-  
gar-me sobre o que pensava ele e o que me surgia era uma criança a  
apanhar moscas entre o reposteiro e o caixilho, a fechá-las na mão e  
a sentir as cócegas das asas ou uma mulher num sofá para quem o lápis  
se inclinava despertando a gravata numa ferocidade lenta

– Tão doida

a dar por mim, a apagar o

– Tão doida

com vergonha e aí estava o lápis de novo e as moscas a escaparem-se

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

– Quis fugir anteontem  
 (a mulher a interessar-se do sofá  
 – Algum problema ursinho?)  
 agora não era a ponta da  
 (não seria capaz de ir à Trafaria sem ajuda, não dava com o transporte, enganava-se, continuarão a existir os indianos e a paciência das ondas?)

borracha que batia na mesa, era o lápis completo a meditar  
 – Anteontem  
 (a mulher assomou um momento e foi-se)  
 na tela, à esquerda do sujeito de bata, uma caveira e enciclopédia de Medicina (pp. 119-120).

– O padre  
 ele que deixara de ser padre há anos, trabalhava num ministério e no entanto, por onde ias António, e no entanto nada, reparem nos olhos ocos de medo, no, nos cadáveres, de bruços, e marcas de catanas e balas, porquê quase todos os cadáveres de bruços, em que sítio andam as caras, no badalo que parecia voltar sumindo-se de novo, apesar das explosões o sonzinho perpétuo, ora à esquerda ora à direita, à medida que o jipe avançava trazendo ossos à luz, no seminário acordavam os alunos com um badalo assim

– Seis horas, seis horas (pp. 31-32).

Quanto a outros procedimentos susceptíveis de desnortear a leitura, atenuam-se as elipses lexicais e gráficas<sup>19</sup> e desaparece o (tantas

<sup>19</sup> Em *O Arquipélago da Insónia*: «quando o meu pai ergueu o sacho nas escadas não mexeu um ded» (p. 111). No caso de *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*, as elipses ocorrem apenas momentaneamente, sendo a palavra completada quase de imediato: «as tranças da Beatriz, o meu vestido de ris/– Não lhe mexam por enquanto/**quinhas** que se abotoava nas costas e me dava comichão ao apertarem-no, eu a dobrar-me, a fugir» (p. 191); «de modo que as tranças não para a frente, nas costas/– Sou capaz, larguem/(tátátá tátá tátá)/e era capaz de facto, não entendo que tenhas acabado num **estaciona**/(G duodeno)/**mento** a pensar/– Qual é a sétima onda?» (p. 243). Na p. 335, a suspensão toma a forma de uma correcção: «onde mais nenhum **ho**, onde mais nenhuma **mulher** senão eu» (destacados nossos). Em *Comissão das Lágrimas*: [o pai] «emboscou uma coluna com uma automática que não sabia como **fun**/– Uma qualquer que lhe agrade/**funcionava** e ao experimentar o gatilho pulou para longe de si» (p. 83).

vezes indecível) jogo entre letra redonda e em itálico, que nem sempre correspondia a diferentes vozes/interlocutores.

Finalmente (entenda-se o advérbio de modo retórico), suavizam-se a confusão e a estranheza causadas por intrincadas redes polifônicas. É verdade que o corpo dos romances *O Arquipélago da Insônia*, *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?* e *Comissão das Lágrimas* continua a evidenciar o recurso a diversas vozes que, com frequência, se misturam. Não é menos verdade, porém, que, em termos gerais, parece mais fácil identificar a voz que fala e, em consequência, diferenciá-la de outras verbalizações que ocorrem num mesmo trecho. O processo (a tentativa) de simplificação de que falamos intensifica-se em *Sôbolos Rios que Vão*, em cujas páginas se recupera a dualidade narrativa de *Memória de Elefante*, mas invertendo a importância das primeira e terceira pessoas, a quem cabe orquestrar e narrar os acontecimentos.

Confirmando a veia subversiva do escritor, a responsabilidade maior do relato passa agora a pertencer a um *ele* que, numa estratégia de delegação da memória, assume o relato dos acontecimentos vividos. Como já escrevemos em outra ocasião<sup>20</sup>, ao contrário do que sucede numa prática canónica do subgénero em causa – o diário –, em que a enunciação cabe a um narrador autodiegético, no texto de António Lobo Antunes cumpre registar o entrelaçamento subtil das vozes de um narrador de primeira pessoa e de um narrador de terceira pessoa, potestade onisciente que controla a maior parte dos relatos e que lemos como máscara-disfarce do primeiro e não como instância narrativa independente. Pontualmente, intromete-se uma outra voz, que identificamos como sendo a do avô (pp. 15-18), com quem tanta vez também se (con)funde – na doença e no seu relato. Pontualmente, também, e em brevíssimos momentos, incorporam-se vozes de outras personagens (como um enfermeiro), que se (con)fundem

<sup>20</sup> Ana Paula Arnaut, «*Sôbolos Rios que Vão* de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências», art. cit, p. 386.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

ainda com as vozes das instâncias narrativas de terceira e de primeira pessoas.

Em qualquer das situações apontadas, acrescente-se, a (con) fusão subtilíssima das vozes e dos acontecimentos decorre, principalmente, mas não necessariamente, da ausência do sinal de mudança de interlocutor no diálogo: o travessão. Atentemos, exemplarmente, nos seguintes excertos:

o Virgílio olhou-o da carroça antes de se ir embora e perdeu as amoras e a velha que afundava mais a batata no xaile, pensou que a avó o ajudaria entregando-lhe uma bolacha

– Meu príncipe

mas os castanheiros tão longe e a varanda para a serra perdida, ficou a bomba do poço avançando e recuando sem que ninguém a movesse ou o som apenas que lacerava as nogueiras, viu a cozinheira a escolher uma galinha e a paisagem com barcos do escritório enquanto a bomba trazia à tona a surpresa e o horror, **vão matar-me**, uma agulha no braço que não sentia seu e as sílabas dos eucaliptos mais rápidas anunciando o quê, teve dó da solidão dos pés à mercê dos corvos que bicavam o pomar, uma das empregadas do hotel encostou-lhe uma concha ao nariz e à boca e os pés concentraram em si a surpresa e o terror, a velha aconchegou a batata no xaile numa ferocidade avarenta, nunca falavam as velhas, coxeavam carregando os sacos dos corpos, espantou-se que a bomba funcionasse em silêncio, os corvos grasnassem em silêncio e as sílabas dos eucaliptos e das empregadas do hotel repetissem silêncio, a harpa da dona Irene inaudível embora o jorro de gotas voltasse a cobri-lo separando-o do médico de blusa verde igualmente, difícil de distinguir no nevoeiro do Mondego e a surpresa e o terror deixaram-no, um negrume sem origem tingiu-o por dentro reduzindo-lhe a vida a cores desarticuladas e formas difusas sumindo-se num ralo no interior de si que não calculava existir, embora não pensasse julgou pensar

– Quem sou eu? (p. 14).

– Sente-se bem?

e ainda que pudesse responder dado que a voz trabalhava **permaneceu** calado, à procura com o que tinha da cabeça de quem lhe fez a



## Grande Plano

pergunta, a latada, a capoeira, o rabo do gato que se ouvia no escuro, nem os animais morriam sozinhos, **recordou-se** da mãe acariciar o gato até que a respiração cessou, o rabo ergueu-se e a mãe não

– Ouves o rabo do gato mexer-se?

a levantar o nariz que fungava mudo e uma veia no pescoço mais rápida que o coração dos tordos, formas que desistiam de ir e vir, se sobrepor, se afastarem, a palavra cancro e com a palavra cancro imagens desconexas, ele na cadeira do dentista pensando no mar e o modo como a areia brilhava antes das gaivotas chegarem

– Sente-se bem?

e **sinto-me** bem a sério, não me dói nada, vejo o mar que o Virgílio nunca viu consoante nunca viu o Mondego porque a serra o assustava com o seu perfil enorme [...] (p. 39) (destacados nossos).

Idêntica em subtileza e em teor subversivo, mas igualmente ilustrativa da simplificação a que nos vimos referindo, é também a técnica usada nas páginas de *Comissão das Lágrimas*, livro que recupera uma das mais reconhecidas obsessões do autor: África. O espaço é, agora, ou mais uma vez, o de Angola em tempo pós-colonial e, principalmente, o de uma narrativa cuja orquestração sempre ecoa as torturas, perseguições e mortes impostas pela polémica Comissão criada na sequência da tentativa de golpe de Estado de 27 de Maio de 1977, clímax do conflito que opôs os apoiantes de Agostinho Neto e de Nito Alves<sup>21</sup>.

A narrativa abre com uma articulação(-encenação) subtil entre um narrador de terceira pessoa e a voz de Cristina que, na Clínica em que se encontra (p. 175), toma para matéria-prima principal a (re)escrita do passado em que o pai (*Comissário das Lágrimas*) esteve envolvido:

Nada a não ser de tempos a tempos um arrepio nas árvores e cada folha uma boca numa linguagem sem relação com as outras, ao princí-

<sup>21</sup> Sobre o assunto, ver Dalila Cabrita Mateus e Álvaro Mateus, *Purga em Angola: o 27 de Maio de 1977*, 2.<sup>a</sup> ed. rev., Porto, Asa, 2007.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

pio faziam cerimónia, hesitavam, pediam desculpa, e a seguir **palavras que se destinavam a ela** e de que se negava a entender o sentido, **há quantos anos me atormentam vocês, não tenho satisfações a dar-vos, larguem-me**, isto em criança, em África, e depois em Lisboa, a mãe chegava-se ao armário da cozinha onde guardava os remédios

– São as vozes Cristina?

aqui na Clínica silêncio, com as injeções as coisas desinteressam-se de mim, uma frase, às vezes, mas sem ameaças nem zangas, o nome apenas

– Cristina (p. 11) (destacados nossos).

Tal como sucede no romance anterior (para além da similaridade da situação de doença em que os protagonistas se encontram ou do entrechecimento dos relatos), a recuperação das vivências pretéritas é também feita por outras vozes: aquelas que a personagem ouve dentro de si e que, maioritária mas não exclusivamente, correspondem ao pai e à mãe. Em todo o caso, nunca a rede de vozes se torna demasiado complexa e, portanto, nunca os cruzamentos de tempos que elas implicam se traduzem em imbricamentos tão desconcertantes como os que encontramos em outros romances.

Seja como for, apesar das recentes simplificações, decorrentes, também, do facto de os livros do último ciclo serem menos extensos, a verdade é que à escrita ficcional antuniana tem desde sempre sido atribuído um elevado grau de complexidade que, por diversas formas, obriga a reajustamentos de vária ordem.

Ao efeito de estranhamento, complexidade e diferença não é também alheio o reconhecimento da importância de outras subversões, nomeadamente no que respeita às diversas categorias da narrativa. Referimo-nos a tempos que, diluindo-se e lateralizando-se, parecem colocar o leitor num eterno presente; a espaços que, embora nomeados, provocam uma caótica impressão da realidade. Temos em mente, ainda, as personagens cujas vozes se intersectam em jogos entrópicos,

## Grande Plano

tantas vezes de solução indecível, usurpando o lugar de instâncias narrativas tradicionais e, por consequência, dando corpo e *alma* a acções-labirinto (aparentemente) perdidas de narratividade.

A sensação que seguramente se tem é a de um texto, a de uma matéria, que «Não pára de fazer dobras», que «curva e recurva as dobras»<sup>22</sup>, isto é, que dobra e redobra os dados do que, no início, se institui como a base da narrativa. Mas o peculiar efeito de multiplicidade da estrutura dos livros de António Lobo Antunes não advém apenas do seu desdobramento em muitas partes que correspondem a várias microlinhas narrativas. A multiplicidade decorre, outrossim, das muitas maneiras, das muitas estratégias, de convocar e de apresentar as realidades físicas, humanas e sociais que emolduram os universos romanescos.

Na diversidade instaurada não deve pressupor-se, porém, como veremos, uma concepção gratuitamente caótica da literatura, ou, se quisermos particularizar, do género romance. As desdobras feitas não são o contrário da dobra, seguindo direcções substancialmente diferentes e, por isso, separando radicalmente as partes. As desdobras seguem os vincos da dobra anterior até outra dobra, guardando sempre a coesão e a coerência necessárias. Apesar de escondida, disfarçada, em romances que parecem ter como modelo a técnica do origami, a lógica de sentidos está sempre presente mas, agora, a sua apreensão só é oferecida ao leitor que aceite transformar-se em detetive paciente e atento às pistas lançadas.

Numa outra imagem, que retomamos de Gilles Deleuze e Felix Guattari, os romances de António Lobo Antunes têm as características do livro-rizoma e não do livro-raiz. Isto é, de um livro *subterraneamente* ramificado, um caule de várias raízes que tantas vezes se entrelaçam e se confundem de modo quase inextricável, como sucede

---

<sup>22</sup> Gilles Deleuze, *A Dobra. Leibniz e o Barroco*, 5.<sup>a</sup> ed., trad. Luiz B. L. Orlandi, Campinas, SP, Papirus, 2009, p. 13. Para as reflexões seguintes, vejam-se as pp. 14-18.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

nos manguezais, e não de um livro com uma só raiz, o «livro clássico, como bela interioridade orgânica, significante e subjectiva». Afinal, «Um livro», escrevem os autores,

não tem objecto nem assunto, faz-se de matérias diversamente formadas, de datas e de velocidades muito diferentes. Do momento em que se atribui ao livro um assunto, descura-se matérias nesse trabalho e a exterioridade das relações. Fabrica-se um deus-nosso-senhor para movimentos geológicos. Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou de segmentaridade, estratos, territorialidades; mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e de desestratificação<sup>23</sup>.

A título de curiosidade, e passando a fronteira para um outro domínio igualmente elucidativo da nova arte do romance, registamos um excerto de uma entrevista dada por Júlio Pomar a Ana Soromenho, a quem o pintor pergunta:

[–] Sabe o que é isto?

Olhamos uma composição em papel cheia de letras minúsculas azuis e vermelhas. Um labirinto gráfico e indecifrável.

[–] É um capítulo inteiro do Lobo Antunes. É assim que escrevia os livros, nas folhas do Miguel Bombarda. Não é incrível? Demorei que tempos a conseguir<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Rizoma*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, pp. 56, 10 e 8, *vd.* pp. 28-31). Sublinhamos, no entanto, a nossa discordância relativamente à assunção de que a «literatura não tem nada a ver com a ideologia», de que «Escrever nada tem a ver com significar, mas com calcorrear, cartografar» (p. 10).

<sup>24</sup> «Emprenhei sempre pelos olhos, nunca pelos ouvidos», in *Expresso/Única*, 17 de Abril, 2010, p. 20.



## 2.

## VOZES

No âmbito dos «movimentos de desterritorialização e de desestratificação», aqui aplicados ao género romance, e reconhecendo embora a quase impossibilidade de falar de uma das categorias da narrativa sem mencionar as restantes, propomo-nos centrar a nossa atenção na importância da personagem, mais concretamente da personagem feminina, na orquestração dos mundos apresentados. E se o fazemos não é só porque, como observa Aguiar e Silva:

A personagem constitui um elemento estrutural indispensável na narrativa romanesca. Sem personagem, ou pelo menos sem agente [...], não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das acções ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas acções a uma personagem ou a um agente<sup>1</sup>.

Ora, nos romances antunianos, a aceitação do valor crucial desta categoria decorre do facto de a personagem não só *ilustrar* o mundo

---

<sup>1</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8.<sup>a</sup> ed., Coimbra, Almedina, 1988, p. 687.



## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

do romance, ou melhor, o mundo e a vida reduplicados no romance, mas também do modo como, de forma crescente, ela passa a *fazer* o romance. Apesar de os três primeiros livros publicados (*Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas*, *Conhecimento do Inferno*) parecerem não oferecer grandes potencialidades no que respeita à proliferação de vozes e de pontos de vista<sup>2</sup>, a verdade é que praticamente todos os romances posteriores revelam uma progressão no domínio de uma técnica formal e estrutural que multiplica, quase exponencialmente, as intervenções das personagens, levando a que a autoridade de um qualquer narrador canónico se dilua por entre múltiplas entidades do mundo narrado.

Em comunicação apresentada no Colóquio Internacional, realizado na Universidade de Évora em 2002, Silvie Spánková deixa já bem claro, ainda que de forma parcelar (como pretendemos pôr em evidência), a importância da personagem feminina no universo ficcional de António Lobo Antunes<sup>3</sup>. Por um lado, na esteira de considerações tecidas por Maria Alzira Seixo<sup>4</sup>, Spánková considera que a obra

---

<sup>2</sup> Em *Memória de Elefante*, a história é maioritariamente comunicada via focalização interna através de uma terceira pessoa no masculino, com intromissões constantes da primeira pessoa; em *Os Cus de Judas*, é a primeira pessoa narrativa, também no masculino, quem assume o controlo de um relato-conversa onde à interlocutora nunca é dada voz activa; em *Conhecimento do Inferno* dá-se continuidade a uma narração de primeira pessoa, ainda no masculino, que, através da activação da memória, recupera um passado mais ou menos distante (infância – Guerra Colonial). Como acima dissemos (p. 31), os romances do sexto ciclo evidenciam, também, um menor recurso à polifonia narrativa.

<sup>3</sup> Silvie Spánková, «Reflexões sobre o estatuto da personagem feminina nos romances de António Lobo Antunes», in Cabral, Eunice et al. (orgs.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora* (14 a 16 de Novembro de 2002), Évora, Dom Quixote, 2003, pp. 241-251.

<sup>4</sup> Maria Alzira Seixo admite ser preferível falar «em pontos de vista narrativos, e não em vozes, por nos parecer que há uma evolução nos romances do autor que leva a considerar, até *As Naus*, as personagens e respectiva monologação com uma função prioritariamente narrativa, isto é, basicamente implicada num acontecer do texto [...]; em *As Naus*, e em muitos dos romances posteriores, deparamos com uma concepção das figurantes actantes no texto como componentes simultaneamente narrativas e simbólicas, privilegiando-se ora um ora outro destes aspectos, sendo que, a partir de *[O] Manual dos Inquisidores*, parece incontestável que essas duas funções se aglutinam numa espécie de fala una, e enunciativamente instituinte, que faz da palavra contada, através de uma consciência determinada que a filtra, um procedimento simbólico fundamental que institui a literatura como uma ordem do real [...]» (*Os Romances de António Lobo Antunes*, ed. cit., pp. 147-148).

do autor é (quanto a esta questão) passível de ser dividida em duas grandes fases: a primeira até *A Morte de Carlos Gardel* – incluindo, portanto, os três primeiros grandes ciclos temáticos – e a segunda abrangendo toda a produção a partir de *O Manual dos Inquisidores*<sup>5</sup>. Por outro lado, Spánková sublinha, no que à primeira fase diz respeito, «a importância posta nos personagens masculinos», admitindo que tal acontece em virtude da «influência provável das experiências e vivências do próprio autor, tais como a profissão de psiquiatra, participação activa na guerra colonial, actividade literária, etc.». No que concerne à segunda fase, a «novidade» traduz-se, por conseguinte, «[n]a maior preocupação com a personagem feminina»<sup>6</sup>.

O critério adoptado nesta delimitação, que consideramos um pouco redutora, é (foi) o da focalização, o da função desempenhada na estrutura narrativa: «Quem fala? A quem pertence a voz? De quem é o olhar que evidencia os eventos?» Se inicialmente o papel da personagem feminina se limita, em regra, ao de mero «ouvinte» ou ao de «simple objecto de pensamentos dum homem»<sup>7</sup>, posteriormente, num modelo que, apesar de tudo, vê já pré-anunciado nos romances da primeira fase, é possível verificar a crescente importância funcional da mulher (isto é, da sua voz) na arquitectura do romance. Decorrente deste facto, as mulheres «começam a adquirir, gradualmente, o estatuto de *dramatis personae*, de actores promovendo os seus discursos num cruzamento de vozes»<sup>8</sup>. Esta estratégia atingirá o ponto máximo, ainda segundo Spánková, em *Exortação aos Crocodilos* e em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*.

No primeiro título, a visão do mundo, a História e a história dependem quase inteiramente da voz e da perspectiva de quatro

<sup>5</sup> Tendo em mente que o colóquio decorreu entre 14 e 16 de Novembro de 2002, a delimitação *ad quem* desta proposta deve respeitar à publicação de *Que Farei Quando Tudo Arde?* (2001).

<sup>6</sup> Silvie Spánková, art. cit., p. 243.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 243 e 244, respectivamente.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 245.

mulheres, enquanto no segundo cabe a Maria Clara o domínio da e na narração dos factos, ou dos factos que nem sempre sabemos se o são.

Apesar de aceitarmos a pertinência dos pontos de vista apresentados, julgamos útil problematizar e completar o posicionamento adoptado. Em primeiro lugar, parece-nos que o que Silvie Spánková designa por «resgate da mulher e da sua importância na narrativa»<sup>9</sup> (lembramos que se trata do critério voz) pode ocorrer, no mínimo, como veremos, com a publicação de *Fado Alexandrino* (1983), romance sobre as experiências de vida de um grupo de ex-combatentes, dez anos após o seu regresso da guerra em Moçambique, mas romance, também, de crítico e desalentado olhar sobre a Revolução dos Cravos, tal como acontecerá exemplarmente em *As Naus*.

Numa leitura que não nos parece despropositada, convém deixar registado que o caso de *Explicação dos Pássaros* surge como bastante curioso, na medida em que nele se oferece já alguma coisa da perspectiva e da voz do feminino, apesar de, por vezes, as suas intervenções se consubstanciarem em relatos mediatizados por outrem, revestindo a forma de depoimentos sobre a morte de Rui S. É o caso das considerações de «Alice F., governanta na estalagem de Aveiro» (p. 80), e de Marília, cujas impressões sobre o suicídio são comentadas por «Vítor P., solteiro, vinte e nove anos de idade, empregado na estalagem de Aveiro» (p. 97).

Em segundo lugar, cremos que não é só pela via da focalização que a personagem feminina deve ser abordada. Interessa, sem dúvida, avaliar também a forma como ela se constitui, o modo como é vista – por si mesma e pelos outros, narrador(es) e leitor(es) incluídos – e, por conseguinte, o modo como vai desenvolvendo e influenciando (ou não) a teia de relações interpessoais e os ambientes em que se movimenta.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 246.



Em terceiro lugar, ainda, há que indagar até que ponto, de facto, se pode ou se deve falar em «resgate». «Resgate», naturalmente, não no sentido de ser possível encontrar (re)composições femininas absolutamente perfeitas, etéreas, idealizadas, mas, no mínimo, *coladas* a reconhecidos modelos de uma normalidade, de uma dignidade, que permite a fuga, verbal e física, a constrangimentos de ordem diversa. Tratando-se, como dissemos, de dar particular relevo aos universos femininos, cumpre salientar que, se da mulher irá depender a progressiva responsabilidade de facultar um determinado e singular ponto de vista, tal não significa que a sua composição adquira sempre qualidades positivas. Não sendo a conquista de voz equivalente (proporcional) à aquisição desses contornos, há que considerar prioritária, na análise a fazer, não só os mecanismos através dos quais a personagem se dá a conhecer mas também o modo como as outras personagens a caracterizam e a forma como a ambiência em que se movimenta influencia a regulação da sensibilidade e da simpatia do leitor.

A relevância funcional da personagem na caracterização de outras personagens é admitida e reconhecida pelo próprio autor. Em entrevista a Rodrigues da Silva, António Lobo Antunes sublinha: «O que os estrangeiros dizem que eu trago de novo para a literatura não é mais do que a adaptação à literatura de técnicas de psicoterapia: as pessoas iluminarem-se umas às outras e a concomitância do passado, do presente e do futuro»<sup>10</sup>. Na medida em que a *iluminação* a que se refere o autor decorre do acesso que cada personagem permite à sua própria vida interior – extensionalmente apresentando o que também pensa dos outros e constantemente convocando outras vozes que

---

<sup>10</sup> «A constância do esforço criativo», in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro* (ed. cit., p. 237). Em 1983, no âmbito de um Seminário organizado em Montpellier, e em declarações recolhidas e coordenadas por Francis Utéza, Lobo Antunes afirmou que «Mes personnages ont peu de réalité physique, c'est par laisser au lecteur la possibilité de s'identifier à eux et de mieux adhérer au récit» («Lobo Antunes: le point de vue de l'écrivain», in *Quadrant*, 1984, p. 155).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

também misturam sempre os (seus) vários tempos –, cremos que a técnica utilizada não vem apenas da psicoterapia. Ela encontra-se necessariamente implícita nas possibilidades oferecidas pela própria natureza da construção da narrativa, seja através do recurso a afirmações directas seja através de comentários indirectos, tantas vezes recolhidos nos monólogos interiores das personagens a quem é dada voz<sup>11</sup>.

Ao contrário do que sucede em outro tipo de romance, a atenção dada às personagens não só não passa por uma detalhada caracterização directa – física e psicológica –, isto é, por uma «descrição eminentemente estática dos atributos da personagem, consumada num fragmento discursivo expressamente consagrado a tal finalidade» (por via da autocaracterização ou da heterocaracterização), como resulta, quase sempre, da referida estratégia de caracterização indirecta<sup>12</sup>. Sendo embora também recorrente, a caracterização directa pulveriza-se, quase se diluindo, por entre diversos registos de vozes.

A abordagem que faremos supõe, portanto, uma aproximação dupla: referente à voz e ao relevo que a personagem adquire, e, consequentemente, ao que Carlos Reis designa por «*figuração ficcional*, ou seja, procedimentos de construção da personagem no universo de ficção, em relação directa com o mundo real e com os sentidos transliterários que nele discernimos»<sup>13</sup>. Por outras palavras, a aproximação a fazer traduz-se no tipo de perguntas que pretendemos ver respondidas, quer dizer, na delineação dos critérios a adoptar. A escolha recairá sobre diferentes personagens (que, em todo o caso, sendo exemplares, sempre *chamarão* outras), consoante adoptemos o critério da focalização, presente no estudo de Spánková, ou o critério da caracterização e seus efeitos.

<sup>11</sup> Ver Robert Scholes e Robert Kellogg, *A Natureza da Narrativa*, trad. Gert Meyer, São Paulo, McGraw Hill/Brasil, 1977, p. 119.

<sup>12</sup> Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 5.<sup>a</sup> ed., Coimbra, Almedina, 1996 – «Caracterização».

<sup>13</sup> «Narratologia(s) e teoria da personagem», in Carlos Reis (coord.), *Figuras da Ficção*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2006, p. 21.

A abordagem supõe, também, e seguramente, uma apreciação sempre subjectiva, decorrente do modo como lemos e sentimos os romances de António Lobo Antunes; como lemos e sentimos os vários jogos de afectos e de desafectos inter-relacionais; como lemos e sentimos as palavras do próprio autor que, na já referida «Receita para me lerem», afirma não existirem nas suas obras «sentidos exclusivos nem conclusões definidas», exigindo, portanto, lembre-se, que tenhamos também «uma voz entre as vozes do romance» (p. 114).

De acordo com o exposto, e no que respeita ao critério da focalização, parece-nos pertinente afirmar que Maria Clara (*Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*), a «mais autobiográfica» de todas as criações antunianas<sup>14</sup>, representa o culminar de um trajecto e de um projecto de plurivocalismo exercitado no avesso do masculino. Apesar de encontrar continuidade nos romances posteriores, principalmente em *Comissão das Lágrimas*, a representatividade da voz feminina não mais atingirá, portanto, o radicalismo aqui praticado. Sem pretendermos esgotar o número de justificações para esta escolha exemplar, apontamos alguns dos motivos que julgamos fazerem desta personagem uma nítida ilustração da importância crescente que a voz narrativa feminina, e do feminino, tem vindo a assumir nos romances de António Lobo Antunes. Em concomitância, não podemos também deixar de esclarecer (de tentar, pelo menos) as razões que nos levam a excluir outras personagens.

Neste sentido, e reconhecendo com Maria Alzira Seixo<sup>1</sup> o importante papel desempenhado por Esmeralda em *Fado Alexandrino*, acreditamos que essa importância decorre mais do facto de a sua participação na polifonia do romance se traduzir num desempenho que é fundacional, no que à voz e à perspectiva da personagem feminina diz respeito, do que numa efectiva, activa e sistemática participação

<sup>14</sup> In María Luisa Blanco, *Conversas com António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 181.

<sup>15</sup> *Os Romances de António Lobo Antunes*, ed. cit., pp. 118-119, 138-139.

na (re)constituição da globalidade do enredo da narrativa (tanto quanto é possível falar de enredo nos romances deste autor). Assim, a esta personagem é reservada, apenas, uma pequeníssima parte da (re)orquestração romanesca, o capítulo 11 da terceira parte («depois da revolução»). Além disso, apesar de a sua voz se consubstanciar numa enunciação em primeira pessoa, ela manifesta-se muito mais em termos de uma consciência crítica virada *para dentro* do que em termos de uma intervenção e de uma consciência crítica viradas *para fora*, isto é, capazes de agir sobre si mesma, capazes de interagir com os outros e também capazes de exercer influência sobre o que a rodeia.

A sua voz e a sua consciência críticas manifestam-se na *sombra do romance*, parecem ser uma voz e uma consciência silenciosas, escondidas, que, ainda a medo, *com receio que outros ouçam*, apenas se confessam ao leitor. É verdade que o capítulo em que Esmeralda ganha voz nos permite completar o conhecimento sobre alguns aspectos das vidas do oficial de transmissões, da Senhora e do Marido. É verdade, também, que a voz da personagem oferece uma interessante perspectiva do feminino sobre o masculino. Ou uma não menos interessante representação da «própria consciência da *História* (marginal, escondida e sombria)», segundo Maria Alzira Seixo<sup>16</sup>, ou do «imundo teatro da desgraça» (p. 673), segundo a própria Esmeralda. Não podemos deixar de notar, no entanto, que esse recuo pelo tempo-espaço da memória tem tanto de consciente e crítico quanto de passivo.

Esmeralda é, por isso, uma personagem importante mas é uma personagem lateral (falamos de acção e não de voz) que não reúne, ainda, a capacidade para agir: com os outros e para os outros, apresentando-se sempre como uma mulher passiva, pese embora a consciência lúcida, e sempre dolorosa, sobre os motivos que a levaram a não ter possuído mais nenhum homem dentro de si:

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 139.

[...] porque o meu corpo se fechou, e o sinto fechado há muitos anos, cinquenta ou sessenta, como as flores gordas à noite, porque os lábios das pernas se cerraram num mole e teimoso egoísmo de corolas desde que o meu padrasto me **varou e perfurou e vasculhou** o peito e o ventre com os dedos manchados de espanto do meu pai e do íntimo licor da minha mãe<sup>17</sup> [...].

Nunca mais possuí homem nenhum porque me enjoam a sua urgência, as suas mãos e os seus pêlos, os ossos pesados dos cogumelos e líquenes da própria morte lá dentro, porque me enjoam as suas mamas pequenas e estéreis, secas como passas, e aqueles sacos pendurados e escuros lá em baixo, baloiçando quando andam, quase se soltando do ventre, como os umbigos dos recém-nascidos (p. 677) (destacados nossos).

Não menos lúcido e pungente é o reconhecimento-confissão de que as relações sexuais com o padrasto, que várias vezes lhe «**rompeu com o gume de arado as membranas aquosas**» (p. 677), foram, afinal, consentidas. O único e exclusivo intuito, o de «o odiar mais» (p. 677). Mas o ódio ganhado e cultivado pelo sexo violento (atente-se, tão-somente, nos verbos utilizados para o descrever<sup>18</sup>) não se traduz em

<sup>17</sup> Na p. 674 sabemos do casamento da mãe com «o da boina», dois ou três anos depois de Esmeralda o ter visto a matar o pai.

<sup>18</sup> As notações de violência estão também patentes na descrição de alguns dos espaços onde o padrasto se deita sobre ela: «no estábulo cor de vinho de burro, com os cagalhões do animal tombando-me de tempos a tempos nos joelhos, nas costas do homem, nos ombros, na nuca dele, no meu pescoço [...]» (p. 677). No romance *Comissão das Lágrimas*, num registo que mistura a brutalidade militar que observa, ou que recorda, com aquela que lhe foi imposta na adolescência, Alice (também Simone) relembra: «o meu tio a apertar-me o braço/— Chega aqui Alice/num valado de perdizes, se ao menos me dissessem como se consegue chorar, as asas iam e vinham de mistura com os guinchos das crias, faço o que lhe apetecer, não me rasgue, senhor e os militares a matarem não só as pessoas, as ondas, quem julga que o mar não morre engana-se, fica de bruços na areia a deixar de fitar-nos, fico de bruços no valado e o meu tio/— Levanta-te». Tal como sucede com Esmeralda, também o seu desejo de vingança se reduz a um «se eu...», a uma mera hipótese, pensada e não concretizada: «se eu pegar na caçadeira ele uma perdiz, coitado, as penas da camisa, as penas do colete, a cabeça pendurada de um gancho à cintura» (p. 22) (*vd.* pp. 23, 25, 52, 75, 86, 89, 94, 159 e p. 51 para «o afilhado do farmacêutico, que nos intervalos do almofariz substituíra o tio/— Vai ter comigo ao valado»).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

comportamentos activos. Pelo contrário, ele serve apenas para enformar a sua condição de mulher silenciosa e desalentada com a vida.

De igual forma, a constatação de que «a cabeça das mulheres trabalha oblíqua e através do futuro e a dos homens a direito e tão inútil e pegada ao presente como uma oliveira seca, apenas capaz de somas e subtracções e cálculos de colheitas e preços de móveis e vontade de fornicar e desespero» (p. 687), reduz-se a um pensamento interiormente sabido, isto é, consciente, mas nunca indutor de qualquer tipo de acção.

Deste modo, apesar de reconhecermos que não existe «interferência na diegese»<sup>19</sup>, não podemos deixar de apontar que a personagem e o seu discurso interferem na construção de arquétipos situados além do texto. A saber, a construção de uma determinada imagem da mulher e do homem e as consequentes relações de poder entre ambos.

O mesmo sucede, por vezes passando a implicar diversas interferências na diegese, com os relatos fácultados pelo ponto de vista do feminino dos romances publicados depois de *Fado Alexandrino*. Destacamos, dos segundo e terceiro ciclos de produção literária, a título de ilustração, as vozes de Ana, de Lurdes e da prima do Outeiro (*Auto dos Danados*); de Berta e da Dona do Lar de Idosos, que pontualmente intervêm numa narrativa orquestrada à volta do desmantelamento de uma rede de bombistas de esquerda (*Tratado das Paixões da Alma*, 1990); de Orquídea, Iolanda e Julieta, a quem também cumpre reconstruir o retrato de um país, de uma sociedade e de uma

---

<sup>19</sup> Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 119. O mesmo parece suceder com a filha do director do Serviço, de *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*, que (no Epílogo) denuncia vários actos ilícitos, corruptos, praticados quer por portugueses quer por angolanos. Apesar de a personagem ser demasiado ingénua, jovem, para tomar plena consciência do que ouve e, por conseguinte, para interferir na diegese, a verdade é que fica latente «uma forte crítica a esses modos de agir», como bem assinala Agripina Carriço Vieira no verbete que dedica à personagem no *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. I.

família disfuncional (*A Ordem Natural das Coisas*); ou de Graça, Cláudia e Raquel (*A Morte de Carlos Gardel*, romance sobre vivências e relações humanas, traduzidas, ainda e sempre, na desagregação de uma família).

Curiosamente, em *Auto dos Danados*, livro estruturado em cinco partes correspondentes a cinco dias<sup>20</sup> em que se põem em cena violências e disfunções diversas de uma família (de direita) que se reúne para assistir à morte do patriarca, em Monsaraz, os contributos narrativos de Lurdes e de Ana surgem numa mesma parte, sendo assinalados como «Lado A» e «Lado B», respectivamente. De modo imediato (para quem ainda se lembra dos tempos do vinil pós-anos 50<sup>21</sup>), a divisão e a designação apontam para as duas faces de um mesmo disco *single*. Não esquecendo que o primeiro lado promovia a canção de sucesso, enquanto o segundo incluía uma menos conhecida, ou, por vezes, uma variação sonora da anterior, um *remix*, julgamos poder afirmar que a opção subtítular não ocorre por mero acaso.

Através da voz de Lurdes conheceremos, portanto, a letra e a música de uma condição feminina irremediavelmente apaziguada e resignada com violências de ordem diversa, como mais adiante verificaremos. A Ana, por sua vez, caberá entoar uma das variantes dessa mesma música, manifestando, todavia, ao contrário da mãe, capacidade para (tentar) alterar o seu comportamento e a sua consciência crítica em relação ao que a rodeia, em geral, e em relação aos laços familiares, em particular, principalmente no que toca à sua anterior relação (de dependência?, de subserviência?) com o tio Rodrigo.

<sup>20</sup> «Antevéspera da festa. Nuno todo o dia» (subdividida em: «Manhã», «Tarde» e «Noite»), «Véspera da festa. Ana à noite» (subdividida em «Lado A» e «Lado B»), «Primeiro dia da festa. À Lídia, onde quer que se encontre», «Segundo dia da festa. A véspera da minha morte» e «Terceiro dia da festa. A importância da máquina de influenciar na génese da esquizofrenia» (subdividida em cinco capítulos).

<sup>21</sup> Antes disso, os discos em vinil tinham apenas um lado.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Igual capacidade de reconhecimento, mas não de acção, acrescente-se, se depreende das palavras da prima do Outeiro, a filha da mongolóide, a quem cabe a responsabilidade narrativa do primeiro capítulo da última parte. Enredada na mesma teia de relações sórdidas que o tio Rodrigo mantinha com as outras mulheres da família, ela acaba, contudo, por vislumbrar a sua falta de bom senso:

Um cão vagabundo hesitou no capacho, farejou a poeira do ar, desapareceu, e o cheiro de tabaco do homem, o mesmo de sempre, veio-me como antigamente ao nariz, e imaginei-o de novo nu na minha frente, estendido de costas, a fumar, com os pés muito magros na outra ponta do colchão, idênticos aos tornozelos esqueléticos dos mártires dos painéis da igreja. [...] Como é que eu fui capaz, caramba, que raio de coisa me atraía neste velho? [...] Como é que eu pude e como é que a minha mãe pôde, mesmo aparentando-se a um macaco, mesmo sem falar, mesmo mongolóide, como é que pudemos ambos parir dele, como é que a mulher do meu tio pôde, como é que a minha tia pode ainda? (pp. 196-197).

Não acredito, é mentira, não tenho uma filha deste filho de um cabaz de putas, no quarto ao fundo da fábrica, voltado para os ramos dos chaparros que à noite me lembram os cabelos do avô na sua cama de doente, com o meu tio a cantar Tchuc tchuc tchuc sob o colchão, no meio de arrastadeiras e chinelos (p. 198).

Se quisermos continuar no domínio da sugestão musical, podemos ainda afirmar que as outras vozes femininas que surgem nos segundo e terceiro ciclos, ou para o mesmo efeito, nos romances de outras fases, como certificaremos, se constituem como ecos, como coros, das pautas melódicas que ouvimos em *Auto dos Danados*.

Sublinhamos, dos quarto e quinto ciclos, as vozes de Odete, Titina, Milá ou Isabel (*O Manual dos Inquisidores*); de Isilda e



Clarisse (*O Esplendor de Portugal*); de Gabriela e Judite (*Que Farei Quando Tudo Arde?*); de Marina (*Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*); de Ana Emília (*Ontem Não Te Vi em Babilónia*). Do sexto ciclo destacamos Maria Adelaide e a prima Hortelinda (*O Arquipélago da Insónia*) ou Ana e Maria José (*Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*).

Substancialmente diferente, em grau, em profundidade e em intensidade, parece ser, entre esses outros exemplos onde a voz e a perspectiva femininas ganham relevo, o caso das personagens de *Exortação aos Crocodilos*, romance quase inteiramente dominado (manipulado) pelas vozes e pelas perspectivas de Mimi, Fátima, Celina e Simone. Estas, apesar de permitirem a intromissão de outras vozes nos capítulos a que emprestam o nome, acabam por assegurar entre si a responsabilidade de uma narrativa em que recuperam fragmentos do passado, ao mesmo tempo que dão conta de uma série de acontecimentos relativos a atentados bombistas, matéria retomada em *Tratado das Paixões da Alma* e já embrionariamente presente em *Fado Alexandrino*<sup>22</sup>.

Não obstante, talvez porque a responsabilidade da voz e da perspectiva se encontre dividida, partilhada, entre as quatro mulheres, parece-nos mais pertinente que a nossa escolha se reporte à narradora (criadora) de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*. Neste romance, estruturado, não por acaso, em torno de sete epígrafes retiradas do Génesis, Maria Clara não só revela uma notável capacidade para controlar a linguagem, mostrando-se capaz de poeticamente reformular os reais<sup>23</sup>, como também assume uma presença e um controlo narrativos muito mais absolutos do que qualquer uma das vozes do romance de 1999. Ou, para o mesmo efeito, do que qualquer

<sup>22</sup> Ver *infra*, capítulo 3, nota 31.

<sup>23</sup> O próprio romance ostenta a indicação de «Poema».

uma das vozes dos romances publicados antes ou depois de 2000<sup>24</sup>. Como escreve Maria Alzira Seixo:

não só Maria Clara, a narradora, desenvolve a sua actuação como personagem no «mundo possível» criado pela ficção, como a certa altura se percebe que esse mundo ficcional se desdobra em duas possibilidades, dado que Maria Clara, para além de «existir» como personagem, está, no interior da ficção, a escrever o seu diário, cujos textos se intercalam, fundidos na ficção geral<sup>25</sup>.

Apesar de também neste romance ser possível encontrar uma série de intromissões de vozes outras<sup>26</sup>, a verdade é que da leitura – e também das releituras – ressalta sempre a presença indelével e constante de Maria Clara. A ela cumpre, por consequência, em primeiro lugar, não apenas apresentar e comentar as linhas gerais da narrativa – respeitantes ao ataque de coração do pai, ao seu internamento e à sua operação. Em segundo lugar, a ela cabe tecer o texto em redor de uma «aventura ensimesmada e perplexa» de si mesma<sup>27</sup>. Em terceiro lugar, é a partir dela (do seu ponto de vista) que se efectuam derivas para outros tempos que não o presente, para outros espaços que não o da casa onde habita, ou para outras personagens que não as directamente ligadas ao seu núcleo familiar. Derivações, convém acrescentar, que

<sup>24</sup> A inegável importância de que os dois romances se revestem no que diz respeito ao peso da voz da mulher sobressai, também, do facto de o próprio autor parecer desconsiderar o relevo de intervenções femininas nas obras publicadas anteriormente. Em *Conversas com António Lobo Antunes* (ed. cit.), de María Luisa Blanco, confessa ter-se decidido a dar voz às mulheres porque, quando escreveu *O Esplendor de Portugal*, se enamora «pela primeira vez de uma das mulheres que apareciam no romance» (refere-se a Clarisse, *vd.* p. 70). Além disso, a utilização das mulheres como personagens (como vozes?) dar-lhe-ia «oportunidades que como homem não tinha. Em contrapartida, como mulher podia exprimir uma riqueza de emoções muito mais ampla» (p. 130).

<sup>25</sup> Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 387.

<sup>26</sup> Estas, sempre registadas no seu diário (*vd.* p. 431), surgem em itálico ou no mesmo redondo do enunciado de Maria Clara, desse modo dificultando, com muita frequência, a identificação linear do protagonista do acto de comunicação (destacado nosso).

<sup>27</sup> Maria Alzira Seixo, *op. cit.*, p. 393.

parecem muitas vezes decorrer de dados recolhidos nas suas incursões pelo espaço proibido do sótão, reduto de recordações e de alguns segredos familiares.

Digamos que a forma como Maria Clara (des)organiza a narrativa – derivadamente chamando à escrita, no e do seu diário, outros tempos, outros lugares e outras pessoas (outras vozes também) – ilustra, parecendo reduplicar no concreto da estratégia de narração levada a cabo, a forma como o próprio António Lobo Antunes entende o conceito de intriga. Diz o escritor, em entrevista a Cassiano Elek Machado<sup>28</sup>: «Para mim, muitas vezes a intriga não é mais do que o prego no qual se penduram os quadros»<sup>29</sup>, assim dando conta da importância da irradiação de sentidos criada por contribuições colaterais, em detrimento de uma acção fortemente delineada e apresentada.

No mesmo documento, através de depoimento prestado, Maria Alzira Seixo afirma que «O essencial se concentra no modo como

<sup>28</sup> *Folha Online*, 3 de Agosto, 2002 («Desafeto de Saramago, António Lobo Antunes tem livro lançado no Brasil», in [www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26214.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26214.shtml)). Documento consultado em 12 de Agosto de 2010.

<sup>29</sup> Ideia também referida em María Luisa Blanco, *Conversas com António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 28. Questionado sobre o momento em que compreendeu que «a escrita é mais a busca de uma linguagem, da perfeição da língua e da palavra, que o relato de uma história», responde: «– Muito cedo, aos quinze anos, comecei a interessar-me a linguagem. Aos doze ou aos treze, comecei com as leituras de Salgari, de Júlio Verne... leituras divertidas e apaixonantes, mas um pouco mais tarde vieram as surpresas: o meu imenso assombro pelo que se podia fazer com as palavras./[...] Quando comecei a ler os poetas foi quando comecei a minha inquietação – inquietação literária./Com a poesia compreendia o autêntico valor da palavra. [...] Até esse momento gostava dos livros heróicos, os de aventuras, as histórias sentimentais... [...] Mas o sentimento da importância do texto, a preocupação com as palavras, compreender que o importante era a maneira de escrever e não a história que se contava, isso chegou mais tarde, a mim, concretamente, chegou-me muito, muito tarde».

Ver, ainda, entrevistas a Francisco José Viegas, «Nunca li um livro meu»; a Rodrigues da Silva, «Mais perto de Deus»; a Alexandra Lucas Coelho, «António Lobo Antunes, depois da publicação de “exortação aos crocodilos” – “Agora só aprendo comigo”»; e a Adelino Gomes, «Não sou eu que escrevo os meus livros. É a minha mão, autónoma», in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., pp. 296, 308, 326 e 464, respectivamente.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

seus personagens exprimem a sua vivência do cotidiano, que é majoritariamente invadida pela evocação do passado e da infância, mas também tingida pelos sonhos que se projetam no futuro, pelas fantasias que há lugar para querer viver». Ora, se prestarmos particular atenção à última parte do comentário, encontraremos, ainda, uma outra justificação para reafirmarmos a importância do papel de Maria Clara enquanto personagem-narradora que se distingue na galeria de outras vozes femininas. Com efeito, e não apenas no que respeita à linha englobante da narrativa a que acima fizemos menção (doença, internamento e operação do pai), a verdade é que Maria Clara controla, de facto, a história, nimbando-a de algumas fantasias e de constantes indefinições (cuja tentativa de dilucidação acaba por resultar igualmente na orgânica interna da obra).

Assim, em relação à morte ou à recuperação do pai, em virtude de afirmações contraditórias que faz<sup>30</sup>, acaba por sobrepor-se a certeza de que constantemente ficcionaliza, fantasia e inventa. Tal sucede, agora, em virtude de peremptórias afirmações que, ostensivamente, expõem a não fiabilidade do relato, do seu relato: «bem lhe expliquei que invento o tempo inteiro», «inventei isto hoje percebeu, bem lhe expliquei que invento o tempo inteiro» (pp. 267, 270, respectivamente). Acresce ao exposto que a não credibilidade da personagem é, por vezes, certificada por outras vozes: por Amélia, a mãe – «não foi dessa maneira Maria Clara, não aconteceu dessa maneira, é falso»

---

<sup>30</sup> Entre outros exemplos: «o meu pai acabado de falecer na clínica e daqui a nada o telefone» (p. 129), «E agora que o meu pai morreu/(não morreu nada, dentro de três ou quatro dias está em casa, vamos buscá-lo com o fato da lavandaria novo em folha no saco de plástico» (p. 209); «De forma que a partir de domingo tudo voltará a ser como era, a clínica, a doença e a morte não existiram nunca» (p. 254); «Agora que já me habituei à casa sem o meu pai tenho que me habituar a ela com o meu pai outra vez» (p. 477); «nós três à mesa com o meu pai que não ia morrer, não morreu, se curou» (p. 495); «Deixei de me inquietar porque afinal está tudo como sempre foi, a moradia intacta, o meu pai connosco, daqui a nada os primeiros convidados, domingo quatro de abril de mil novecentos e noventa e nove» (p. 517); «o meu pai chegado da clínica e o médico a prometer-nos que não morrerá nunca» (p. 533).

(p. 350); por Luís Filipe, o pai – «*afiancem-me que não pode ser não acredito no que a Clarinha escreveu é mentira*» (p. 409); ou por Ana Maria, a irmã – [...], *para quê tanta mentira Maria Clara se ficavas sozinha a um canto, distraída, amuada, a pensar sei lá em quê, não nos vendo também*» (p. 464).

A constante referência à mistura da verdade e da mentira/invenção nas derivas feitas pela personagem leva com frequência, por conseguinte, à instauração de uma linha de indecidibilidade latente. Talvez por isso, à semelhança da história de Pedro e do lobo, tenhamos dificuldade em aceitar como verdadeiros certos episódios ou certas referências: o aborto de Ana Maria (p. 430), o envolvimento do pai no contrabando de armas (p. 466), ou, entre outras situações, o facto de Adelaide ser a mãe do seu pai (p. 521). Esta suspeição em relação à verdade que com recorrência se instaura acontece, portanto, mesmo quando frisa que: «e por uma vez não invento, aconteceu assim»; «não estou a inventar, o senhor sabe que não estou a inventar»; «não inventei por aí além, posso dizer que não inventei nada» (pp. 274, 275, 287, respectivamente); ou, finalmente, num notável exemplo do jogo verdade-mentira, sinceridade-insinceridade:

por me doer por dentro invento sem parar esperando que imagine que invente e desde que imagine que invento e não acredite em mim torno-me capaz de ser sincera consigo, é certo que de tempos a tempos, para o caso de me supor honesta, lhe ofereço uma nuvem amarela ou uma nuvem castanha e uma mão cheia de pardais em lugar da verdade (p. 357).

As fragilidades e inseguranças de Maria Clara, que sempre se sente mal amada e menos bonita do que a irmã, Ana Maria, parecem sublimar-se, pois, nos planos do poder e da autoridade que a aptidão para manipular a escrita sempre confere. Poder, autoridade e manipulação que, sendo ostensivamente assumidos pela própria personagem<sup>31</sup>,

são também reconhecidos por outrem. Quando, por exemplo, o seu marido lhe pergunta «*Como é que isto acaba Clara?*» (p. 465); ou quando, numa fala de igual modo reveladora da ficcionalidade do relato, lhe pede « – *Não escrevas por favor não escrevas não é a tua mãe quem está a falar a tua mãe não podia falar assim és tu*» (p. 532).

Poder, autoridade e manipulação que se estendem do interior do universo romanesco para o exterior do mundo do leitor, na medida em que – de acordo com o pacto de leitura exigido pela obra, ou melhor, exigido por Maria Clara – somos obrigados a aceitar que a veracidade do relato se disfarça e dissemina por vários caminhos de múltiplas verdades possíveis.

Sublinhe-se, porém, que apesar de Maria Clara se apresentar como a protagonista, e também como a principal voz do romance, ela é constantemente referida como «o homem da casa». No âmbito de uma extrapolação que nos parece caber no jogo de forças entre os universos masculinos e os mundos femininos da ficção antuniana, o efeito que se obtém a partir desta repetição pode, eventualmente, apontar para uma diluição do peso da voz da mulher. Maria Clara parece ter capacidade para assumir o papel principal na manipulação da narrativa, precisamente porque se faz equivaler à figura masculina, tradicionalmente dominante.

Na mesma ordem de ideias, não deixa de ser também muito curioso e interessante o caso de Cristina, que só na aparência pode ser entendida como a grande responsável pelo relato de *Comissão das Lágrimas*. Num tempo que sem dificuldade identificamos com o nosso presente, e num espaço que é o da Clínica, em Lisboa, em que é submetida a tratamento (p. 175), caberá a esta personagem, é certo, centralizar

---

<sup>31</sup> «Agora que estou no fim do meu relato tenho pena que acabe» (p. 457), confissão repetida nas pp. 465, 467 e 473. Num outro exemplo: «não estou aqui a terminar o meu relato ou seja, escrevo uma frase ou duas, apago, torno a escrever e não foi assim, não foi assim, um traço por cima das palavras» (p. 468).

## Vozes

o processo de recuperação dos acontecimentos passados há «trinta maíos» atrás (p. 35) ou, nos casos de rememoração de episódios da vida privada, passados em tempo mais remoto (a adolescência do pai e da mãe, por exemplo). No entanto, e propositadamente usamos o verbo “centralizar” e não “controlar” ou “liderar”, a verdade é que a sua autoridade narrativa se dilui, na medida em que, depreendemos, são as vozes que constantemente ouve que a controlam, controlando também a escrita do livro, e não o oposto:

Se as vozes não voltam não se escreve este livro: que dizia ela, que digo eu que não seja ditado pelas folhas e as coisas ou então desconhecidos na minha cabeça a discorrerem sem fim, sementes de avenca falando de nós, eu a convocar ambulâncias e joelhos doentes, a repeli-los (p. 49).

Vozes que lhe chegam, muitas vezes sem saber de onde, exprimindo-se «em segredo atrás das injeções» (p. 15); vozes que a impedem de fazer «o livro como pretendia porque [...] não consentem, escapam, regressam, contradizem-se» (p. 56); vozes que, como em breve certificaremos (e de acordo com o que já sugerimos nas páginas iniciais), são, afinal, metaficcionalmente manipuladas por uma entidade extradiegética.

Ainda assim, não será de todo incorrecto reconhecermos que a centralidade que protagoniza pressupõe a existência de uma considerável parcela de autoridade narrativa. Esta leva-a, com frequência, como já indiciámos, a (subtilmente) ceder a voz no reconto das vivências pretéritas quer ao narrador de terceira pessoa quer às vozes que ouve dentro de si ou a outras vozes que, maioritária mas não exclusivamente, correspondem aos progenitores (ou melhor, à mãe – Alice ou Simone – e ao marido desta, já que subsistem dúvidas sobre a sua paternidade: o Comissário ou o Sr. Figueiredo, dono de uma casa de entretenimento para «alegrar os fazendeiros», p. 53).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Em termos diversos mas, porventura, afins, julgamos ser também o que acontece com as vozes femininas que, à superfície, expõem os acontecimentos de *Exortação aos Crocodilos*. Quatro «mulheres socialmente diversificadas», como escreveu Maria Alzira Seixo, «mas tangenciais na acção e nos modos de ser (todas elas fazendo parte de uma certa camada de pechisbeque cultural e de inacessibilidade intelectual aos núcleos questionadores de um eventual sentido de vida)». Quatro mulheres cujos registos discursivos são tolhidos, «por medo ou impossibilidade», ou são sistematicamente interrompidos pelas vozes masculinas, assim se dando conta, mais uma vez, «da impossível [e absoluta] vociferação feminina»<sup>32</sup>.

A impressão com que ficamos, portanto (e trata-se, mais uma vez, de um dado extremamente subjectivo), é que a sua importância se desvanece no jogo de informações que apresentam sobre os atentados bombistas protagonizados pelo masculino. A subjectividade inerente a esta apreciação reduz-se substancialmente, se é que não se elimina, se recordarmos algumas palavras do escritor sobre as quatro mulheres do romance de 1999:

Elas são os sujeitos muito pacientes de uma história cruel, mas não actuam. São como esponjas que vão absorvendo o mal porque o mal as rodeia, mas não são protagonistas. A sua existência é muito humana mas, finalmente, as possibilidades que têm de actuar são nulas<sup>33</sup>.

A conquista de um papel de efectiva preponderância da voz da mulher não parece, pois, ser uma conquista efectiva, clara, isenta de constrangimentos, de influências e de contaminações dos discursos de poder masculinos.

<sup>32</sup> Maria Alzira Seixo, «As fragilidades do Mal» [2000], in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa como Quer*, ed. cit., p. 223.

<sup>33</sup> María Luisa Blanco, *Conversas com António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 132. Na p. 71, porém, o autor fala de *Exortação aos Crocodilos* como o «romance protagonizado por quatro mulheres».





## 3.

*ALMAS*

A situação relativa aos jogos de forças feminino-masculino agrava-se se transitarmos do critério da focalização para a avaliação da forma como se (re)constrói a personagem feminina, a sua *alma*. Para isso, partimos de uma leitura-interpretação alegórica facultada por uma das mais fascinantes personagens femininas criadas pelo escritor: Julieta de *A Ordem Natural das Coisas*. Julieta, a irmã *diferente*<sup>1</sup> de Jorge, Fernando, Maria Teresa e Anita. Julieta, a responsável por momentos narrativos de extrema sensibilidade e poeticidade que, sem dúvida, em tudo contribuem para uma regulação positiva da simpatia do leitor. Não só a sua condição de excluída nos impressiona, como nos comove a forma de efabular a realidade da sua pontual relação com o filho da costureira, de quem engravidará, depois de este lhe ter contado do

---

<sup>1</sup> É a própria personagem quem manifesta a consciência da *diferença*: «As minhas lembranças começam em Benfica e dantes, quando ouvia falar de locais conhecidos delas onde eu nunca estivera, assaltava-me a impressão de entrar numa sala de cinema em que o filme se desenrolava já, obrigando-me a perguntar o que sucedera antes da minha chegada a fim de tentar entender a intriga e as personagens que pareciam representar apenas para os outros, como se a má educação do meu atraso as ofendesse» (p. 258).



## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

mar que ela tanto queria ver e compreender e que só conhecia de fotografias (p. 277):

coloquei uma ária de ópera na grafonola e ele agarrou num lápis e pôs-se a riscar uma praia na parede, dunas, rochedos, toldos de banhistas, paqu岸tes, e eu, logo que após os violinos o tenor começou a cantar, O mar é verde, tens de o pintar de verde, e o meu irmão Jorge Mesmo se não fosses deles eras minha irmã, maninha,

Querido jorge eu sou tua irmã não sou?

e a seguir àquele melro não veio mais nenhum, os pássaros acabaram-se em Benfica como a palmeira dos Correios e os rebanhos e as quintas, os pássaros acabaram-se jorge nunca vi uma casa tão vazia e tão triste mas tu és meu irmão não és?

e eu, que sou tua irmã sou tua irmã não sou? jura pela saúde da avó que sou tua irmã, A missa dura pelo menos uma hora, temos tempo, e ele, ansioso de agradar-me, a sujar a parede da janela à porta, Se a menina tiver um lápis verde eu pinto, e havia uma caixa de bisnagas de guache numa cesta e ele molhou as tintas de saliva e coloriu ondas verdes na cabeceira da cama e as escavadoras arrasavam as lápides do cemitério abandonado, e eu, a dar corda à grafonola, Que lindo,

Querido jorge, já sei como é o mar já sei como é tavra é um búzio que trago na barriga e que cegreda e me aomenta e que me fala

coloriu a cabeceira da cama, coloriu os vidros da janela, coloriu o tecto, coloriu o meu corpo e eu ouvia o sifão de água na falésia, não ouvia a música, não ouvia a raposa, não ouvia os arbustos, ouvia o sifão de água na falésia (pp. 281-282).

Coloria as vagas no meu peito, coloria Peniche no meu peito, nas minhas costas, nos meus ombros, e as ancas alargaram-se-me de búzios e canoas mas depois levaram-me para a Guarda e roubaram-me o mar, roubaram-me as ondas logo que o mar saiu chorando do meu ventre (p. 300).

Mas para que o nosso ponto de vista ganhe consistência, em relação aos romances publicados antes e depois deste, há que contar com

*Almas*

um outro elemento (personagem?) que nos parece ganhar importância progressiva na obra em causa: a raposa.

Vejamos: *A Ordem Natural das Coisas* dá corpo, por um lado, a um relato que prolonga a temática do (des)amor, da ruína da casa ou da violência nas suas várias máscaras. Por outro lado, todo ele parece (des)organizar-se em torno de Julieta, personagem a quem só no Livro final é dada voz. Todavia, é desde o início que suspeitamos da sua existência e que, um pouco à semelhança das probabilidades geradas pelos indícios que vão sendo apresentados num romance policial, criamos expectativas em relação a «um ruído de passos no andar de cima» (p. 45), numa notação que vai ecoando ao longo do romance<sup>2</sup>. Viremos a saber, a dilucidar o pleno sentido dessas menções, quando Jorge, torturado por agentes da Pide, gritando o que pensava que eles queriam conhecer, afirma que:

o meu pai escondia a minha irmã Julieta com raiva e vergonha de não ser dele, o meu pai não queria que se soubesse que a mãe dos seus quatro filhos parira de outro macho, o meu pai não queria que sonhassem que depois de o meu irmão Fernando nascer se tornara impotente, o meu pai queria que pensassem que era homem ainda, que foi homem, senhores, até ao fim da vida [...] (p. 169).

A subjugação do feminino ao masculino – directamente no caso da mãe de Julieta e indirectamente no caso desta<sup>3</sup> – traduz e ilustra, aqui, não apenas a mentalidade de uma época e de um certo tipo de

<sup>2</sup> Ver pp. 39, 45, 65, 82, 135, 142, 145, 146, 148, 151, 172, 179, 181, 195, 198, 205, 229, 234, 240, 257.

<sup>3</sup> «A miúda vê-se logo que não é minha filha, não insistas, berrou o meu pai do escritório, eu devia dar cabo dela e de ti, e soluços e bofetadas, e mais gritos, e o meu irmão Jorge O pai tem destas coisas, já lhe conheces as manias, e ele Claro que o mar não é mentira, menina, eu é que não sabia explicar, se tiver uma caneta mostro-lhe, a nossa mãe trouxe-me o almoço com um inchaço na testa e a bochecha ferida, deixou o tabuleiro em cima da cama, desceu as escadas sem me fazer uma festa, sem me beijar, e eu A nossa mãe não é minha mãe, Jorge» (p. 281).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

homem. Ela também consubstancia o modo como o masculino da constelação ficcional de António Lobo Antunes vê e sente o feminino (e, em algumas situações, o modo como a mulher vê e sente outras mulheres).

O que encontramos são mulheres reduzidas à condição de *não-gente*; mulheres vistas e tomadas como coisas ou como propriedade, a quem (quase) nunca é permitido o papel de sujeito, como facilmente depreendemos das palavras de Tavares em *Tratado das Paixões da Alma* (entre tantos exemplos possíveis): «Os homens podem não ser grande coisa mas se as mulheres só existissem a partir das onze, deitadinhas no colchão e a dormir, sem nos aborrecerem com solitudes, ternuras, exageros e baton, garanto que era fácilimo viver» (p. 384). Mulheres, enfim, por diversas formas subservientes e enclausuradas, tal como a raposa, cuja pequena história percorre as páginas de *A Ordem Natural das Coisas* e que, tal como algumas personagens femininas, consegue pontualmente escapular-se da gaiola (p. 58). A Julieta, por exemplo, será permitido sair do enclausuramento para parir «em segredo na Guarda», de onde «regressou tranquila e obediente e afável, sem acordar durante a noite, sem trotar pelos quartos» (p. 147).

Não por acaso, portanto, acreditamos, se vão insinuando as referências ao animal cujos movimentos e agitação<sup>4</sup>, confinados ao espaço de uma gaiola de periquitos, parecem duplicar (quase sempre em simultâneo) os passos e a inquietação de Julieta no sótão:

Mesmo a raposa se inquietava na gaiola, embatendo contra as grades, e só me assustei quando o tenente se imobilizou, à escuta, abandonando o lixo dos avós, Deu-me ideia de ouvir passos em cima, e então vi, pelo canto do olho, a minha irmã Maria Teresa derrubar à pressa o bambi

<sup>4</sup> Para as referências à raposa e/ou a Julieta no sótão, ver pp. 38, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 135, 146, 149, 161, 163, 164, 165, 168, 179, 195, 199, 201, 261, 263, 269, 279, 281-282, 283, 295-296, 300, 301, 302.

*Almas*

da minha madrinha que se desfez no tabuleiro de gamão, o som dos passos desvaneceu-se, e o civil, a tanger-me com a pistola para o jardim [...]./a minha irmã Maria Teresa tranquilizava os passos no sótão Não foi nada, não aconteceu nada, estende-te um bocadinho, vê se descansas, o meu irmão tomava a camioneta para a Amadora a berrar aos colegas Prenderam o Jorge (p. 135).

O paralelismo entre ambas é, aliás, reconhecido pela própria personagem. Quando recorda a solidão em que sempre viveu:

O garoto [o filho] acabou por partir há muito tempo já que tudo na minha vida se passou há muito tempo, como a infância dos outros, como o que acaba de me acontecer agora, ainda que o passado me não apareça sombrio nem estranho como as casas de que me falavam e em que nunca morei e como aquela em que vivo sozinha desde a morte das minhas irmãs, de relógios em horas diversas no andar de baixo como os cadáveres em diferentes posições de um desastre de comboio, os cucos pendurados das portinhas de madeira, fotografias invadidas pelo pó, teias de aranha unindo as volutas do candeeiro da mesa de jantar aos talheres que esperam os finados e as vidraças que tombam com o películas de seda, **tornando os gemidos da raposa na gaiola tão vizinhos de mim como se a minha garganta os emitisse** (p. 263) (destacados nossos).

Quando relembra a morte da raposa:

e nisto vi o bicho deitado no cimento da gaiola, de cujas fendas rompiam madeixazinhas de musgo,

e compreendi que não dormia, e compreendi que morrera ao lado do seu tacho vazio, e compreendi que os gemidos dessa noite eram os sinais que utilizara para se despedir de uma **existência absurda, ruidosamente absurda como a minha,**

e permaneci a observá-lo do cume da casa trémula de tão precária, como que feita de caixas de cartão bolorento, e cujas telhas, outrora

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

encarnadas, os pombos, emigrados para a Venda Nova ou a Amadora, não manchavam já dos seus pingos de cera endurecida,

e permaneci a observá-lo sem descer as escadas, sem sair para o quintal, sem me chegar a ele, sem nada que se aparentasse em mim a alarme ou a espanto, certa de que tudo desaparecia ao meu redor convidando-me a desaparecer também (p. 296) (destacados nossos)<sup>5</sup>.

E se, quase de imediato, Julieta confessa ainda ter utilizado «**a água do tacho da raposa** para uma infusão das folhas da nespereira que resistia, doente de parasitas, no pátio da cozinha» (p. 296), posteriormente vê-la-emos a acusar o ruivo (o pai, o mesmo homem que vira antes do funeral da mãe a deixar um ramo de flores no capacho) de ter sido por sua causa que ficou enclausurada e sozinha:

Foi por sua causa que me prenderam aqui, foi por sua causa que não queriam que me vissem, foi por sua causa que me mandaram para a Guarda e não me ensinaram a ler nem a escrever e me proibiram de sair, foi por sua causa que me obrigaram a apodrecer na Calçada do Tojal, foi por sua causa que fiquei sozinha, sem água nem luz, **à espera de morrer de fome, como a raposa**, nestas ruínas de casa, porque o meu pai não é meu pai e você me fez, como o filho da costureira me fez o mar de Peniche e um búzio que chorava, à minha mãe?

e ele, quase inaudível, a mastigar as gengivas Sim,  
e eu Sim?

e ele, a tentar uns passos de lacrau no tapete, bastante mais idoso do que quando se sentara, Sim,

e agora o sol iluminava a gaiola, iluminava o jardim, os arbustos, a relva, o portão, e para além do portão as marquises com estendais de roupa que me rodeavam e me sufocavam, e para além das marquises o morro de Monsanto com a cadeia e os postes eléctricos, e para além

<sup>5</sup> O paralelismo já havia sido anunciado anteriormente quando, na mesma página em que sabemos que «a raposa soluçava de fome na gaiola», ouvimos os «gritos» de Julieta no sótão, dilacerando «os cristais» e fendendo «as jarras» (p. 146).

*Almas*

do morro e das nuvens Peniche, e Tavira, e o mar que nunca vi a não ser quando chorou no meu corpo, o mar, as traineiras dos pescadores, as grazinas, o mar (pp. 300-301) (destacados nossos).

E tal como a raposa, também o destino de Julieta parece ser a morte, aqui subsumida num desaparecimento procurado por entre uma «chuvinha de Outubro ascendendo no escuro», ao encontro imaginário do seu irmão Jorge (p. 311)<sup>6</sup>.

Na sequência do que temos vindo a expor, poder-se-á argumentar, apesar de tudo, apesar dos aspectos sombrios presentes na composição da personagem feminina, que se verifica uma crescente importância da mulher na ficção antuniana. Assim sucede, não apenas porque lhe é dada voz mas porque essa voz adquire consistência, na medida em que se vai revestindo de espírito de análise e de capacidade crítica sobre si e sobre os que a rodeiam, em particular, e sobre o mundo, em geral. Verdade, sem dúvida. Mas não menos verdadeira nos parece a hipótese – tecida na esteira da alegoria que propomos – de que a aquisição, a conquista de uma voz e de um lugar de maior relevo nos meandros romanescos não significa, necessariamente, total e absoluta capacidade de acção, de fuga às prisões em que a encerraram, ou de confrontação directa daqueles que a reprimem.

À excepção, (quase) sempre relativizada, como veremos, de personagens como Marília (*Explicação dos Pássaros*); Inês, Maria João e Ilka (*Fado Alexandrino*); de Ana e Adelina (*Auto dos Danados*); da mulata que insistente e determinadamente procura Diogo Cão (*As Naus*); de Graça e Cláudia (*A Morte de Carlos Gardel*); de Isabel (*O Manual dos Inquisidores*); de Isilda (*O Esplendor de Portugal*) ou da prima Hortelinda (*O Arquipélago da Insónia*), as personagens femininas de António Lobo Antunes permanecem, de forma irremediável, em *gaiolas* de grades inexistentes.

<sup>6</sup> *Vd.* capítulo 7, Livro terceiro («A viagem à China»), em particular, pp. 210-211.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

No que respeita àquelas que acabamos de mencionar (as que parecem presentificar a carga simbólica de esperteza-inteligência, de sagacidade e de coragem que atribuímos à raposa), destacamos tanto a capacidade para *digerir* a consciência que vão adquirindo quanto os concomitantes ajustes de personalidade e de acção. Deste modo, Marília não é apenas apresentada (ainda que pontualmente) como portadora de uma consciência política – facto que, por si só, contrariaria uma atitude de passividade e de submissão (como também acontece com a activista Odete-Dália de *Fado Alexandrino*). Ela acaba por nos surpreender, e a Rui, ao antecipar-se no pedido de separação (pp. 175-178).

A ela cumpre ainda, em parceria com Tucha<sup>7</sup>, a primeira mulher de Rui S., comentar, em episódio circense de um pendor surrealista que percorre o romance, os comportamentos/a vida da personagem. Anunciadas pelo anão como «As Esposas», as duas mulheres, que se apresentam vestidas a rigor para o espectáculo, «de sapatilhas e fato de banho de lantejoulas» (p. 240), desfiam um rol de queixas que, em simultâneo, dão conta da personalidade de Rui S. e da relação que com ele mantiveram.

Se as reclamações de Tucha são canalizadas para uma dimensão afectivo-familiar (a falta de assistência no parto, o nunca lhe levar o pequeno-almoço à cama, ou, entre outros, os protestos quando encontrava uma espinha no peixe), as de Marília contam com indícios que apontam para a existência da consciência crítico-ideológica que sugerimos. Por isso diz ter acreditado, no início, na sua recuperação-conversão política, de «burguês» a «socialista em potência»; por isso sublinha o seu «egocentrismo intrínseco», típico das classes dominantes, ilustrado no facto de não querer ter mais filhos; por isso critica a sua suposição de que as mulheres haviam nascido «exclusivamente

---

<sup>7</sup> A mesma estratégia de composição da personagem, como protótipo da mulher burguesa, fútil e pretensiosa, é posteriormente aplicada a Sofia, mulher de João, personagem de *O Manual dos Inquisidores*.



*Almas*

para o servir»; por isso, ainda, o acusa de ser «um reaccionário do pior calibre», minado pelo «cancro do capitalismo», agrilhado pelo «espectro da religião» e em pânico pela «luta de classes» (pp. 241-242). A capacidade crítica está ainda patente quando, por ocasião do primeiro encontro com a família de Rui S., e perante os comentários do pai deste sobre a Revolução de Abril, serenamente, mas em tom irónico e virulento, o questiona: «– Nacionalizaram-lhe alguma das suas empresas? [...] – Os estupores dos comunistas têm-no obrigado a trabalhar como contínuo? É um emprego fácil, sabe, o meu tio fazia isso num banco» (p. 127).

Ainda assim, e lembramos que mencionámos já o carácter (quase) sempre relativo das excepções, não nos parece que a composição de Marília resulte numa ideia de um feminino livre, social e vivencialmente empenhado, satisfeito com as opções tomadas.

Por um lado, depois da separação e do regresso a Lisboa (e de conhecer o trágico desfecho de Rui S.), ficamos a saber de uma personagem indiferente e alheada em relação à vida, vazia de sentimentos em relação à morte do marido (p. 99). Por outro lado, em termos gerais, o que acaba por ressaltar da caracterização da personagem é uma linha de traços disfóricos, a nível físico e psicológico. Salientamos, entre tantos exemplos, o mau gosto dela e dos pais (p. 31) ou a ausência de traços indiciadores de harmonia e de beleza física, o que causa repugnância a Rui S.: os «pés grandes», as «unhas achatadas e largas, semeadas de gretas, pés de palmípede na outra ponta do lençol» (pp. 31-32). Podemos também verificar o mastigar ruidoso (p. 36), a ambiência desleixada da casa de Campo de Ourique, onde vivem (p. 194), ou o facto de, ostensivamente, sacudir «a caspa do casaco com as costas da mão» (p. 205). Rui S. vê-a, ainda, como uma «criatura mal vestida e feia [...], plantada nos seus horríveis sapatos masculinos, a colar nas paredes cartazes sobre greves, seguida por um grupo de estudantes obstinados e submissos, adeptos fervorosos de um socialismo esquemático» (p. 168).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

O que esta caracterização permite é a sua inclusão numa galeria onde desfilam figuras grotescas ou, pelo menos, numa galeria de personagens de traços eminentemente negativos. A capacidade para agir (ou, na mesma linha, como se verá, a aquisição progressiva de voz) não implicará, portanto, por si só, a possibilidade de compormos um modelo positivo do feminino ou, no mínimo, neutro de comentários desafectivos.

Quanto ao caso das referidas personagens de *Fado Alexandrino*, ou, para o mesmo efeito, de Graça e Cristiana, de *A Morte de Carlos Gardel*, o confronto e a consequente fuga à impositividade masculina situa-se numa linha de comportamentos marginais, desviados, de acordo com a *normalidade* socialmente aceite; isto é, decorre da teia de relações lésbicas que protagonizam: depois da relação com Ilka, a senhora do cabelo roxo, Inês, a mulher do alferes, inicia uma relação com Maria João, a filha do tenente-coronel. Graça, por seu turno, mantém uma assumida vivência conjunta com Cristiana, de quem acaba por separar-se, se calhar porque também esta relação acarreta as *correntes* que unem os casais heterossexuais: as acusações provenientes da falta de respeito pela individualidade do outro, as suspeitas, os comportamentos violentos, etc. Citamos, a propósito, alguns breves excertos:

– *Não pude telefonar, desculpa, o Nuno está no hospital em coma uma voz que me empurrava, que me mantinha debaixo de água, que me impedia de viver, e a Graça reduzida a um soprozinho distante, tão distante como o mar de Carcavelos recuando na outra ponta da manhã*

– *Pareces bêbeda, o que aconteceu, tomaste algum calmante Cristiana?*  
[...]

– *O mês passado foste levar a Alzira a Castelo Branco, este mês o Nuno resolve internar-se no hospital, explica-me lá qual vai ser a próxima desculpa para não dormires em casa?*

[...]

## Almas

*e a Graça, que cheirava a azedo e a insónia, a trazer-me o tabuleiro das torradas e uma chávena de chá*

*– Não é desculpa nenhuma, que mania, o meu irmão anda desfeito, bebe isto*

[...]

*não podia convidar amigas porque a Graça não queria, não podia ir a jantares de professores porque a Graça não gostava, ouvíamos música, víamos televisão, alugávamos filmes no clube de vídeo, olhávamos o Tejo à noite, e ela a afastar o gato que farejava as torradas (pp. 99-101).*

Quando voltar para casa a Cristiana vai assustar o gato e armar uma cena dos diabos, Onde é que estiveste, onde é que não estiveste, com quem, até que horas, não mintas, não tens respeito seja por quem for, pois não?, e eu exausta, sem energia para lhe responder Cheguei agora do hospital, e ela a ameaçar-me de punhos fechados Que aldrabona [...] (p. 112).

Se em *A Morte de Carlos Gardel* é possível verificar a sobriedade do traço com que se aborda a questão da homossexualidade feminina, mesmo quando se trata de dar conta da troca – e dos preconceitos – de que Cristiana é alvo na escola onde trabalha (pp. 105-106), o mesmo não acontece em *Fado Alexandrino*. Nos momentos em que, de modo quase sempre breve, se mencionam os laços afectivos de Ilka e Inês e de Inês e Maria João (pp. 296, 365-367, 455-457; 612, 614), sobressai uma linha cómico-grotesca (numa tendência que percorre este e outros romances) que culmina num violento comentário do alferes: «Essas cabronas nunca se perdem» (p. 617).

De igual violência preconceituosa, com tonalidades diferentes, porém, é o modo como a questão do lesbianismo surge aproveitada em *Tratado das Paixões da Alma*. Num dos muitos momentos em que o Juiz de Instrução recorda a infância vivida com o Homem (que viremos a saber chamar-se Antunes, p. 63, *passim*), é dada a conhecer a «tourada» (p. 41), que se esperava ser protagonizada pela cozinheira

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

e uma outra empregada da casa, mas que, ao invés, acontece entre esta e a avó do (ex-)amigo:

E realmente ao fim da tarde lá estávamos ambos, disse o Juiz de Instrução ao cavalheiro, de pálpebra na clarabóia a examinar o cabelo curto de uma adolescente gorducha, a esfregarmos os vidros com o lenço para distinguir melhor os seios, a pele do ventre, os dedos dos pés afastados como o dos sapos, os gestos que o vapor de água apagava, a roupa no cabide, a maçaneta na porta. Lá estávamos à espera da cozinheira de avental, de braços traçados na soleira, que caminhava sem pressa no chão molhado a livrar-se da blusa e da saia, sorrindo como uma planta carnívora, a oferecer um dos peitos à boca da empregada ao mesmo tempo que a apertava contra a barriga com a tenaz do cotovelo, só daquela feita não foi a cozinheira quem entrou, disse o Juiz ao cavalheiro distraído com os manejos da calista e os instrumentos de compor calcanhares que nasciam sob o foco, foi a Senhora de casaco de raposa, com o penteado armado e as unhas compridas e vermelhas, a Senhora, de sapatos de salto alto de verniz, ajoelhada no cimento, imagine-se, diante da criada, afastando a gola, exibindo o decote, as pérolas, os tendões enrugados do pescoço, a Senhora a encostar o corpo às pernas da rapariga que lhe cravava os dedos na laca das madeixas, a obrigava a roçar-lhe no umbigo o baton roxo dos lábios, a segurava, quase rasgando-os, pelos enchumaços do vestido para sentir a pele dos sovacos nos quadris (pp. 41-32).

Mais do que um exemplo da curiosidade infantil, o texto surge inevitavelmente impregnado do ponto de vista de um homem, de um adulto, ressabiado pela diferença de classes e incomodado por preconceitos de escolhas sexuais (que, como veremos, afectarão igualmente a forma como, em outros romances, se vê a homossexualidade masculina). Mas este episódio interessa-nos também por outro motivo. Na sequência da ilustração de uma mentalidade preconceituosa, o conhecimento da «tourada» serve ao cavalheiro para levar o Juiz a fazer chantagem com Antunes, na tentativa de obter informações

sobre a rede bombista a que pertence: «Mencione ao Homem a avo-zinha lésbica, sugira testemunhas, e insinue uma notícia nos jornais que costuma dar um resultadão e peras [...]»./ – A lésbica, disse ele, a lésbica é a chave, poça. Explore-me a fundo isso da lésbica e trucla» (p. 43).

Acrescente-se ao exposto que, se no caso a que acabamos de nos referir não há indícios claros que apontem para o facto de a relação lésbica se traduzir numa fuga ao domínio do masculino, o mesmo não sucede com a filha mais velha do pimpolho, de *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*. Para esta personagem, com efeito, a homossexualidade, manifestada apenas de forma latente, parece ser a única solução para fugir às frustrações afectivas de um casamento em que se sente não existir e em que se dissolve como «uma coisa a um canto» (p. 230). Do capítulo a que dá voz («Décima fotografia») sobressai, portanto, o eco-lamento «(se conhecesse uma mulher)».

Seja como for, sejam quais forem os mecanismos ou as estratégias de fuga ao domínio do masculino, atrevemo-nos a dizer que Ana e Adelina (*Auto dos Danados*), a idosa prostituta mulata de *As Naus*, Cláudia (*A Morte de Carlos Gardel*) (e a sua decisão de, após a morte do filho, Nuno, começar nova vida na Alemanha), Isabel e Isilda (*O Manual dos Inquisidores* e *O Esplendor de Portugal*, respectivamente) parecem ser as personagens mais capazes de agir de modo incisivo e consciente, e também corajoso, facto que não significa que de algumas delas se encontrem ausentes um ou mais traços negativos. Ou melhor, facto que não significa que o leitor ou as outras personagens as não possam ler/ver disfemisticamente.

Em *Auto dos Danados*, por exemplo, Ana, de todos os «danados», é a única que «não integra dados anormalmente negativos, constituindo tão-somente uma personalidade forte e impositiva»<sup>8</sup>. É também ela quem mais evidencia a capacidade de criticamente observar

<sup>8</sup> Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 155.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

e comentar a realidade, a sua e a dos outros, empenhando-se, ainda, sem sucesso, todavia, em pedir à mãe que expulse de casa o cunhado, Rodrigo. O excerto é longo mas a lucidez do pensamento da personagem (concorde-se ou não) justifica a transcrição:

Foi no Brasil, um ou dois anos depois da revolução, que percebi que Portugal, tal como os comboios do meu pai, não existia. Era uma ficção burlesca dos professores de geografia e de história, que criaram rios e serras e cidades governadas por sucessivas dinastias de valetes de cartas, a que se sucederam, após meia dúzia de estampidos chochos de barraca de tiro, sujeitos de barbicha e lunetas aprisionados em retratos ovais, observando o Futuro na miopia severa dos eleitos, para tudo se diluir na branca paz sem relevo nem contornos do salazarismo, durante o qual a minha família prosperou como o caruncho no pau, devorando a serradura de fábricas e montes. Entendi no Brasil que as pessoas geralmente pobres, baixas e escuras, que se exprimiam da mesma forma que eu falo, não passavam afinal dos valetes dos professores de história despidos da sua colorida condição de baralho, transportando em São Paulo, sob o braço, atados com cordéis, os embrulhos das suas minúsculas esperanças. De modo que a infância e as recordações dela (jantares, carrosséis, bronquites de adultos, enormes medos) deram lugar à saudade imprecisa de uma orla de lodo e de água, na qual o Guadiana depositava delicadamente suicidas e barcos, sob a fúria pontiaguda dos pássaros. E agora, de novo no Alentejo tantos anos após, o odor de gado morto trouxe-me de súbito à ideia a minha absurda condição de dama de copas, sem ossos, sem tendões, sem carne, a estender o ouvido, sobre as pedras velhas da cidade, numa expectativa de ondas (p. 118).

No entanto, parece-nos que a dinâmica da relação que, num primeiro momento, mantém com o tio Rodrigo, o «boi de cobrição» (p. 85), aquele que dorme com todas as mulheres da família<sup>9</sup>, em

---

<sup>9</sup> Recordamos que a sordidez da personagem estende-se ao ponto de dormir com a tia mongolóide de Ana, de quem tem uma filha, a prima do Outeiro, com quem também dorme e de quem também tem uma filha (ver *supra*, p. 48).

*Almas*

nada abona a seu favor. Para esta diluição da *bondade* da personagem contribui ainda o facto de a sua ida para o Brasil acontecer porque ela pretende fugir aos ventos revolucionários de Abril de 1974, o que, aos olhos de um certo tipo de leitor, funciona negativamente.

Do ponto de vista da semântica interna da obra, os próprios habitantes de Monsaraz vêm-na de forma negativa, quando ela regressa provisoriamente ao país para tratar da escritura da casa, a fim de evitar que o tio expulse a mãe: «A brasileira, segredavam elas, a que veio ajudar a mãe a estragar a vida ao tio, a tirar-lhe a casa e a mobília e a terra e os prédios de Borba, de Vendas Novas, de Lisboa» (p. 128). O que o comentário registado permite observar, sem dúvida, é a ilustração de uma certa mentalidade colectiva que, ignorando, ou fingindo ignorar, a torpeza e a violência das atitudes – de Rodrigo, no caso –, entende que o masculino deve ter sempre prioridade. E, por isso, julgamos, ele choca mais do que surpreende. Acresce ao exposto que, na perspectiva de Nuno, o primeiro marido, é ela quem mais se assemelha ao vil e despótico Diogo, patriarca da família (p. 83). De igual modo, a mãe de Ana não deixa de assinalar as semelhanças entre ambos:

Escutei a minha filha dizer Ponham-me a bagagem toda no quarto, no mesmo tom irrecusável em que o avô dela o faria, ouvi as unhas da perdigueira muda a girar de contentamento nas lajes do vestíbulo, ruídos em direcções contraditórias das criadas, do feitor, do Francisco, e até a maneira como os passos da Ana afundavam a pedra me recordava o doente a regressar da caça, chamando a cozinheira aos berros para os coelhos e as perdizes, e havia o odor de pólvora e de sangue que em miúda me atraía e assustava, e o de mato fresco de tripas de lebre das madrugadas de junho. Como num bailado olhámos todos ao mesmo tempo na direcção do vestíbulo e a Ana mirava-nos do umbral, de cigarro na boca, com o sorriso sem ironia nem sarcasmo com que troçava de nós (p. 95).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Em todo o caso, e tendo embora em conta a já mencionada tomada de consciência de Ana, bem como a sua lucidez, a nossa justificação para o facto de não conseguirmos vê-la como a possibilidade de resgate de uma imagem positiva e luminosa do feminino prende-se com a sua incapacidade para agir num outro domínio: o do seu segundo casamento, repugnante, como veremos, e opressivo, a avaliar pelo facto de Ana não conseguir replicar à mudança de opinião do marido sobre a partida imediata para o Brasil:

Atrasei-me um bocadinho, disse eu a lavar as mãos e os dentes, a arrumar as bisnagas no estojo, a guardar a roupa na mala, se seguirmos imediatamente para Lisboa aposto que o avião ainda lá está, telefona-se daqui, vão buscar o carro ao aeroporto e pronto, chegamos a São Paulo num instante. Mudei de ideias, disse o meu marido a acomodar-se nos arbustos do colchão, com um exército de formigas a trepar-lhe a coxa e as orelhas devoradas pelos cães, ficamos em Évora e amanhã decide-se, não há voos para o Brasil a esta hora (p. 133).

Creemos, pois, que a capacidade de acção do par de personagens Adelina e Isabel (e em conjunto, por motivos diversos, com a prostituta mulata de Diogo Cão), se sobrepõe, em *sobriedade* e em grau, às atitudes das personagens que acabamos de mencionar, assim levando a que elas se destaquem largamente do leque de personagens femininas do universo ficcional de António Lobo Antunes.

A primeira, mulher do velho Diogo, patriarca da família, o que lamenta não ter educado a sua mulher à chibata (p. 178), decide abandonar a casa após o que reconhece terem sido «Quinze anos de brutalidades» (p. 180). O abandono do *lar*, ou melhor, a fuga, ou tão-somente, a partida, é, portanto, o resultado do que deduzimos terem sido anos de violência física e psicológica; violência que é, aliás, prolongada no momento que antecede a sua partida, em episódio que também nos dá a ler a capacidade de Adelina para activamente ripostar ao domínio do masculino. Por isso, embora ameaçada



*Almas*

por uma espingarda e pelos dentes da cadela perdigueira que acompanha o marido; embora dominada pela força física do *macho* que a viola, Adelina reage, verbal e fisicamente, acabando por se libertar – em todos os sentidos – do agressor:

olhava-a como um rafeiro com cio olha o traseiro de uma cadela na praça, via-lhe o cabelo sem ganchos, a saia em desordem, a canela mordida até ao osso, e então obriguei-a a estender-se no tapete, de ventre para cima, e larguei o relógio dos anjinhos de bronze para lhe separar as pernas, rindo das suas exclamações, dos seus protestos e dos seus murros insignificantes de mulher, e no momento em que a penetrava, castigando-a com um tabefe pelos seus beliscões nas minhas costas e pela sua incansável resistência de enguia, recusando a minha língua, as minhas carícias e o meu ansioso peso de homem no seu peito, ela apanhou o relógio de mostrador quebrado e eu vi os dedos que seguravam a base de mármore aumentarem de tamanho, vi o braço no ar, vi a sua repentina careta de vingança, vi os ponteiros aproximarem-se na lenta rapidez das catástrofes, e logo a seguir um gosto diferente na boca, as pupilas perdidas, uma inércia inesperada, uma fraqueza de criança nos músculos, e ela que se livrava de mim, que me empurrava para o lado sobre os restos dos espelhos e das molduras dos caixilhos, que acabou as malas sem se preocupar em dobrar a roupa pelos vincos porque a camioneta devia estar a partir, que arrastou os baús para junto da porta, chamou uma ou duas empregadas que a ajudassem a carregar a bagagem até à entrada da vila, comigo sozinho, sem me lograr mexer mas a ouvir e a entender tudo e a odiá-la, desejando que a perdigueira lhe saltasse à nuca nas escadas ou lhe esmagasse a cintura nos joelhos trabalhados dos armários [...] (pp. 183-184).

Mais pacífica, mas nem por isso menos importante, é a partida de casa de Isabel, mulher de Francisco (ministro no tempo de Salazar), aquele que alega fazer tudo o que elas querem sem nunca tirar o chapéu (p. 15, *passim*). Numa descrição muito semelhante à que envolve a

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

partida de Adelina, não só pela presença do motivo do espelho mas pela presença da violência física (acentuada, porque multiplicada, pelos reflexos<sup>10</sup>), sabemos, pela voz de Titina (o protótipo da governanta eternamente apaixonada pelo patrão), da discussão, das ameaças e da luta que envolvem a separação do casal:

a porta do quarto aberta e o senhor doutor e a senhora a discutirem, a senhora a tirar roupa das gavetas e a amontoá-la na cama, a tirar as escovas da cómoda, a arrancar vestidos dos cabides, a pisar blusas, a pisar écharpes, a pisar aquelas calças lindas de cetim que usava quando tinha visitas e arrastava agora atrás de si presas a um salto, não uma senhora mas duas ou três senhoras reflectidas em ângulos diferentes nos espelhos, e o senhor doutor também dois ou três senhores doutores gesticulando uns com os outros como se estivessem zangados consigo mesmos, não com a senhora, a impedirem-lhe a passagem e a senhora que não a conhecia assim, ameaçando-os com o secador do cabelo

– Largue-me

a lutar com aqueles senhores doutores todos

– Larguem-me

o senhor doutor a agarrar no secador e a desfazê-lo no tampo da cómoda

– Quem é o tipo quero saber quem é o tipo Isabel

uma caixa de pó-de-arroz esmagada, frascos de perfume no chão, o abajur da mesinha de cabeceira em pedaços e a senhora a procurar uma sandália, às punhadas ao senhor doutor

– Largue-me

os espelhos quebrados multiplicavam os dois ou três senhores doutores por dez ou vinte ou trinta que repetiam

– Quem é o tipo quero saber quem é o tipo Isabel [...] (pp. 117-118).

<sup>10</sup> Ver Maria Alzira Seixo (dir.), *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. I, Lisboa, IN-CM, 2008, verbete «Adelina», da autoria de Graça Abreu. Sobre o motivo do espelho ver, *idem*, vol. II.

*Almas*

No entanto, neste romance, a fuga, a partida, acontece não só porque a personagem finalmente se cansou de traições, mas porque, cansada do vazio de não sentir amor, se envolve numa outra relação.

A impressão que, em derradeira instância, ressalta do percurso narrativo destas personagens é a impossibilidade, se não a incapacidade, de escapar, de fugir em direcção a vidas felizes, luminosas e dignas, não interessa se dependentes ou independentes de cenários afectivos. Adelina foge para casa de uns primos, no Porto, onde acaba por morrer (p. 185); Isabel envolve-se numa relação com Pedro (tio de Sofia, a nora), acabando por melancolicamente constatar que «afinal o gostar dele não era diferente do gostar do Francisco só que mais rápido e mais egoísta e menos terno ainda, gostar para o Pedro era vestirmo-nos à pressa, apanhar a roupa, o Pedro enervado a pentear-se ao espelho como se não me conhecesse ou me conhecesse demais» (p. 387). A personagem acaba, pois, por desejar, pura e simplesmente, ficar sozinha, «em paz diante da janela [...] à espera que os prédios fronteiros dessem lugar ao mar» (p. 388), sendo finalmente internada no mesmo lar que Titina, em Alverca.

Sozinha parece também ficar Cláudia, que, em *A Morte de Carlos Gardel*, convoca uma imagem de independência semelhante à de Marília. Divorciada de Álvaro, que após saber da sua gravidez lhe confessa nunca ter gostado dela (pp. 19, 141), mantém uma pontual relação com um homem casado, Hélder, antes de uma nova vivência com Ricardo, olhado com espanto pelos outros, incapazes de compreender o envolvimento com um homem muito mais novo (p. 139).

A morte do filho leva-a a regressar à Alemanha, país que recorda em vários momentos da terceira parte do livro («lejana terra mia»), em notas que contribuem para a composição de uma figura forte e capaz de escapar quer às adversidades causadas pela guerra (p. 161 e ss.) quer a essas outras que vive depois de o tio a enviar para Lisboa, onde, antes de casar com Álvaro, trabalha e estuda ao mesmo tempo

(pp. 170-172). A personalidade forte subsiste ainda quando, lidando com as privações financeiras do início do casamento, aceita a gravidez «como quem aceita um intruso inevitável» (pp. 195-196), ou quando, após o divórcio, enceta os novos laços relacionais acima referidos, sujeitando-se às críticas por ser amante de um homem casado (pp. 211-212) ou por viver com um jovem da idade de Nuno.

Ora, se a sua decisão de regressar ao país natal, «de mãos a abanar» (p. 199), sem medo do recomeço (p. 195), reitera a ideia de força e de coragem, a verdade é que, numa leitura inversa, a atitude tomada pode, eventualmente, torná-la uma desistente, consubstanciando a falta de capacidade para lidar tanto com as adversidades causadas pela dor da perda do filho quanto pelo modo como é vista e tratada pelas pessoas que lhe são (foram) próximas. E o futuro, o seu futuro, deixado em suspenso numa sala de espera de aeroporto, em que se afunda «num cansaço sem sonhos» (p. 200), restringe a hipótese de a entendermos como uma personagem capaz de ultrapassar os fracassos e as frustrações vivenciais.

A mesma sensação de ação fracassada parece resultar, ainda, da forma como se constroem as personagens Maria Clara (*Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*) e a idosa prostituta mulata que insistentemente procura Diogo Cão, o amor da sua vida (*As Naus*). Esta última talvez seja, aliás, a que mais se aproxima de uma ideia de mulher detentora da capacidade para combater as mais diversas espécies de adversidades. Parece ser, também, aquela que melhor entende e, por isso, manipula, o avesso do seu mundo de mulher. E, por isso, reconhece que

Há sempre inditosos dispostos a pagar para dormir com uma mulher mesmo assim velha como eu, patetas que me escoltam ao meu quarto trepando cinco andares sem elevador a agarrarem com a palma os saltos do coração moribundo, que dobram as calças pelo vinco, que juntam

*Almas*

os sapatos debaixo da cadeira, que se sentam na cama, depois de entregarem as notas, a pedir Minha senhora deixe-me pôr a cabeça no seu colo, faça-me festas como a minha tia me fazia em pequeno, assim, enquanto me tocam com desvelo nas membranas secas do púbis e na pouca relva grisalha que conservo, e nem por isso são clientes muito novos, rapazinhos cerimoniosos a amarrotarem os quinhentos escudos da mesada, mas engenheiros e comerciantes bem vestidos, com filhos, jóia na gravata e sapatos de verniz, ou professores de liceu divorciados atacados pela insidiosa angústia da solidão, do desamparo dos que jantam sem companhia, na mesa da cozinha, com um semanário aberto contra a garrafa de tinto (p. 153).

E, por isso ainda, depois de finalmente encontrar Diogo Cão, perseguindo-o «semanas a fio desde Alfama a Pedrouços» (p. 155), utiliza a «longuíssima experiência da sua arte de manipuladora dos solitários», logrando «pastoreá-lo para o quartinho do Terreiro do Paço impedindo-lhe as tabernas que se multiplicavam no trajecto como os fungos do queijo, e as mercearias em que comungávamos canecas de verde até às onze da noite, refastelados nas sacas de feijão» (p. 162).

No quarto, por um lado, faz uso do «seu conhecimento da fraqueza dos machos» (p. 162), deixando que, de várias formas<sup>11</sup>, o navegador recupere da embriaguez antes de lhe ordenar «Acaba lá com essa merda» (p. 165) e antes de lhe perguntar «De que é que estás à espera para tirar a roupa» (p. 169). Assumido, conquistado, o lugar de supremacia que competiria ao macho, cabe à mulher empurrá-lo para o colchão, onde «a minúcia tecedeira da sua arte» recuperará, não sem dificuldades, a masculinidade, a «monumentalidade náutica desse pénis florido de insígnias e de ecos». Levantado o «mastro

---

<sup>11</sup> Não só o deita, «quase inconsciente», tapando-o «serenamente» «com o lençol de florinhas bordadas em tardes sem clientes» e aplicando-lhe «pomada de enxofre nos furúnculos verdes» (p. 162), como, além disso, tranquilamente permite que, depois do descanso, Diogo Cão furiosamente verbalize e exerça os seus autoritários delírios de comando (pp. 164-165).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

orgulhoso do navegante, erguido na vertical da barriga, com todas as velas desfraldadas e o ressoar de cabaça das conchas», viverão «uma madrugada memorável»:

Uma madrugada muda e perseverante mau grado os ruídos exteriores que os véus das cortinas transformavam nos acordes dispersos de uma harmonia em delírio, uma terna batalha de sucessivas navalhadas ardentes no meu corpo, uma maré viva sem repouso que me obrigava a segurar-me aos corrimãos da cama, até que um último impulso me arrancou do tombadilho do colchão, me ergueu o tronco num rodopio desmesurado, e uma espuma fervente me alagou as vísceras em sucessivos encontrões de bomba, ensopando a colcha com o sumo do seu licor à medida que os pendões emurcheciam, o assobio das conchas se calava e a mulher se encontrou de novo, pacificada, na companhia do velhote magro e inofensivo dos bares de Loanda, impregnado de vinho e assaltado pela obsessão das tágides, que a fitava, despenteado, da almofada, com uma expressão palerma nos caninos de plástico (p. 173).

É certo que a caracterização da mulher, «criatura sem formas» (p. 172), com a «sua fealdade de circo» (p. 158) e os seus «pés de avestruz deformados pelos tacões tortos» (pp. 169-170), bem como o modo como são descritas algumas das acções que protagoniza, aponta para uma vertente grotesca que, em abstracto, derogaria qualquer visão positiva da personagem. Atentemos, exemplarmente, nos seguintes excertos, anteriores ao reencontro com o homem procurado:

Nessa mesma noite, segura da inevitabilidade do hospício, concedeu alegrias grátis a uma turma de estudantes de agronomia e a um antigo ministro que há longo tempo a cortejava sem êxito, tocado de paixão pela sua fealdade de circo. Que se recordasse nunca se esmerou tanto na perfeição do seu trabalho nos lençóis, perdendo-se num tricot minucioso de pormenores provocadores e desvairados que conduziam os estudantes

*Almas*

a gozos impossíveis que lembrariam toda a vida e o governante à beira de um colapso fatal, prevenido no instante exacto pelo lago de um ancoradouro de ternura (p. 158).

Enfeitou-se dos colares e brincos habituais, de uma prata pateticamente oca, à medida que se juntava lá em baixo, seguido pelos ossículos dos corvos, um exército disparatado de alentejanos de samarra munidos de ancinhos e navalhas, de algarvios avançando ao compasso de acordeões festivos, de minhotos coloridos, de transmontanos talhados a maço no basalto do Douro, e de chulos lisboetas de clavículas enchumaçadas e músculos de algodão. Empoou as pregas da cara escutando os corridinhos das filarmónicas, os mis bemóis das orquestras de cavaquinhos e as tubas dos pajens do paço, com os pendões e os galhardetes reais a ornamentar os instrumentos. Alongou o bico das pálpebras com um traço infinito de lápis [...]. A mulher desceu num passo leve de gaiata as escadas de conservatória predial convertida em hotel de putas [...]. Acotovelou a multidão de desempregados [...]. Galgou a Avenida da Liberdade em reptações de enguia (pp. 159-160).

Contudo, cremos que depois de um primeiro momento de riso fácil, e recordando não só a perseverança da procura do seu homem mas, essencialmente, o carinho com que o trata, talvez lembrando que, de facto, «os homens necessitam tanto mais de mãe quantas mais mães tiveram» (p. 179, *vd.* p. 162), não há como não sentirmos uma certa ternura e uma certa empatia pela personagem. Mas, afinal, estes sentimentos resultam mais de uma sensação de pena do que da reconstrução de uma visão inteiramente positiva da personagem. Além disso, apesar de tudo, não podemos deixar de notar que a supremacia sexual que inicialmente protagoniza rapidamente se dilui, já que ela acaba «siderada por aquela potência sem limites»:

os pulsos do marinheiro immobilizaram-lhe de golpe as nádegas com a força com que trinta anos antes domavam rodas de leme desvairadas

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

pelos temporais, sofreu, a centímetros da cara, um sopro de beribéri e de bagaço digerido, e achou-se, por fim, apunhalada por uma enxárcia descomunal que vibrava no interior do seu corpo dezenas de estandartes reais de caravela (p. 173).

Em idêntica linha de composição de uma personagem feminina determinada, porém grotesca, talvez seja também conveniente chamar à colação Adelaide, a ginecologista anã, com quem Jorge, o alferes de *Fado Alexandrino*, se envolve (p. 624).

Apesar de a caracterização a que é sujeita apontar parcialmente para a ideia da supremacia que exerce na relação, a verdade é que os traços que a desenham derrogam qualquer hipótese de com ela criarmos qualquer tipo de afectividade. Por um lado, Adelaide evidencia, em abstracto, a capacidade para exercer o mesmo tipo de violência que, por norma, é receado pelo feminino: depois da noitada passada com as cinco prostitutas, e em que o oficial de transmissões acaba por ser assassinado, Jorge regressa a casa da anã, alarmado, pois imagina-a a esperar «atrás da porta, como um buldogue», preparando-se para *o matar*, para lhe espetar «com uma estatueta de bronze pelos cornos abaixo» (p. 714). Em outros breves apontamentos, Jorge destaca os ganidos (p. 692), os grunhidos furiosos, a agitação dos «membrozinhos tortos à altura dos joelhos» (p. 691), a aparência «microscópica, gesticulante, de feições deformadas pela zanga, avançando para o [seu] nariz os punhozinhos irados de gnomo» (p. 696). Por outro lado, o exagero grotesco, que, no romance, decorre não tanto dos preconceitos relativamente ao nanismo (da parte dos pais da família do alferes<sup>12</sup> ou de outras personagens), mas, principalmente, do desleixo físico, induz a um inevitável sentimento de repulsa:

---

<sup>12</sup> O facto de Jorge a considerar bonita leva o pai a comentar a sua «atração doentia por abortos» (p. 627, *vd.* pp. 691-692).



*Almas*

Tinha a pele engelhada, o cabelo quebradiço e baço, dedos tingidos de tabaco, a roupa pingava-lhe ao acaso dos ombros estreitíssimos, um dos sapatos afigurou-se ao alferes mais alto e complicado, com mais fivelas e tiras, do que o outro (Será manca?), o rosto torcia-se-lhe para cima num esgar de desconfiança, de perplexidade, de espanto (Café?, quer-me oferecer um café?), com o cuspo cristalizado como um terceiro beijo, nos ângulos da boca. Cheirava a desinfetante e a suor e talvez nem um metro e dez medisse mas um metro, um metro e cinco quando muito, uma anã mesmo, meu capitão, uma criaturazita minúscula, uma miniatura esquisita (p. 626).

Numa outra dimensão, já que não implica o recurso ao grotesco, também Maria Clara não nos permite a construção de uma sua imagem desassombrada de aspectos negativos. Apesar de responsável pela reconstituição fragmentária «[d]o que aconteceu segundo a segundo nos últimos dez anos» (p. 501) (verdade ou fabricação não interessa agora), e talvez porque seja «tão difícil transformar o que pensamos em sons que se entendam» (p. 98), a imagem que dela resulta não passa por uma visão apolínea. Não passa, também, pela independência, pela força de personalidade ou pelo exercício da vontade de se insurgir contra a vida que lhe é imposta, ou em que inevitavelmente é engaiolada, e, dessa forma, escapar a um «futuro reduzido a um presente de lamentos» (p. 110). Por isso, no capítulo final, tudo se reduz a um mero desejo repetidamente verbalizado em «Hoje estava capaz de me ir embora» (pp. 541, 542, 543), desejo que serenamente se dilui na vontade de receber um sorriso. E talvez por isso, ainda, a ideia de enclausuramento surja também neste romance, a partir da imagem da gaiola como prisão:

Deixei de me inquietar porque afinal está tudo como sempre foi, a moradia intacta, o meu pai connosco, daqui a nada os primeiros convidados, domingo quatro de Abril de mil novecentos e noventa e nove [...]

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

está tudo como sempre foi [...], sonhei que passaram dez anos, sonhei que me casei, não me casei, a única coisa que me intriga é esta tosse não sei onde

na cave, no sótão, atrás do guarda-fato mas qual guarda-fato, no compartimento com porta para a escada mas qual escada

a avisar-me sei lá de quê, uma tosse, uma atitude de espera, um canário numa gaiola

Qual gaiola? (pp. 517-518).

Qual gaiola? Perguntamos também. E que canário? A ave? Ela própria? A eventual ambiguidade da referência pode resolver-se, porém, na linha de leitura que propusemos para *A Ordem Natural das Coisas*. Do mesmo modo, o motivo da gaiola, em referências passíveis de se estenderem ao domínio das relações masculino/feminino, por extrapolação que nos parece pertinente e lógica, é ainda recorrente em romances como *O Manual dos Inquisidores*, *Que Farei Quando Tudo Arde?*, *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*, *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, *Ontem Não Tê Vi em Babilónia*, *O Meu Nome É Legião* ou *O Arquipélago da Insónia*.

Antes de abordarmos estes livros, no entanto, devemos convocar um dos romances do primeiro ciclo, *Conhecimento do Inferno*<sup>13</sup>, em

<sup>13</sup> Embora considerado pelo autor como «provavelmente o mais fraco de todos» os romances até então publicados, é também visto como o *lugar* «onde começam a aparecer, ainda que timidamente, todos os processos que eu depois comecei a tentar desenvolver melhor nos livros a seguir». A esta assunção acrescenta que, «se eu voltasse atrás, teria começado a publicar com *Explicação dos Pássaros*» («Nunca li um livro meu»). Entrevista concedida a Francisco José Viegas, in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., p. 282. Esta afirmação é reiterada na entrevista dada a Catarina Pires e Isabel Stilwell: «Exortação ao lobo», in *ibidem*, p. 355 (pp. 341-362). Todavia, em entrevistas posteriores, numa clara indicação da busca de uma perfeição (im)possível, António Lobo Antunes aponta *O Manual dos Inquisidores* e, depois, *O Esplendor de Portugal* como os romances a partir dos quais deveria ter começado a sua carreira de escritor (vd. «Um quarto de século depois de *Os Cus de Judas*. “Acho que já podia morrer”», «Tenho a sensação de que ando a negociar a morte» e «Se eu tirasse as máscaras, começavam a aparecer estas histórias», entrevistas dadas a Adelino Gomes, Alexandra Lucas Coelho e Ana Soromenho/José Mário Silva, in *ibidem*, pp. 438 e 540 e *Expresso*/Única, 16 de Outubro, 2010, p. 46, respectivamente).

cujas páginas é já possível ler a imagem da mulher que em *A Ordem Natural das Coisas* ganha corpo e *alma* simbólicos. Nele se evocam, interseccionando-se ou misturando-se, várias *travessias* de *infernos* de intensidade e de qualidade diversas: da infância à idade adulta, de marido a soldado na Guerra Colonial, de ex-combatente a médico psiquiatra.

Deste modo, numa notação curiosa, porque embrionária, em *Conhecimento do Inferno* a diferença entre o universo masculino e o universo feminino, e a menor liberdade a que este parece estar sujeito, reside no leque vocabular utilizado para descrever as personagens (e suas atitudes) dessa *gaiola* maior que é o inferno do Hospital Miguel Bombarda. Apesar de os doentes da 1.<sup>a</sup> enfermaria – a dos homens – (p. 58 e ss.), serem também caracterizados disfemística e, por vezes, grotescamente, é, no entanto, quando procede à caracterização e descrição das doentes da 5.<sup>a</sup> enfermaria que menciona «a sua miserável condição de **prisioneiras**» (p. 79), imaginando-as «em grupo cerrado, **pastoreadas** pelas enfermeiras, **trotando de jaula em jaula** numa indiferença completa» (p. 82). Numa espécie de antecipação do recorrente uso do motivo da «gaiola» em romances posteriores, as doentes desta 5.<sup>a</sup> enfermaria são, ainda, advertidas para o facto de

quem se portar bem, minhas meninas, tem direito ao fim-de-semana em casa, quem não se portar bem recebe um pronto castigo de injeções, olarila, e dorme sonos químicos rodeados de absolutas trevas, de um negro tão completo como o das noites dos cegos, cujas órbitas se assemelham a pássaros defuntos estendidos nas **gaiolas** das pestanas» (p. 81) (destacados nossos).

*Gaiolas* (quase) sempre, portanto, a acompanharem a vivência do feminino, como também acontece em *Exortação aos Crocodilos*. O marido de Mimi afirma não ter escolhido uma mulher mas uma

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

governanta<sup>14</sup>; Fátima é dominada pelo bispo, seu padrinho, com quem mantém relações sexuais; Celina, quando criança, segundo deduzimos, é assediada pelo tio (p. 75); e Simone é sistematicamente vítima dos maus-tratos físicos e psicológicos do namorado. A citação é longa mas, neste caso, necessária:

*sonhei que uma criança saía de mim sem eu lhe distinguir as feições,  
contei ao médico*

*– Sonhei que tinha tido um filho*

*aquelas mãos de mulher que os médicos possuem, macias, pequenas,  
tocando sem tocar, tão lisas*

*– O seu marido devia fazer um exame minha senhora  
trouxe o exame dobrado no envelope*

*(dava-me a ideia que só sentia o papel, não sentia a agenda nem o  
porta-moedas nem as chaves, nada salvo o exame no envelope, constante-  
mente presente, pesadíssimo)*

*e durante dois ou três dias não me atrevi a, o ramo de carvalho espiava-  
-me do postigo e portanto voltava-me de costas, ocultava-me nas ferramentas,  
nos motores, e mesmo assim o ramo*

*– Ah ah*

*uma tarde, ao chegarmos da praia, entreguei-lho antes que se trancasse  
com o amigo polícia no quartinho do fundo onde me proibiam ir e de onde  
voltavam sempre calados e sérios, com um embrulho que o comandante  
ou o secretário vinham buscar em precauções de cristal, o meu namorado*

*– O que é isto?*

<sup>14</sup> Mimi tem essa consciência e essa certeza, já que é a própria quem afirma que «*se lhe perguntarem, e não há dia em que não lhe perguntem, porque casou comigo, responde que aprendeu à sua custa, desde criança, que aquilo que um homem necessita na vida é uma criada ou uma governanta em condições, estrábica ou coxa mas em condições*» (p. 60). A segunda verbalização da necessidade de uma criada ou de uma governanta, veiculada em voz directa e inserida no capítulo seguinte, com responsabilidade narrativa de Fátima, acrescenta à expressão «*mas em condições*» um «*não me ralo*» (p. 69). A terceira menção, igualmente presente num dos capítulos a que Fátima empresta a voz, reforça o desdém afectivo quer em relação à mulher quer no que respeita à amante, Celina: «*o marido dirigindo-se à Celina através de nós ou utilizando-nos para que a Celina o escutasse enquanto os olhos zangados ladravam e ladravam aquela fúria dos cães, não escolhi uma mulher, escolhi uma governanta, o que é isso de paixão, o que é isso de amor*» (p. 305).

## Almas

*a tornar-se pardo, a tornar-se vermelho, a tornar-se pardo outra vez  
(o ramo de carvalho exultava*

*– Bem feita)*

*a pegar numa correia de ventoinha, a romper-me os botões, a atirar-me  
ao chão, um gosto de mim mesma na boca, os olhos do meu namorado como  
os dos bonecos das feiras*

*– Você foi dizer ao doutor que eu não sou homem você foi dizer ao dout  
a tocarem violino ou a marcharem*

*(junto à rulote da indiana que conhecia o futuro uma bruxa arremelgada  
girava as ancas numa aspereza de gonzos, a minha mãe de mãos postas*

*– Santo António)*

*a correia da ventoinha enquanto eu esbarrava em objectos moles, câmaras  
de ar, pneus, o banco do automóvel por estofar, um calendário colado com  
quatro pedaços de adesivo de farmácia, alicates, chaves de parafusos numa  
bancada baixa, a estampa de uma mulher nua escarranchada numa mo-  
tociçeta até qualquer coisa se quebrar no meu corpo, uma das pernas ceder,  
ficar estendida num arquipélago de óleo*

*(no telhado da garagem um pedaço de céu e no pedaço de céu as ando-  
rinhas de fevereiro, de bicos esticados de lodo para o ninho)*

*o meu namorado a pegar no papel, a chegar-lhe o isqueiro, deixar-me  
cair a labareda em cima*

*– Vá lá agora dizer ao doutor se sou homem ou não (pp. 90-92).*

As situações que assim se desenham, segundo Maria Alzira Seixo<sup>15</sup>, permitem estabelecer um paralelismo entre as vivências destas mulheres, sempre prisioneiras, e também sempre presas de outrem, e a imagem que em *O Esplendor de Portugal* dá conta das pacaças que, no lodo, se oferecem «numa inocência trémula aos crocodilos do rio» (p. 297<sup>16</sup>).

<sup>15</sup> *Os Romances de António Lobo Antunes*, ed. cit., pp. 356-357.

<sup>16</sup> Verbalizada por Isilda, a imagem ilustra o modo como a sua «família e outros fazendeiros do Cassanje se ofereciam sem um queixume aos angolanos, tomem, matem-nos se lhes apetecer, tomem, estamos aqui há vinte ou cinquenta ou cem ou duzentos anos mas tomem, o meu girassol, o meu algodão, o meu milho, a minha casa, o meu trabalho, o trabalho dos meus pais».

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Em *Exortação aos Crocodilos*, as quatro personagens femininas que (re)estruturam os fragmentos narrativos encontram-se, pois, cada uma à sua maneira, *aprimadas* e de forma diversa fragilizadas e dependentes, apesar de uma delas (Celina) evidenciar capacidade para agir de forma impositiva, mandando matar o marido e encomendando, em nome das restantes, o atentado final que destrói a vivenda e em que, à excepção de Simone, todos acabam por morrer. Esta atitude, no entanto, na medida em que reproduz os condenáveis comportamentos masculinos, acaba por funcionar desfavoravelmente na regulação da simpatia do leitor, tal como sucede com outras personagens que já convocámos.

Poder-se-ia supor, também, que o controlo narrativo assumido por Simone no capítulo-carta epilodal com que termina o romance exemplifica a sua importância na narrativa, «porque», como escreve Graça Abreu, «Simone, ao denegar e transformar os acontecimentos que viveu e conhece e de que o romance tratou, assume um gesto de autor, imprimindo sentido ao que era mera expressão comunicativa»<sup>17</sup>. Tendo em conta o anterior percurso ficcional da personagem, não julgamos, no entanto, que este pontual gesto de autor justifique a concessão de um estatuto de relevo permissor de leituras que apontem para a capacidade de resgate da voz do feminino. Além disso, no âmbito dos jogos de ambiguidades e de indecidibilidades a que Lobo Antunes já nos habituou, não é linear que o último capítulo/carta permita verificar a *passagem* de Simone a autor. A hipótese lançada por Nuno Júdice delinea-se, justamente, numa linha de inversão de termos/papéis que, no limite, *apagam* a importância da personagem em causa:

o discurso na primeira pessoa, no romance, surge-nos sempre sob a forma mediatizada do discurso que é veiculado/filtrado pelo Autor

<sup>17</sup> «Simone», in Maria Alzira Seixo (dir.), *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. I, ed. cit., p. 601.

– quando, no final, a carta de Simone vem conferir um estatuto à sua voz que se diferencia do estatuto da voz mediatizada pelo Autor – num prolongamento da voz «real» do personagem que dá a sua imagem do acontecimento (a explosão na vivenda).

Esta «diferença» corresponde, de facto, a uma passagem do Autor a personagem, a partir do momento em que a sua voz, disseminada pelos personagens ficcionais – mas sempre presente no «continuum» da escrita – se projecta na (suposta) realidade da carta. Ao fazê-lo, o Autor assume a identidade real dessa voz que se afirma como detentora do último saber sobre os factos; e vai contaminar com o mesmo selo de realidade todo o texto anterior, em que sucessivamente se contrapõem os diversos pontos de vista das mulheres que falam em cada capítulo. Assim, é uma iluminação retrospectiva que surge deste último capítulo, obrigando a uma revisão de todo o texto anterior, ao mesmo tempo que somos interpelados pela não diferenciação do texto da carta com os diálogos (as vozes) de todo o romance, contrariamente a uma lógica narrativa, que implicaria uma ruptura formal entre a carta e o texto na primeira pessoa<sup>18</sup>.

Seja como for, mais uma vez, parece-nos lícito continuar com a imagem da «gaiola»: não só por causa dos laços relacionais opressivos que, como vimos, de uma forma ou de outra ensombram as vivências do feminino de *Exortação aos Crocodilos*, mas, agora, também em virtude da mediatização a que a instância autoral sujeita o discurso das suas mulheres (discurso sempre contaminado, de resto, pelas vozes do masculino).

As *gaiolas* de que falamos são ainda politicamente salvaguardadas por um mal interpretado contexto civilizacional. É o caso das mulheres que, em tempos de Guerra Colonial, são vítimas de atrozes violações aos mais elementares direitos humanos. Recordem-se,

---

<sup>18</sup> Nuno Júdice, «*Exortação aos Crocodilos*: para um realismo analítico», in Petar Petrov (org.) *O Romance Português Pós-25 de Abril*, Lisboa, Roma Editora, 2005, pp. 269-270.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

exemplarmente, a descrição da violação de uma prisioneira e a forma como o branco (alguns brancos) tratava(m) as africanas em *Os Cus de Judas*:

Malanje era o oficial pequeno, calvo, enrugado, parado à porta do liceu para assistir à saída das meninas das aulas, molhando o papel dos cigarros de um desejo de porco velho, ou instalado a seguir ao jantar no passeio fronteiro à varanda da messe, observando a vizinha impúbere, que levantava os pratos da mesa, com órbitas protuberantes de animal empalhado. Vi-o no Chiúme abrir a breguilha diante de uma prisioneira, obrigá-la a erguer uma das pernas colocando-a sobre o bidé, e penetrá-la, de boina na cabeça, a soprar pelo nariz uma asma repelente de bode. Entrei no quarto de banho dos sargentos, na pocilga eternamente inundada e nauseabunda a que se chamava quarto de banho dos sargentos, vi o oficial abraçado, numa espécie de desespero epiléptico, à prisioneira, criatura muda e tímida encostada aos azulejos, de pupilas ocas, e por cima da cabeça deles, através da janela, a chana abria-se num majestoso leque de verdes matizados [...]. As nádegas do homem formavam um movimento de êmbolo que se apressava, a camisa pegava-se às costas em ilhas imprecisas de suor, o queixo tremia como o dos reformados nos refeitórios dos asilos, as pupilas ocas da prisioneira miravam-me numa fixidez insuportável, e apeteceu-me, entende, tirar também a minha pila para fora e urinar sobre eles, urinar demoradamente sobre eles, como em pequeno mijava para os sapos do quintal, abrigados no meio de dois troncos numa aflição de pedras que respiram (pp. 178-179).

O tenente fornicava de pala do boné para trás e pistola à cinta, com o impedido de espingarda em riste a vigiar as redondezas, o oficial de operações mandou vir uma máquina de costura do Luso e cosia bainhas de calças de madrugada ao lado de uma negra esplêndida de enérgicos seios pendentes como os da loba de Roma, e o capitão das damas, instalado ao volante, pedia raparigas impúberes que o masturbassem, oferecendo em troca cartuchinhos de rebuçados de hortelã-pimenta: o branco



*Almas*

chegou com um chicote e bateu no soba e no povo, o branco chegou com um chicote e bateu no soba e no povo (pp. 44-45).

Recorde-se, na mesma linha, a referência à jovem negra de *Fado Alexandrino*, que se agarrava «à boneca o tempo inteiro», inclusivamente enquanto o alferes a possuía (p. 80), e que é comprada por dois contos e um garrafão de álcool (pp. 76-77):

– Nunca falou comigo, meu capitão, disse o alferes, nunca consegui puxar-lhe uma palavra. Agarrava-se à boneca o tempo inteiro, a observar as paredes de barro, os postigos, o tecto, na indiferença do costume, como se eu fosse transparente, percebe, como se eu estivesse morto, como se eu não existisse. De início julguei que era doente, atrasada mental, idiota, uma coisa qualquer desse estilo, depois lembrei-me que os pretos detestam o cheiro dos brancos e que devia ser isso, repugnância, nojo, mal estar, e só passados meses e meses entendi (p. 89).

A violência dos actos de Jorge estende-se às verbalizações em que, por exemplo, lamenta o preço pago pela mulata-criança: «Dois contos por uma selvagem que nem foder sabia é um autêntico roubo», «Dois contos, meu capitão, imagine só o exagero para dar o jeito a uma escarumba» (pp. 94, 96, respectivamente). Atente-se ainda, agora em *Os Cus de Judas*, na máxima do tenente, a propósito da criada: «— Sopeira em que o patrão não se ponha nunca chega a criar amor à casa» (p. 43). «Os brancos do mato», por seu turno, «isolados e sem meios nas fazendas por explorar, deitavam-se de arma à cabeceira junto das amantes negras, obedientes e mudas como a sombra oblíqua de uma aparição» (p. 143).

Em contexto diverso, mas apenas porque a brutalidade se disfarça e se esconde no tom marcadamente cómico de uma narrativa que causticamente satiriza o Portugal pós-Revolução de Abril, devemos recordar Pedro Álvares Cabral e a mulata, sua mulher (*As Naus*). Integrando a vaga de retornados que foge «de Angola e das metralhadoras que

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

todos os dias cantavam nas ruas» (p. 13), o navegador português, agora esvaziado, como tantos outros, da sua grandeza e da sua importância históricas, não cria quaisquer obstáculos a que a sua mulher íntegra o «bando de tágides de lamé» (p. 54) chuladas por Francisco Xavier:

deusas magras aos tropeços nos seixos e nas raízes da terra, perseguidas pelos filhos de umbigo ao léu que as chamavam, que desistiam, que entravam na pensão como os cachorros regressam, derrotados, aos portões das quintas, e a minha esposa cambaleava entre elas no exagero dos saltos, estropiando sem remédio os sapatos doirados que o gordo me obrigava a pagar para aumentar a dívida e a manter impiedosamente ligada aos seus impiedosos compromissos de chulo (p. 55).

Mas não é só por isso que aqui convocamos estas personagens. Se o fazemos é porque alguns dos comentários tecidos a propósito do seu relacionamento denegam qualquer hipótese de absoluta e descomprometida igualdade entre as raças e, por consequência, contrariam as teorias luso-tropicalistas de que o português foi um exemplo de «dualidade étnica e de cultura», que o levou a «confraternizar com os povos orientais, africanos, americanos que foi sujeitando ao seu domínio», entregando-se à audaz aventura de se desenvolver «em povos de cor, para neles e em mentes mestiças, e não apenas em brancas, sobreviverem os melhores valores portugueses e cristãos de cultura num Mundo porventura mais livre de preconceitos de raça, de casta e de classe que o actual»<sup>19</sup>.

Não questionamos a afirmação relativa ao facto de que o português encarnou o exemplo de «dualidade étnica e de cultura», comprovada, aliás, pela nossa sociedade multirracial. Pomos em causa, sim, a ingénua justificação apresentada, porque julgamos,

---

<sup>19</sup> Gilberto Freyre, *Um Brasileiro em Terras Portuguesas. Introdução a uma possível luso-tropologia, acompanhada de conferências e discursos proferidos em Portugal e em terras lusitanas e ex-lusitanas da Ásia, da África e do Atlântico*, Lisboa, Livros do Brasil, 1953, pp. 20, 10-11, respectivamente.

*Almas*

com Boaventura de Sousa Santos, que «A miscigenação não é consequência da ausência de racismo [...], mas é certamente a causa de um racismo de tipo diferente»<sup>20</sup>. Não nos referimos aqui a esse *outro* racismo que passa a ser protagonizado pelo mestiço quando, com frequência reduplicando a figura de Prospero (o civilizado, o branco), vê o negro como o selvagem Caliban<sup>21</sup>. Num posicionamento que nos parece caber no lúcido comentário do sociólogo, temos em mente, antes, que a miscigenação não diluiu de forma absoluta a tensão racial, isto é, a forma como o branco vê o *outro*.

Assim, não nos interessa tanto o alheamento de Pedro Álvares Cabral em relação à mulher, significativamente sem nome próprio e de quem fala de forma depreciativa em várias ocasiões, imaginando-a, por exemplo, «se calhar achatada pelo indiano contra o que sobrava do balcão, Ora anda cá mais linda, mostra-me o que tens aí debaixo desses paninhos queridos» (p. 56). Também não nos interessa que a mulher acabe por abandoná-lo, indo viver com Manoel de Sousa de Sepúlveda e passando a estar ocupada «a folhear as páginas das revistas de moda com o polegar aborrecido de quem depena malmequeres» (p. 135)<sup>22</sup>. Importa-nos, antes, que, ao dar conta do momento em que se conheceram e iniciaram a relação, a personagem afirme que namoraram «não de branco para mulata mas de

<sup>20</sup> Ver Boaventura de Sousa Santos, «Entre Prospero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade», in Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro (orgs.). *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto, Afrontamento, 2002, p. 41.

<sup>21</sup> Ver Ana Paula Arnaut, «O barulho surdo(?) da(s) raça(s) em *O Meu Nome É Legião*», in Lucila Nogueira (org.), *Legado FLIPORTO 2008, Trilhas da Diáspora*, Recife, Carpe Diem, 2009, pp. 45-59 (artigo também publicado em Victor K. Mendes (ed.), *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n.º 19/20 (*Facts and Fictions of António Lobo Antunes*, número inteiramente dedicado ao autor, Tagus Press/University of Massachusetts Dartmouth, 2011, pp. 353-365).

<sup>22</sup> Numa das visitas à (ex-)mulher, Pedro Álvares Cabral encontra-a «de pernas e braços afastados, estendida numa espécie de marquesa ginecológica como as lebres dissecadas, esmagada por um batalhão de técnicas de beleza que encarniçavam sobre os defeitos dos pés, os calos dos joelhos, as asperezas das articulações, uma ruga imperdoável no ângulo da boca, o cabelo que era necessário pentear em franjas negligentes, os ombros que deviam luzir de palhetas doiradas, as lentes de contacto que enterneciam os olhos, os brincos de diamantes das orelhas» (p. 137).

branco para branca, os dois sentados, hirtos, respeitosos, dignos, de olhos no chão de terra, num sofazinho diante da vigilância da madrinha que costurava sem cessar» (p. 57).

O esbatimento do factor raça é, portanto, apenas ilusório. A atitude descrita, de acordo com a *mudança de cor*, implica, necessariamente, a hipótese de inscrevermos, pela ausência, uma linha diferencial entre o comportamento tido com as mulheres brancas e com as mulheres de cor. E já que de inscrição pela ausência falamos, pressupomos, que, ao contrário do que sucede quando se fala de branco para branca, a conversa de branco para mulata (ou negra) não é respeitosa, digna, recatada, ou, na mesma ordem de ideias, isenta de *nuances* que fazem do *outro* (da *outra* identidade de raça) um ser não igual.

Numa linha extensional, convoque-se *O Meu Nome É Legião*, romance que, trazendo à memória o episódio do «demoníaco gesareno» (São Marcos, 5), tem como ponto de partida as actividades criminosas de um grupo de oito jovens que vivem num imaginário, todavia verosímil e reconhecível, Bairro 1.º de Maio, nos subúrbios de Lisboa. As histórias de maldade e de violência que protagonizam tornam-se tanto mais intensas quanto nos fazem lembrar recentes episódios mediáticos, como o escândalo na Casa Pia ou os assaltos a áreas de serviço nas auto-estradas.

Numa narrativa onde sobressaem múltiplos comentários e atitudes racistas, recordamos, a propósito do que nos vem ocupando, o comportamento do Polícia Gusmão. No decurso do cumprimento da missão de deter e, se necessário, eliminar os suspeitos (p. 34, *vd.* p. 322), este acaba por viver com uma mestiça do Bairro, sem, contudo, alguma vez ser capaz de pronunciar o nome da companheira; sem, contudo, sequer se ter preocupado em sabê-lo, porque «(não se trata de uma branca repare-se, no caso de uma branca pergun, no caso de uma branca era a sério)» (p. 333), porque, ainda, talvez se não possa «chamar mulher a uma preta» (p. 330). Os afectos que vai sentindo não são também completamente verbalizados e assumidos, mesmo

*Almas*

quando afirma o «medo de a perder» (p. 335), mesmo quando reconhece que é «a mestiça a única pessoa» que está com ele (p. 333), por isso lhe permitindo a fuga aquando da investida dos outros polícias (pp. 335-336). Antes, porém, não deixa de pôr em causa a sua condição de gente:

Q) e no entanto como exprimir isto, foi a única pessoa  
(vacilei antes de escrever pessoa conforme qualquer branco vacilaria  
na maneira de se referir a um preto)  
a única pessoa  
(seja pessoa mesmo que o Comando não aprove)  
em relação à qual, pela qual, com a qual  
(escolham o que lhes der na gana quando censurarem o memorando  
porque hão-de censurar antes da data a lápis, do carimbo Arquivo-se  
e da assinatura do chefe de secção, antes dos ficheiros na cave, persistente,  
limosa)  
a mestiça a única pessoa  
(rasurar-me-ão a palavra pessoa?)  
não o meu pai, não a minha mãe, não o meu avô sequer apesar de  
finados e por conseguinte mais cientes da gente [...]  
a mestiça a única pessoa comigo quando o chefe e os meus colegas  
devidamente instruídos acerca da geografia do local para um mais blá  
blá blá eficaz planeamento [...] (p. 333).

Na mesma ordem de ideias, mas na outra face de uma mesma moeda, implicitamente remetendo para o modo como certos valores se enraízam e se transmitem, não se estranha que Georgete, a prostituta branca, se sinta menos branca<sup>23</sup>, logo, menos gente, a partir do

<sup>23</sup> O mesmo sucede com Alice (ou Simone), que, em *Comissão das Lágrimas*, diz não se vestir como as brancas, «de blusa e saia», mas «como as pretas, panos do Congo e lenço e o cheiro da minha pele não de perfume, de mandioca e cabras ou dos cachorros que não nos largam» (p. 80) (ver, pp. 82 e 175: «pareço branca e sou preta, desprezem-me», «(sou preta ou branca, eu, apesar do senhor Figueiredo julgo que sou preta). A própria filha, Cristina, vê-a como preta (p. 39).

O mesmo sentimento é partilhado por Isilda que, em *O Esplendor de Portugal*, se sente cada vez mais negra: «e nisto as mãos da Josélia/(– as palmas para cima Josélia)/sobre a minha cabeça,

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

momento em que começa a viver com o Gordo (negro), lamentando sempre o seu cheiro de preta (p. 89, *vd.* p. 96). Também o marido-companheiro da irmã de Hiena (um dos miúdos do gangue envolvido em actividades criminosas) confessa ter permitido que a mulher ficasse «apesar do cheiro que têm» (p. 224), depois de ter concluído, muito liminarmente, que ela «é mestiça e portanto má rês» (p. 223). Neste âmbito, não surpreende a pergunta do «empregado do Registo Civil» – «Quer mesmo casar com ela?» (p. 237)<sup>24</sup> – e não surpreende, também, que, em resposta mental à pergunta feita, o homem assuma a relação matrimonial como um não casamento, como uma maneira de

---

o corpo da Josélia sobre o meu corpo, as suas pernas sobre as minhas pernas, os fumos vindos do sul apagando a mata [...], nisto as mãos da Josélia sobre a minha cabeça, o corpo sobre o meu corpo, os tornozelos sobre os meus, as folhas do eucalipto, os mutilados encostados às colunas do chefe de posto adivinhando qualquer coisa, receando qualquer coisa, pedindo que lhes poupassem qualquer coisa que eu não/– Amigo amigo/que eu acocorada na esteira como os jingas, na imobilidade dos jingas, quietos durante horas ou dias ou semanas sem repararem em nada nem se ralarem com nada por não existir tempo nem duração nem idades [...], eu a cheirar como os jingas, a comer grilos e larvas como os jingas, se trabalhassem para a minha mãe era capaz de beber álcool das feridas, loção de barbear, perfume/– As palmas para cima Isilda» (pp. 190-191, cf. *infra*, pp. 98-99). A ideia de assimilação da cor do *outro*, isto é, do que se vê sendo como as características do *outro*, acontece, ainda, quando, misturando passado e presente, Isilda (con)funde a voz da mãe com a sua própria voz, exclamando: «– A tua filha palavra de honra Eduardo ainda chega aqui qualquer dia a ameaçar-nos com uma catana e nos degola a todos» (pp. 195).

<sup>24</sup> Numa situação inversa, no romance de 2011 é à mãe de Cristina que a funcionária do Registo pergunta se ela «Não se sala de casar com um preto» (p. 40), se ela «Quer mesmo» (p. 143), insistindo e acrescentando: «– Quer mesmo?/evitando o meu pai porque o meu pai uma nódoa que as sujava às duas, não é a cor ficar agarrada à pele, que esfregando com força o sabão tira, é entrar para dentro e não sair, quer mesmo, a sério, casar com um preto, já reparou no cheiro que se nos mete na roupa e nos caninos verdadeiros a imitarem posições, a minha mãe a pensar numa escalfeta distante» (p. 145).

A consciência da diferença (bem como a dúvida sobre a paternidade da filha, *vd.* p. 90) é também assumida pelo marido, o Comissário: «Aceitei vir para Lisboa a fim de proteger a minha filha que não é minha filha e a minha mulher que nunca foi minha mulher, uma branca não pode ser mulher de um preto mesmo que jure que sim e esta nunca jurou que sim, uma branca mulher de um branco sempre, a minha mulher mulher do branco que a mandava dançar e a vendia aos outros brancos na fábrica, na modista, no escritório, dormia ao meu lado e era tudo, ela, como todas as brancas, enjoada com o meu cheiro, num cantinho da cama, não mexia na minha almofada, não mexia na minha roupa, tentava não mexer em nada que me pertencesse e, se calhava mexer, o nariz de buraquinhos minúsculos/– Porque tem nojo de mim madame?» (p. 233, *vd.* p. 241).

*Almas*

procurar que a noção da morte me deixasse um momento ainda que fosse uma mestiça e portanto má rés, uma preta de dentes de oiro (no caso um dente de oiro)

vestida como uma caricatura dos brancos, mas roupa colorida que ninguém de bom senso se atreveria a usar a menos que pretendesse ser tomada por uma louca ou uma pega (pp. 237-238).

Igualmente cativante é o ponto de vista da irmã do jovem delinquente, ilustrativo do cruzamento de modos de ver o(s) *outro(s)*. Por um lado, a personagem distancia-se dos habitantes do Bairro 1.º de Maio, de onde diz ter saído aos dezasseis anos (p. 187), como se assim sáisse da sua cor; por outro lado, sente não ser aceite nem pelos seus (p. 189), por aqueles com quem diz não se parecer «na miséria, na roupa, nos modos» (p. 187), nem pelos outros, os brancos (p. 190). Situada numa espécie de território de ninguém, acaba por, melancolicamente, assumir a sua raça, ainda que num pensamento escondido entre parêntesis: «(teremos alma nós pretos)» (p. 190).

Num outro exemplo do mesmo romance, e apesar de pontualmente duvidar se a sua «esposa um animal» (p. 159), cabe ao padraсто (branco) do Miúdo do avião afirmar as diferenças entre as raças, verbalizando uma linha de identificação negro(a)-bicho e dando conta do modo como a família sente a presença da mulher:

o miúdo mestiço, a minha esposa mestiça, os primos mestiços em cada canto do Bairro

(acasalam entre si como os bichos)

sumidos em gretas, furnas

(exactamente como os bichos)

ou depenando noitibós na rua

(até escaravêlhos comiam garanto) (p. 129)

– Uma mestiça que tolice

a minha prima a abanar-me

– Se me visitares com ela ponho-lhe o comer na tigela dos cães

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

e a minha esposa de gatas na cozinha ou trancada na varanda enquanto os meus tios [...]  
 não a deixando aproximar-se  
 – Não tens vergonha tu?  
 surgem de mil pontos cardeais, atenciosos, íntimos  
 – Cá estou eu cá estou eu  
 e ao darem pela minha esposa  
 – Não tens vergonha tu?  
 olhos cegos e no entanto vendo, palavras letra a letra, pesadas duras terríveis, duvido se palavras  
 – Não tens vergonha tu?  
 o que herdámos de África macacos que nos mentem, nos roubam e a gente  
 – Por favor  
 antes de ficarmos de braços, a gente  
 – Por favor  
 ao ficarmos de braços e chaves de parafusos, navalhas, vertemos o comer na tigela dos cães como ela gosta, sabe lá de copos e talheres, estendem-nos  
 estendem-nos a palma atrás das grades aos crocitos, vais ter filhos pretos pendurados de cabeça para baixo das sanefas, uma sorte que a Polícia nas figueiras bravas, se o teu pai sonhasse, se a tua mãe (a magrinha de cabelo vermelho?)  
 sonhasse  
 (quem era a minha mãe?)  
 voltavam cá cima para te meter na ordem (pp. 136-137).

Mencionem-se, na mesma linha de ilustração das tensões provocadas pela cor, os diversos comentários e atitudes racistas e machistas que percorrem a tessitura narrativa de *O Esplendor de Portugal* ou de *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*. Apesar de não pretendermos analisar e avaliar o modo como a ficção antuniana encena as mais diversas tensões raciais, não podemos deixar de registar mais alguns exemplos em que essa questão se relaciona com a representação do



feminino e, extensionalmente, com a forma como o factor raça inevitavelmente condiciona a visão que se tem sobre a mulher. Uma visão, do homem branco e/ou da mulher branca, que escurece em violência na medida proporcional em que escurece a cor da pele<sup>25</sup>.

No que respeita a *O Esplendor de Portugal*, não são poucos os momentos que especulam uma mentalidade enraizada na convicção de que o *outro/a outra* pertencem a um grupo cuja única finalidade parece ser a de servir as mais variadas conveniências do colonizador. Sabemos praticamente desde o início do romance, por exemplo, que «todos os agrónomos da Cotonang sem excepção tinham amantes mulatas e filhos mulatos com quem viviam em segredo no bairro da empresa» (p. 57).

É, no entanto, a partir de situações que envolvem Isilda que, de forma mais clara e violenta, se ilustra um duplamente chocante jogo de olhares raciais: porque resultam na inferiorização e na coisificação do *outro*, porque se vão instalando e impondo a partir da perspectiva de uma personagem, de uma mulher, a quem também reconhecemos as polaridades positivas da força, da coragem e da lucidez com que comenta as mais variadas situações, principalmente as que respeitam aos tempos pós-coloniais.

A regulação da simpatia do leitor relativamente a Isilda acaba por se esbater, pois, diluindo-se em distanciamento ou, no mínimo, em ambiguidade afectiva. Num dos momentos ilustrativos do preconceito racial, em geral, e da forma como a cor da mulher intensifica a perspectiva que dela se tem, em particular, sabemos da compra de Carlos, o meio-irmão mestiço de Clarisse e de Rui, filho de Amadeu e de uma empregada do refeitório da Cotonang:

a empregada do refeitório [...] tal qual se imagina uma empregada do refeitório, avental e socas e touca, uma preta de dezoito anos no

---

<sup>25</sup> Para uma das personagens masculinas de *Comissão das Lágrimas*, a natureza das mulheres é reagir «ao contrário do que sentem», pois «têm fios desligados», sendo, por isso, «iguazinhas aos pretos, demoram tempo a educar» (p. 196).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

máximo, talvez vinte porque nos enganamos a cada passo na idade deles, ou parecem muito menos ou muito mais do que de facto têm como nos enganamos no temperamento, no carácter, na honestidade, na obediência e no afecto se é que se pode chamar afecto ao que sentem, não se ligam a nós, não são fiéis, não são reconhecidos, odeiam-nos, o meu pai coitado sempre me preveniu

– Não sejas parva não cries ilusões que eles detestam-te

[...]

o meu marido à porta da enfermaria de chapéu na mão, cerimonioso como se a não conhecesse, indeciso, tímido, com receio da mulher e sobretudo com receio de mim, do que pudéssemos dizer uma à outra, fazendo os possíveis para não olhar ninguém nem se preocupar com o filho na ideia de que ao preocupar-se me magoava quando era o facto (que ele não compreendia como nenhum homem compreende dado que os homens nada compreendem de nós)

de não se preocupar que me doía e eu  
entre mulheres

para a empregada do refeitório, não entre uma branca e uma preta, entre mulheres, que até uma preta conhece o que nenhum homem preto ou branco sabe, a tirar o livro de cheques, a apoiá-lo na marquesa

– Quanto? (pp. 95-96).

À semelhança do que sucede no episódio protagonizado por Pedro Álvares Cabral e a mulher, o respeito pelo *outro* dissolve-se na inconsciência talvez consciente com que se verbaliza a ausência da diferença de cor. Se, por um lado, o discurso de Isilda parece esbater o factor raça, falando com a empregada da Cotonang «entre mulheres», «não entre uma branca e uma preta», a verdade é que, de imediato, se relativiza a igualdade, pela inclusão da oração causal «que até uma preta conhece...».

De modo obliquamente afim (e fazendo lembrar Georgete e o sentimento de minoridade que vai experimentando à medida que se sente menos branca), podemos ainda destacar o momento em que o cabinda entrega a Isilda «a página informando que o Governo

acabava de requisitar o que [lhe] pertencia até ao termo da guerra, o cabinda sentado e [ela] em frente dele, [ela] a preta, a criada, a bailunda do Huambo» (p. 92). O facto de assim se sentir preta, menorizada, portanto, aponta implicitamente para o reconhecimento do seu estatuto superior, de branca, mais uma vez certificando a existência de uma linha de racismo emergente e indisfarçável em outras situações.

Assim acontece quando comenta os afectos de Maria da Boa Morte pelos seus filhos – «(esta gente é verdade ganha afeição às crianças)» (p. 56) –, quando relembra que a criada não com ela, «naturalmente», mas «no sítio onde pertence a ajudar na cozinha como as da laia dela» (p. 373), ou quando manda matar o namorado são-tomense da filha Clarisse (p. 159). Apesar de ser notória a proximidade da relação entre as duas mulheres, principalmente quando fogem à guerra civil, longe está o tempo da ingénua fraternidade infantil; um tempo em que Maria da Boa Morte ainda lhe chama Isilda e não senhora (p. 136, *vd.*, pp. 268-269); um tempo em que ainda lhe apetecia ser preta (pp. 136-138).

De relevo também para o ponto que nos ocupa – a influência do factor raça no aumento da violência com que se olha o feminino, ou, em estreita conexão com episódios que acima referimos de *O Meu Nome É Legião*, o modo como o próprio feminino se vê – são alguns quadros de *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*, romance em cujas páginas fica clara a ideia de que, apesar de tudo, a indiferença e o racismo sobrepõem-se sempre ao algum respeito e amor que se possam sentir pelo próximo.

Assim sucede com a venda, a um europeu, da meia-irmã mestiça de Mendonça, um dos homens do Serviço que, sob o comando de Gonçalves, integra o grupo armado que procura recuperar os diamantes desaparecidos:

ele não indiano, europeu, ao falar-me na minha irmã, todo respeito e pedidos de licença, quase tive pena do homem

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

– Casar com uma mestiça?

[...]

– Não precisa de casar que tem o sangue sujo, leve-a consigo e acabou-se

a parte recente do compartimento sem tecto, telhas apoiadas nas traves, no fim da parede nem sequer telhas, capim, um postigo a que faltava o caixilho e a seguir ao postigo o caminho dos Dembos, eu para a minha irmã

– Faz a mala e acompanha este senhor rapariga

no compartimento um bacio com begónias numa mesa de hospital igualmente, marcas de pés no chão de terra, eu a impedir a minha irmã com o sapato

– Como só tem quinze anos fica-lhe por três notas amigo

[...]

o meu pai atrás das gazelas, a minha irmã a dormir

não branca, mestiça, parecia branca e mestiça, casar com uma mestiça diz você quando a pode ter por três notas, casar como se fosse uma mulher a sério, porque carga de água, ir à igreja com ela se não são pessoas amigo, não pensam, obedecem, cheiram como os mabecos, não vivem como nós (p. 449-450, *vd.* pp. 450, 452, 453, 455, 456).

Não menos violenta, até porque reveladora de sistemáticos e mais antigos comportamentos, é o relato da venda da mãe da criança, recordada a propósito da morte desta:

os olhos dela entre o berço e o postigo para o norte, a desdenharem o berço, a fixarem o norte, a estrada que se afogava nas montanhas de que viera há séculos trazida pelo meu pai mais as gazelas da caça, a minha mãe com a vassoura, eu com um moinho de cana de que soprava as velas e as velas achatavam-se em lugar de rodarem, o meu pai a segurar-lhe o pescoço para que a minha mãe a avaliasse melhor, os músculos, a idade

– Abre a boca

e não molares ainda, onze anos, doze anos no máximo, o meu pai

– Foi barata

*Almas*

comprada ao chefe de posto que vendia bailundos e os bailundos doentes, chegavam do Huambo a tossirem, com malária, enquanto esta saudável, uma rapariga virgem barata sem matacanhas nem caroços nem diarreia, saudável, mexe-te lá, agora pára, agora mexe-te outra vez, saudável, uma preta barata para lavar, engomar, para limpar a casa [...] (p. 458).

Igualmente violenta é a referência à compra de uma criança mulata para uso de Gonçalves. Escolhida no meio de outras, por ser a mais nova, é trocada por uma cabra e um machado, preço regateado com o padrinho que a vende, depois de ter tentado convencer o funcionário do Serviço que, por ela saber ler, deveria ser mais cara (pp. 495-496<sup>26</sup>).

Talvez não seja por acaso, pois, que o motivo da gaiola pontue toda a primeira parte de *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*. Introduzido por Marina (p. 49), e pontualmente associado a uma espécie de restrição de ordem espacial (ao Lobito), este acompanha quase sempre momentos de grande intensidade emocional, de elevado grau de opressão também, principalmente no que respeita ao domínio do masculino sobre o feminino; principalmente, se quisermos ser mais precisos, no que se refere aos momentos em que sabemos (ou suspeitamos) das investidas sexuais a que o tio a submete(u) ou dos momentos em que se envolve com Seabra, um dos agentes enviados pelo Serviço:

[...] os meus punhos torcidos numa aflição redonda ou seja eu pregada a mim mesma mastigando o polegar, suspensa do polegar em tremuras de gotinha, a aceitar o sujeito que,

---

<sup>26</sup> Na p. 66 faz-se também alusão à compra de uma mulata. A importância do valor do animal, da cabra, sobre o humano, a mulher, é evidente no seguinte excerto de *Comissão das Lágrimas*: «Angola um país para os brancos, não um país para nós, os mesmos defuntos a jogarem conchas num pano para ler o destino, as conchas/– Não tornas a morrer/ e não tornavam a morrer/ ocupavam-nos os bancos/– São nossos/tiravam-nos os canhangulos para caçarem palancas, se descobriam uma criança por perto/– Quero essa tua sobrinha/e tangiam-na consigo para o outro extremo da aldeia, passados tempos as velhas dos partos/– Tens mais uma sobrinha/sem regozijo nem tristeza, se fosse uma cabra, por exemplo, regozijavam-se mais porque uma cabra serve de fiança para pagamentos e trocas, uma pessoa não» (pp. 162-163).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

– Marina  
 a aceitá-lo a si, tio, no Dondo, em Malanje, em Luanda  
 – Marina  
 a aceitá-lo apesar da minha tia, do pai da minha tia, do meu primo,  
 a detestar  
 (não detestar)  
 e a aceitá-lo, a não querer e a aceitá-lo, a querer  
 (eu não queria)  
 a consentir que alguém junto a mim, o sujeito de colete e de blusão  
 no gancho da porta, de peúgas por lavar que se misturavam com ca-  
 dernos e mapas, eu a chegar ao armazém e  
 – É esta?  
 eu vestida de vermelho com um colar de ágatas, metade do cabelo a  
 saltar-se do gancho, tudo depressa e devagar, da matéria dos sonhos,  
 as sementes da avenca  
 – Acordaste Marina?  
 um tronco de palmeira a ocultar a lâmpada do barco e por conse-  
 quência cinco luzes no mar, eu a minha mãe, eu não de dedo na boca  
 – Meu Deus  
 a portinha da gaiola tlec tlec ao vento, não estou aqui, é mentira,  
 estou lá dentro a dormir eu  
 – Não me agrada este sonho  
 a mudar para cima a direcção do corpo, a achar o travesseiro, os  
 lençóis  
 (as malas de peixe seco os cigarros)  
 a afastar-me de vocês, a ordenar-lhes  
 – Larguem-me  
 e a esconder-me entre fardos com uma cebola na mão (p. 64, *vd.*  
 p. 195).

quando menos espero o cheiro da tangerina comigo se acordo jul-  
 gando-me em Luanda antes de compreender que estou aqui ou penso  
 na Marina por exemplo, a gente os dois na hospedaria e as casas do  
 Lobito em volta, os comboios, as palmeiras, o mar e a cada  
 pac pac

*Almas*

da chuva um  
 tlec tlec  
 dentro dela, não sei, semelhante a uma portinha de gaiola como se  
 uma portinha de gaiola se exprimisse assim (p. 135).

Também ela situada na cor de uma espécie de território de nin-  
 guém, Marina, filha de mestiço, sente na pele a indignidade do  
 tratamento do branco:

a minha tia a secar-me na toalha  
 – É assim  
 não, a minha tia a encontrar o meu tio o que eu encontrava na san-  
 zala e a repulsa, o nojo  
 – Tu és preto  
 não a minha tia a cessar de secar-me com a toalha e a expressão dela  
 diferente, os gestos diferentes, o desdém dos europeus quando falam  
 connosco  
 – Tu és preta  
 e portanto senta-te nos calcanhares com um pano à cintura, aguça  
 os incisivos, esfrega os dentes com cascas, cheiras a carne decomposta,  
 a poeira, a fome  
 – És preta  
 vou vender-te para trabalhares no algodão [...] (p. 84).

[...] a minha tia a secar-me com a toalha fitando-me no nojo e no  
 receio dos brancos, não a dizer  
 – Tu és preta  
 não a acusar-me  
 – Tu és preta  
 calada, o meu primo calado, o meu tio calado, se ao menos uma  
 avenca, não pedia mais que uma sementinha de avenca a ajudar-me,  
 que uma porta de gaiola a ajudar-me com o seu  
 tlec tlec (p. 162).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

As portas abertas desta gaiola que agora surge (*vd.*, ainda, p. 49, *passim*) não significam, por consequência, a possibilidade de a mulher fugir a situações de submissão e/ou de violência. Pelo contrário, parecem simbolicamente acentuar a sua impossibilidade de escapar, de fugir a manipulações de vária ordem e às terríveis memórias que a marcaram dramaticamente (a morte do pai e da mãe, a que assiste, p. 53, *passim*), «tolhendo-lhe qualquer movimento de fuga», como assinala Agripina Carriço Vieira<sup>27</sup>. Não é por acaso, então, conclui a ensaísta, que «O sentimento de impotência [...] vivido e que continua a persegui-la é descrito pelo viés de uma poderosa metáfora com manifestas conotações com o episódio bíblico da crucificação»: «eu pendurada do polegar em tremuras de gotinha, o dedo que se me introduziu na boca e me pregou a mim mesma» (p. 51), «principei a mastigar o polegar, a pregar-me a mim mesma» (p. 57).

E, por isso, acreditamos ser também legítimo afirmar que, nos universos antunianos, as *gaiolas* de que falamos são ainda politicamente salvaguardadas por contextos sociais onde a mulher foi (ainda é) educada «para ser mulher, isto é para entender fingindo que não entendia [...] a fraqueza dos homens e o avesso do mundo, as costuras dos sentimentos, os desgostos cerzidos, as bainhas da alma», como desabafa Isilda em *O Esplendor de Portugal* (p. 114). Contextos sociais e afectivos onde a mulher foi/é educada para passivamente acatar as ordens e as imposições da família ou do homem-marido-ou-amante, como, aliás, fica muito claro na convicta máxima de Miguéis, em *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*: «se uma esposa não é educada desde o princípio estamos mal», p. 207, *passim*).

Assim sucede com Conceição, de *A Ordem Natural das Coisas*, e com a senhora do *crochet* de *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, romances onde os comportamentos da mulher-criada para todo o serviço e da *eterna* amante do pimpolho claramente ilustram a ideia de passividade

<sup>27</sup> «Marina», in Maria Alzira Seixo (dir.), *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. I, ed. cit., p. 503.



e de subserviência para que obliquamente apontam as palavras de Isilda.

Confirmando um tipo de mentalidade enraizada tanto em preconceitos de classe quanto de género, e a que acima já fizemos referência a propósito da máxima verbalizada pelo tenente de *Os Cus de Judas*<sup>28</sup>, Conceição ilustra diversas faces de dependência e de subserviência. Apesar de não haver uma indicação clara e concreta sobre o facto de a personagem ter sido vendida ao senhor Esteves, a quem, em Lisboa, servirá em todos os sentidos, sabemos, contudo, ter havido um *entendimento* entre este e o seu padrinho (p. 196). Sabemos também, agora sem sombra de dúvidas, que, já na capital, os seus deveres de criada de servir incluem (principalmente) a satisfação sexual do patrão:

e nessa noite o senhor Esteves foi ao meu quarto sem acender a luz, cochichando Não tenhas medo, garota, não tenhas medo, ganapa, tira a camisa que não te faço mal,

e estendeu-se sobre mim a tossir e apertou-me o peito e alarguei os braços em cruz e doeu-me e apertei os dentes para não chorar mas não me apetecia chorar apetecia-me voltar para Beja,

e o senhor Esteves, a acender um cigarro, Bravo, gaiata, se souberes de cozinha não te mando embora,

e no Natal desse ano ofereceu-me um anel que só me serviu depois de lhe enrolar uma linha e mudou-me para a cama dele, De hoje em diante dormes aqui, de hoje em diante o teu lugar é este,

e eu habituei-me ao ressonar do velho, habituei-me ao tabaco, habituei-me a ouvi-lo falar durante o sono, habituei-me à campainha do despertador que me furava as orelhas como um arame a arder (p. 197).

De acordo com o exposto, não aceitamos como eventuais atenuantes do poder exercido nem a atribuição de um lugar cativo na cama do patrão nem a oferta do anel, por ocasião das festividades natalícias. No âmbito social e educacional que temos vindo a referir,

---

<sup>28</sup> Ver *supra*, p. 89.

compreendemos, porém, que, à semelhança de outras personagens femininas, Conceição confesse gostar «um bocadinho dele» (p. 193). Não estranhámos também que, posteriormente, já casada com Fernando, um dos irmãos de Julieta, ela não consiga deixar de o tratar por «senhor Valadas» (p. 192), tal como nunca deixara de se dirigir àquele para quem trabalhara, e com quem dormira, como «senhor Esteves». Os laços de afecto genuíno que presidem aos dezanove anos de relação conjugal com Fernando (p. 174) não são suficientes, portanto, para alterar a (in)consciência atávica de que a mulher tem de ser dependente e subserviente em relação ao homem.

Na mesma linha de perspectivação de olhares e da consequente composição de um certo retrato do feminino, é também interessante verificar que o comportamento de Fernando, isto é, o afecto (o amor?) que sente por Conceição, é susceptível de crítica – e também de auto-crítica – e de recriminação familiar. Dos beijos de Conceição regista a personagem, ingenuamente, cheirarem «a potassa e a refogado» (p. 192) e, em concordância com a opinião do pai, que se lamenta por ter «um filho tão estúpido» (p. 175), ele próprio deixa em aberto a hipótese de a sua falta de inteligência explicar o facto de ter acabado «sem cheta nem maneiras, amigado com uma criada de servir como todos previam porque me puxa o pé para o chinelo» (p. 175).

Além disso, na única visita que, em conjunto, fazem à casa da Calçada do Tojal, sobressai, através das irmãs, a certificação de que Fernando *não tem miolos* (recordem-se, ainda, as páginas em que sabemos da pilhagem efectuada na casa do Sr. Esteves depois de este ter ficado incapacitado por uma trombose, pp. 192-193). Fica também clara uma caracterização que, se por um lado (como sucede em outras situações) contribui para criar alguma empatia/pena pela personagem, por outro lado instaura uma inegável dimensão cómica que raia os limites do grotesco:

e tu de pernas afastadas no vestíbulo, e a minha irmã Anita, a apontar-te uma cadeira, Não se quer sentar, não lhe apetece uma bebida?

*Almas*

e tu Um bagacinho que tenho a língua como a dos papagaios, minha senhora, e a minha irmã Anita a remexer garrafas, Bagaço não sei se há, vou ver, mas arranjo-lhe um sumo de laranja com gelo, e tu, assentando a pontinha das nádegas num ângulo de cadeira e a procurares-me com os olhos, para que te guiasse no estranho mundo de salamaleques dos ricos, tu perdida num labirinto de fórmulas de educação que te excediam, O sumo de laranja dá-me disenteria, minha senhora, um copo de vinho tinto não tem? (p. 196).

Em considerações que se adequam igualmente a tantos outros momentos do imenso universo romanesco antuniano, deve ressaltar-se que o efeito caricato e cómico se estabelece em estreita e proporcional conexão com a *enciclopédia* do leitor. O riso, ou tão-somente o sorriso, não depende apenas da estratégia de deformação, de fuga ao dito e aceite como *normal*; a descodificação e a aceitação do cómico enquanto tal estão, também, subordinados à formação moral, social e ideológica de quem lê<sup>29</sup>.

A decifração e a aceitação dos efeitos cómicos está, ainda, intimamente dependente da (in)sensibilidade, isto é, do grau de (não) emoção do leitor. Como bem aponta Henri Bergson, «o cómico não pode produzir o seu frémido a não ser sob a condição de deparar com uma superfície da alma decididamente serena, decididamente uniforme. A indiferença é o seu meio natural. O riso não tem pior inimigo do que a emoção», exigindo, «portanto e finalmente, para produzir todo o seu efeito, qualquer coisa como uma anestesia momentânea do coração. Dirige-se à inteligência pura»<sup>30</sup>.

Talvez o mesmo tipo de anestesia que nos leva a reconhecer (com cautela e ressalvas, contudo) o humor que, em *Fado Alexandrino*, preside à descrição de um dos encontros da organização terrorista e

<sup>29</sup> Neil Schaeffer, *The Art of Laughter*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1981, p. 5.

<sup>30</sup> Henri Bergson, *O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cómico*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 1991, pp. 15-16.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

o conseqüente (malogrado) assalto ao banco (pp. 335-356)<sup>31</sup>, ou o humor da cena rocambolesca em que, no mesmo romance, depois de uma trombose, a D. Isaura, tia do soldado Abílio, é levada para o hospital (onde não fica internada por não haver vaga):

– Vimo-nos gregos para a enfiar no automóvel, contou o soldado [...] o meu capitão não imagina o peso que aquela velha tinha. E depois sobrava constantemente um braço, ou uma perna, ou a cabeça, foi um sarilho de todo o tamanho para a entornarmos no assento: se os gajos dos refrigerantes não colaborassem ainda a esta hora lá estávamos.

Mas coube de facto a família inteira [...].

[...]

A D. Isaura atravessada em cima de nós, assobiava como uma vaca em coma, e estrebuchava de quando em quando furando-me os ossos da barriga com a aresta aguda do cotovelo. A Odete, comprimida entre a mãe e a porta, escoceava uma nádega gigantesca para lograr respirar [...].

<sup>31</sup> A caricatura e o efeito cómico instauram-se pela descrição disfórica da sede da Organização Marxista Leninista Maoísta Portuguesa, pela pelintrice moral e ideológica dos seus membros ou, entre tantos exemplos possíveis, pelo facto de os terroristas não terem encontrado as «espíngardas a sério» que haviam enterrado no Alentejo, vendo-se forçados a realizar o assalto (não a um banco, por não terem meios, mas a uma «sucursalzita em Alégis», p. 340) «com um molho de brinquedos de criança, revólveres de fulminantes, pistolas de água e metralhadoras de disparar feijões» (p. 348). Relembre-se, ainda, a dificuldade na planificação inicial do assalto, provocada pelo facto de nenhum dos participantes saber guiar, sendo um deles obrigado a ter lições de condução (pp. 341-342); a necessidade de apanhar um táxi para um local onde pudessem roubar um carro para o golpe (pp. 349, 350); a incapacidade para localizar o local que pretendiam assaltar e em que, finalmente, o carro guiado pelo recém-encartado Pires acaba por embater (p. 354-355).

Contrariamente ao que sucede com as referências feitas aos atentados e à brigada terrorista de *Exortação aos Crocodilos*, em *Tratado das Paixões da Alma* subsiste uma idêntica linha cómica, quer (principalmente) no relato do golpe contra o Juiz (pp. 269-280) quer na descrição do assalto ao Lar de Idosos, onde estão o Homem e a Dona (pp. 383-395). No primeiro, numa tentativa de desencravar a bazuca do Estudante, chocalhando o tubo da arma, o Sacerdote acaba por conseguir dispará-la, provocando uma tremenda explosão que destrói o compartimento onde se encontravam e cujo barulho chama a atenção de toda a gente na rua (pp. 273-276). No segundo, a invasão do edifício, pela Polícia, decorre de um modo que leva os moradores a pensar que se trata da realização de um filme. Um deles, empurrando «uma cadeira de rodas com uma inválida de xaille dentro», solicita mesmo autorização para o deixarem passar, pois a mãe quer assistir (p. 391).

[...]

Arrumaram-se atrás de um Volkswagen da polícia [...] e começámos a parir em vão a dona Isaura para fora: o corpo, encaixado entre os bancos, resistia, o carrapito desfazia-se numa chuva de pinças e madeixas sujas, que meneavam diante da cara como agulhas tesas de arame. [...] A Odete libertou um dos braços da mãe (dedos como chouriças, unhas roxas, uma aliança fininha a comprimir-lhe a carne), um bombeiro adolescente empurrava solícito pelo outro lado, um dos polícias pipilava ao microfone juras de amor eterno para o cabo-de-esquadra [...].

[...]

– Uma ajudinha, sócios, ordenou o tio a um par de indivíduos de branco [...] que se cruzavam com eles no sentido da lixeira. Ou vocês desejam, caralho, ler amanhã no jornal que os doentes morrem encravados à porta do banco de São José?» (pp. 155-158).

Talvez o mesmo tipo de anestesia, afinal, que nos permitiria concordar com o autor, relativamente à história de amor da senhora do *crochet* (ou da senhora do medalhão, como surge designada no *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*) e do pimpolho.

Nascido de uma história que ouviu contar no Hospital Miguel Bombarda, o principal *enredo* do livro (des)enovela-se em torno do desencontro e do reencontro amoroso daquelas duas personagens. Separados durante vários anos, o pimpolho e a senhora do *crochet* acabam por se reencontrar e por reatar a anterior relação. Estando o homem já casado e com filhos, os encontros são, todavia, obrigatoriamente mantidos na clandestinidade de 52 anos de quartas-feiras passadas num quarto de uma hospedaria da Graça (p. 392, *passim*).

Nunca o homem se decide por uma das relações, nunca a mulher exige que tal aconteça. Mostra-se simplesmente grata, respeitadora e feliz tanto nesses encontros, em que o trata sempre por «senhor», quanto nos passeios ocasionais ou nos momentos em que, em Tavira, aluga um toldo próximo do da família do amante, sem nunca se atrever

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

a olhá-lo de frente. Ao contrário do autor, não conseguimos ler aqui, por conseguinte, uma história de amor «desgarradoramente bela»<sup>32</sup> mas, antes, um desenho verbal da incapacidade de agir ou, simplesmente, do atávico hábito de obedecer. Atentemos, por exemplo, no seguinte excerto:

lembro-me do primo Casimiro secar a chuva do bigode em Alcântara, da trepadeira na hospedaria da Graça e tu não sentada na cama (se eu ordenasse

– Senta-te

sentavas-te sem largar a malinha, não me ajudavas a tirar-te o casaco, a desabotoar-te o vestido)

tu não sentada na cama, confundida com os ramos

– Tenho de falar consigo

ou

– Tenho de falar consigo senhor

[...]

eu

– Perdoa

nenhuma flor nas acácias de Sintra, a tua mão que procurava o meu braço sem apertar o meu braço, o búzio do brochezito que devo ter arrancado porque o brochezito no chão, porque o meu sapato a esmagá-lo

– Não o apanhes porque o meu sapato de novo e não era o broche que eu esmagava, sabias quem eu esmagava ao calçar os enfeites, o metal

– Engravidaste como a minha mulher tu?

[...]

– Não eu para ti, eu a segurar-te o vestido, a desabotoá-lo sem dar fé que desabotoava, eu

– Engravidaste tu?

eu apenas

<sup>32</sup> *Vd.* «Não sou eu que escrevo os livros. É a minha mão, autónoma», entrevista de Adelino Gomes [2004], in Ana Paula Arnaut, *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., pp. 463 e 465.

*Almas*

- Engravidaste tu?
- não o homem que ordenava à gargalhada da mulher
- Vem cá (pp. 165-166).

Situação semelhante, embora diferente nas motivações primeiras, é a vivida por Milá, de *O Manual dos Inquisidores*. Empurrada pela mãe para os braços de Francisco, Milá é obrigada a vestir-se como Isabel, a sua primeira mulher, assim dando azo à criação de uma figura grotesca<sup>33</sup>. E uma figura tanto mais grotesca e melancolicamente trágica quanto as suas acções e elementos caracterizadores impedem uma regulação positiva da simpatia do leitor ou de outras personagens. Tomás, o motorista de Francisco, vê-a como o «espantalho» que o ministro

desencantou numa lojeca do Chile, nem sequer bonita, nem sequer jeitosa, nem sequer muito limpa, com menos de metade da idade dele, em que a gente nem reparava se por acaso a cruzasse na rua, um bocado gorda, um bocado pata-choca, um bocado molenga, que sinceramente não se compreendia o que o homem apreciava nela, era um trapinho de timidez, um pudim de espanto, um arrepio de medo, o senhor ministro a pavonear-se pela casa com o espantalho que coxeava nos sapatos cambados a cheirar a bafio, todo solicitudes, atenções, delicadezas, mal se atrevendo a tocar-lhe no receio de quebrá-la (pp. 336-337).

Ora, se a Tomás surge como estranha esta ligação ao «espantalho», o mesmo não sucede com o leitor, pelo menos com o leitor atento, a quem já foram dados a conhecer os motivos da obsessão por esta mulher. Fazendo prova de que a narratividade não se perde de forma absoluta e irremediável, antes se transforma em microlinhas narrativas

---

<sup>33</sup> Em *O Meu Nome É Legião*, o marido-companheiro da irmã de Hiena força-a também a vestir a roupa da primeira mulher, mas agora numa atitude de raiva por saber que ela faleceu com a ideia às voltas num antigo namorado. Lamentando ter gasto tanto dinheiro (e tempo) a alimentá-la e a vesti-la, otimiza, portanto, as despesas já feitas (p. 231).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

que se devem ir guardando, dispondo e compondo no xadrez narrativo, torna-se necessário recuperar a informação facultada nos dois primeiros relatos de Milá, incluídos em «Os Dois Sapatos Descalços No Êxtase» (*quarto relato*):

– Fazes-me lembrar uma pessoa que conheci há muitos anos Milá (p. 284);

– A pessoa que me fazes lembrar também nunca me teve amor (p. 300);

– Lembras-me tanto uma pessoa que conheci há séculos Milá uma pessoa que podia ser a mãe ou a esposa ou a amante, não interessa, o senhor ministro que me apareceu de saco de plástico com um vestido antigo como a gente encontra nos retratos das nossas tias em novas ou nas cantoras de setenta e oito rotações, o senhor ministro todo circunlóquios, todo gaguezes, todo voltinhas, e eu a dizer por ele, primeiro porque para mim era igual ao litro mascarar-me ou não e segundo porque quanto mais depressa se começa uma chatice mais depressa se acaba

– É para eu pôr não é?

que me apareceu com um cinto e uma malinha e uns sapatos de crocodilo roídos pelo caruncho e pela traça e eu desequilibrando-me naquelas andas tortas

– É para eu calçar não é?

e colares exagerados, brincos de opereta, perfumes bafientos, um estojozinho de rouge empedernido, um baton quase roxo de palhaço, anéis de avó de ouro estreitado pela lixa dos dedos, o senhor ministro quis que eu platinasse as madeixas e as arranjasse como as marquesas dos quadros, quis-me com meias laceradas de malhas, de corpete de espigões de baleia que me sufocava o peito, de sombrinha esburacada de cabo de prata, eu passeando de um lado para o outro na sala nos atavios de Entrudo e o senhor ministro, feliz, a cobrir-me as mãos com um par de luvas de renda

– Isabel (p. 304).



*Almas*

Poder-se-á argumentar, a propósito, que, ao contrário do que sucede em outros episódios a que já nos reportámos, a situação em que Milá se vê envolvida decorre da sublimação do amor que Francisco sente por Isabel, logo, amor em segunda instância, amor transferido, é verdade, mas amor, apesar de tudo.

O problema não reside, agora, numa manifestação objectiva e num exercício directo e violento da supremacia física ou da personalidade impositiva e/ou desafectuosa do *macho*. A questão centra-se, essencialmente, na possibilidade de verificarmos que o jogo de forças do masculino para o feminino se instaura de modo indirecto.

No caso de Isabel, porque, tanto quanto ficamos a saber pela única intervenção que tem em *O Manual dos Inquisidores* (último comentário do *quinto relato*, «Pássaros Quase Mortais Da Alma»), a união com Francisco decorre de uma ameaça em surdina; acontece (impõe-se) numa tentativa salvífica de livrar o pai da perseguição a que estava a ser submetido pelo regime. Por isso se sujeita a «acordar a meio da noite com uma cigarrilha preocupada a queimar-[lhe] a bochecha» (p. 384); por isso olha o filho, João, como se não fosse dela (p. 118); por isso arranja um amante, Pedro, que, todavia, como já vimos, mais não é do que a réplica do vazio de alma e da angústia do sacrifício.

Quanto a Milá, a relação é aceite porque, antecipando os proventos e o lucro que lhe permitiriam sair da vida pobre que levam (e, em concomitância, afastá-la de Carlos, o marginal por quem a filha está apaixonada), a mãe a lança nos braços daquele que, antes de saber ser ministro, havia chamado «cavalgadura» (p. 275), «desgraçado» e «xexé» (p. 276). Ao aceitar as investidas e as posteriores imposições de Francisco, Milá revela-se, portanto, em toda a sua fragilidade, ou melhor, em toda a sua fraqueza: quer porque aceita vestir-se como Isabel quer porque acata os incentivos da mãe, dormindo com o ministro num misto de alheamento e de dó, pensando sempre «com muita força, «que era o Carlos» para que pudesse sentir-se nascer (p. 286).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

O único modo de fugir a um presente opressivo situa-se, portanto, apenas no domínio da liberdade permitida pela entrada no mundo da imaginação transfiguradora do real, o que intensifica a impressão de aprisionamento e de violência. Tendo consciência de querer outra coisa, Milá não consegue, contudo, reunir a força suficiente para dizer «não» e assim fugir dessa *gaiola* cujas grades são constituídas pelas mesmas matérias-primas que compõem o desabafo de Isilda acima mencionado: a educação e a mentalidade que faz da mulher uma mercadoria.

Os contextos de aprisionamento que temos vindo a mencionar são, pois, e ainda, aqueles onde a mulher continua a ser encarada como uma coisa, como um objecto de uma troca que implica compensações de ordem variada. Além dos exemplos que já registámos, lembramos que, em *As Naus*, Francisco Xavier confessa ter trocado a mulher (filha de comerciante branco) por um bilhete de avião para Lisboa. A transacção, com o compadre, acontece depois de este a ter levado três dias à experiência, apesar das garantias oferecidas por Francisco Xavier sobre ter demorado «um tempo dos diabos a ensiná-la a obedecer» (p. 37). É verdade que, findos os três dias da experiência, o indiano tornado africano de Loanda se mostra arrependido pelo negócio proposto. No entanto, isso não significa qualquer tipo de afectividade. Pelo contrário, decorre simultaneamente da constatação de que Lurdes estava «muito mais submissa e solícita do que em qualquer ocasião o [fora consigo]» e da (re)activação de desejos sexuais:

Entrega o bilhete ao homem Lurdes, disse o meu compadre do seu fosso de agonias, e a branca enfiou o cotovelo num pote, remexeu sons de chaves, e avançou para mim no andar de bicho sem raça com que pela primeira vez a vi, caminhando dos coentros do quintal para o prefabricado do pai, alta, loira, forte, uma égua grande e dócil que trepou dois degraus furtados a uma escadaria de galé, uma cabrona de cesta na dobra do braço a sumir-se em casa sem me olhar e que deixou uma espécie de gás de aquário a ferver-me nos ossos, um aturdimento, mãezinha,

*Almas*

como o de agora, ao estender-me a passagem, embrulhada naquilo que de perto reparava ser uma toalha tal como reparava no corpo nu por baixo, no peito largo, na barriga lisa, na espuma arruivada dos pêlos (pp. 37-38).

No caso de *Que Farei Quando Tudo Arde?*, o preço de Amélia, vendida ao futuro marido, com uma galinha de baquelite com o bico partido como brinde (p. 350, *vd.* p. 346), é regateado entre este e a tia dela (pp. 348-349) e, neste mesmo romance, Paulo propõe trocar a namorada, Gabriela, por uma dose de heroína (p. 406). Em *O Meu Nome É Legião*, por seu turno, a irmã de Hiena suspeita do arrependimento da mãe por não a ter vendido (p. 190).

Idêntica situação parece ser experimentada por Ana Emília, personagem de *Ontem Não Te Vi em Babilónia*, romance (como os outros) onde todos sofrem e agonizam mas onde a mulher sofre e agoniza mais do que o homem. Deste modo, Ana Emília não nos faz apenas saber da espera resultante do desejo de ver regressar aquele que ela sabe que nunca regressará (p. 22 e *passim*); a ela cumpre dar conta do momento em que ele se ia «embora de noite», deixando «uma ou duas notas sob o perfume da cómoda» (p. 91). Posteriormente, recordando o passado já remoto da infância, à personagem cabe, ainda, afirmar a crença de que, «se valesse alguma coisa», a mãe a teria vendido para pagar a renda ao Sr. Borges (p. 267).

Finalmente, em *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*, numa afirmação que não parece verdadeira mas, ainda assim, significativa neste contexto, Maria José diz que Mercília foi comprada aos ciganos «por meia dúzia de feijões» (p. 182)<sup>34</sup>. Não menos relevante neste contexto de reificação do feminino é um dos episódios

<sup>34</sup> Em *Auto dos Danados* sabemos, pela voz de Francisco, que um industrial se oferece para comprar a tia mongolóide: «de duzentos, trezentos escudos» passa para «quinhentos escudos e a cobra», com a qual o miúdo se entreteria imenso, diz (p. 166); depois propõe «oitocentos escudos a pronto» (p. 168) e, finalmente, «mil e duzentos» (p. 169).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

de *Comissão das Lágrimas* em que, tentando escapar à confusão e ao controlo da fuga para Portugal, um dos sujeitos oferece o uso da sobrinha de treze anos:

e a quem pertença eu, ao joelho da minha mãe, ao xadrez do meu pai, às centenas de criaturas no aeroporto e no cais que não desistem de incomodar-me, aproximam-se exigindo que as oiça, pegam-me no braço, empurram-me

– Vês o que trago na mão?

um bule de faiança, papéis para embarcar que a tropa rasgava ou carimbava segundo o que lhe davam, uma escritura de loja, esta pulseira de ouro legítimo, repare, a minha sobrinha de treze anos por meia hora, amigo, vocês gostam de brancas, ali atrás do balcão, automóveis nas ruas de Luanda de que os pretos, o padre preto do segundo escondido, desaparafusavam o motor e as jantes, se usar a minha sobrinha meia hora, uma hora, não me queixo, pelo contrário, é um favor que me faz, que seria de nós aqui, tenha pena de uma família que sempre vos respeitou (p. 69).

No que se refere ao modo como, em regra, o masculino vê e sente o feminino na ficção antuniana é ainda possível encontrar (mais ou menos) extensos e pormenorizados comentários sobre a mulher. Assim acontece em *Tratado das Paixões da Alma* quando, pela voz de Bernardino, ficamos a saber que:

Outra das características típicas das mulheres, pelo menos da minha, é que não passa uma semana em que não me dê gana estrangulá-las, ou seja esmagar-lhes o joelho na tábua do peito, lançar-lhes o garfo aos colares e ver-lhes as órbitas arroxear-se de sangue e a língua a borbulhar saliva até se quedarem sem articular asneiras, a arrepanharem o lençol, com um dos seios de fora e o cabelo espalhado na almofada, em torno da cara, numa espécie de moldura de estopa semelhante às farripas das bonecas [...] (p. 205).

Assim sucede, ainda, entre tantos exemplos, com as apreciações do pai de Alice (*Ontem Não Te Vi em Babilónia*):

não peço a uma mulher senão que tenha a casa em ordem e me deixe em paz. Pouca conversa, um quadrado de açúcar no caso de se portarem com juízo e aí as temos como deve ser evitando que nos ponham o pé em cima que é o sonho delas, convencidas que o mundo lhes pertence mas oitenta e cinco já cá cantam, sou uma rata velha, se levantarem o nariz finjo que não percebo e quando menos esperam nem são precisas palavras, basta um apertão bem dado e mais lágrima menos lágrima entram na linha outra vez, queres uma almofada para as costas, queres que feche a janela, nem um protesto se convocamos outra ao escritório que é o melhor que têm a fazer para viver em sossego e à noite a camisa de dormir levantada e o corpinho à espera, não exijo que me abracem, não lhes peço teatro, apenas que aguentem o serviço em silêncio, se afastem para o canto do colchão onde não dê por elas e nada na minha cabeça excepto os sobreiros novos e a ideia da morte (p. 63).

Em outros *apontamentos* dignos de registo, Rodrigo, de *Auto dos Danados*, recorda o «corpo nu da mongolóide, das mamas gordas, pendentes, maiores do que as da professora da escola» (p. 249), ou diz ter de voltar a casa para «tanger até Espanha a manada de anormais e de putas que o velho me legou» (p. 248). Ainda no mesmo romance, o irmão de Diogo fala de Adelina como se de uma mercadoria se tratasse: «A enteada de um médico, a herdeira de uma família rica, toca harpa, pinta, fala alemão, há-de receber mais terras sozinha do que nós todos juntos, e ainda por cima, repara, o melhor par de tetas do Alentejo» (p. 188). Por sua vez, Leandro, o porteiro do apartamento da Rua Castilho, onde Francisco, de *O Manual dos Inquisidores*, instala Milá e a mãe, refere-se à mulher nos seguintes termos:

a minha esposa a quem um dia destes prego um estalo como deve ser, dos que arrancam logo um ou dois dentes da boca, para aumentar a

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

harmonia da família e lhe dar uma razão de chorar que de soluços por tudo e por nada quanto mais por gatos ando eu até aqui, ela que fungue à vontade para cima das plantas da entrada que me poupa trabalho e regador (p. 310).

As considerações que acabamos de expor e o conseqüente modo negativo como o masculino constrói a(s) imagem(ns) do feminino, têm, contudo, de ser necessariamente articuladas com uma outra dimensão do género (um outro retrato) que resulta da leitura do conjunto de romances que compõem o ciclo de aprendizagem – *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*, relembramos. As evidentes e assumidas relações que as matérias destas narrativas mantêm com o percurso de vida de António Lobo Antunes não podem deixar de apresentar uma outra vertente, um outro retrato (o das *suas* mulheres), que, numa mistura de *alma* e de corpo, em tudo (ou em quase tudo), é composto a partir de traços diversos dos que caracterizam o feminino que povoa os restantes romances.

Isso não implica, porém, que não existam nestes livros composições de personagens que apontam, *in germine*, para a recorrente abordagem disfemística das *outras*. Essas *outras* a quem parece ser atribuído um papel similar ao desempenhado por aquelas que, em *Os Cus de Judas*, diz penetrar, «tonto de ódio, como quem espeta uma faca num ventre em rixa de taberna» (p. 130). Talvez as mesmas, ou variantes delas, em quem o autor diz pensar «em termos alimentares», traduzindo-se o seu desejo «por uma salivação pavloviana de rafeiro de laboratório», como lemos numa das cartas de *D'Este Viver Aqui Neste Papel Descrito. Cartas da Guerra* (2005). «Existe», assim, «a que me desperta um gosto antecipado de ragôut, a que sabe a doce de ovos ou a coentros, a fêmea-coelho-à-caçadora e a adolescente-cabrito-assado, a balzaquiana-madura-maçãs-no-forno e a impúbere-fatia-de-ananás» (26.6.71, p. 213).

*Almas*

Deixando de lado, por motivos óbvios, as «mulheres que o excesso de remédios transformara em sonâmbulas infantas defuntas, convulsionadas pelos Escoriais dos seus fantasmas» (pp. 16-17), destacamos, em *Memória de Elefante*, uma outra classificação feita pelo médico, «Nos seus acessos de misoginia», a partir do «tabaco que usavam». Depois de mencionar uma mulher «de óculos e com má pele a discutir a Esquerda entre fumaças antiburguesas de Três Vintes, pormenoriza ainda as seguintes *raças*:

a raça Marlboro-sem-ser-de-contrabando lia Gore Vidal, passava o serão em Ibiza, achava Giscard d'Estaing e o príncipe Filipe muito pêssegos e a inteligência uma maçada esquisita; o tipo Marlboro-de-contrabando interessava-se por design, bridge e Agatha Christie (em inglês), frequentava a piscina do Muxaxo e considerava a cultura um fenómeno vagamente divertido quando acompanhado do amor do golfe; o género SG-Gigante apreciava Jean Ferrat, Truffaut e o Nouvel Observateur, votava Socialista e mantinha com os homens relações ao mesmo tempo emancipadas e iconoclastas; a classe SG-Filtro tinha o poster do Che Guevara na parede do quarto, nutria-se espiritualmente de Reich e de revistas de decoração, não conseguia dormir sem comprimidos e acampava aos fins-de-semana na lagoa de Albufeira conspirando acerca da criação de um núcleo de estudos marxistas; o estilo Português-Suave não se pintava, cortava as unhas rentes, estudava Anti-Psiquiatria e agonizava de paixões oblíquas por cantores de intervenção feios, de camisa da Nazaré desabotoada e noções sociais prementórias e esquemáticas; por fim, o lumpen do tabaco de mortalha enlanguescia ao som dos Pink Floyd em gira-discos de pilhas junto à Suzuki do amigo de ocasião, adolescentes fazendo reclame aos amortecedores Koni nas costas dos blusões de plástico (p. 78).

A esta taxonomia acrescenta:

o grupo da Boquilha, menopáusicas donas de boutiques, de antiquários e de restaurantes em Alfama, tilintantes de pulseiras marroquinas,

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

saídas directamente dos esforços dos institutos de beleza para os braços de homens demasiado novos ou demasiado velhos, que lhes ajardinavam as melancolias e as exigências em duplexes a Campo de Ourique, inundados da voz de Ferré e dos bonecos da Rosa Ramalho, e onde as lâmpadas indirectas tingiam os seios gastos de uma penumbra púdua e favorável (p. 79).

Destacamos, ainda, a referência às mulheres, às «tipas», do *snack-bar* da cave, de rostos escondidos «sob a pintura de má qualidade e as expressões postiças aprendidas nos filmes do Eden», de mãos com «enormes unhas vermelhas» [que] «seguravam cigarros americanos de contrabando com cujo fumo incensavam as chávénas». A estas, por vezes, acompanhava o médico «aos quartos sem elevador onde moravam», espantando-se «dos móveis de caixotes, dos retratos em molduras e de arame e das malas de roupa de cartão, forradas de papel azul com estrelinhas como o interior dos envelopes» (pp. 127-128).

A um nível menos geral, salientamos, em primeiro lugar, as menções à enfermeira-chefe que, «no seu gabinete de Dr. Mabuse<sup>35</sup>, recolava a dentadura postiça nas gengivas com a majestade de Napoleão coroando-se a si mesmo» e cujos molares «ao entrechocarem-se produzem ruídos baços de castanholas de plástico, como se as articulações fossem uma criação mecânica para edificação cultural de estudantes do liceu ou dos frequentadores do Castelo Fantasma da Feira Popular» (p. 17)<sup>36</sup>. Em segundo lugar, não podemos deixar de referir Dóri, «A mulher do leopardo de plástico» (p. 142), a «jibóia idosa» (p. 145) que encontra no Casino e que acaba por convidar «para uma orgia

<sup>35</sup> Mais próxima do ícone do horror do que da figura do criminoso, o Dr. Mabuse é uma personagem ficcional criada por Norbert Jacques (c. 1920) e tornada famosa pelo cineasta Fritz Lang nos anos 20 a 60. O sucesso da figura percorre ainda os anos 70 e 80. Em 1970 e em 1989, Jess Franco e Claude Chabrol, respectivamente, dirigem os filmes *The Vengeance of Dr. Mabuse* e *Club Extinction*.

<sup>36</sup> A imagem continua na p. 30: «o Napoleão da dentadura postiça, chocalhando centenas de molares» e «o Corso das mandíbulas desmontáveis».



modesta» (p. 145), no seu apartamento, numa deprimente, e compreensível(?), procura de conforto e de afecto (pp. 147-156). Afinal, como confessa, «a solidão<sup>37</sup> roía-me por dentro como um ácido doloroso: a ideia da casa vazia apavorava-me, a solução de tornar a dormir na varanda fazia-me gemer de antecipados lumbagos» (p. 145). Afinal, como já havia confessado, «sentia-se menos só desde que uma prega de carne alheia lhe comprimia o joelho» (p. 142).

A «gorda e loira» Dóri, «já gasta», com «um casaco de peles sintético nos ombros moles» (p. 141), cujos «olhos de dinossauro» o fixavam na intensidade postiça do rímel, sob as sobrancelhas depiladas até à espessura de uma curva de tira-linhas», é ainda caracterizada como «um réptil terciário em cujas mandíbulas o sangue revelava claramente monstruosas intenções assassinas». A visão grotesca estende-se ao peito, que «subia e descia numa cadência de gueltra, conferindo aos seus múltiplos colares o balançar de rins dos botes ancorados», e aos dedos, que «treparam aracnideamente a manga do médico beliscando-lhe de leve o polegar, enquanto a coxa absorvia completamente a sua e um salto aguçado lhe premia o pé, a arrancar-lhe o calcanhar numa carícia malévola» (pp. 144-145).

O grotesco jogo de sedução não pode senão terminar num simulado «não sinto a tua falta» e numa fingida «Palavra de honra que não penso em ti» (p. 156), isto é, em *ela*, sua (ex-)mulher (sempre) tornada presente pela constatação da ausência – nos parágrafos finais e nas páginas que os antecedem.

E, neste caso, como acima indiciámos, as cores que inscrevem e escrevem a presença/ausência de *ela* fazem parte de uma paleta muito diferente. Implicitamente assumindo o facto de se ter divorciado (apenas) para cumprir um «rito iniciático», que, então, substituía o da primeira comunhão (p. 22), o protagonista não se inibe de mostrar o outro lado da *alma*, revelando a sua ternura, as suas saudades e,

<sup>37</sup> Em *Os Cus de Judas* diz achar-se «tão farto de me sentir sozinho» (p. 184).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

acima de tudo, a sua capacidade de amar. E assim relembra um corpo bem diferente dos que esporadicamente visita, um corpo de uma «beleza esguia de Giacometti», que «permanecia jovem e leve apesar dos partos» e cujo «rosto mantinha intactos a pureza dos malares e o nariz perfeito de uma adolescência triunfal»; um corpo que, por vezes, lhe parecia injusto tocar, «como se o contacto dos seus dedos despertasse nela um sofrimento sem razão. E perdia-se entre os seus joelhos, afogado de amor, a gaguejar as palavras de ternura de um dialecto inventado» (pp. 22-23).

A sinceridade dos sentimentos despidoradamente revelados torna-se mais intensa e mais credível na medida em que as palavras que os afirmam trazem à memória o tom e a cor usados para (d)escrever idênticas situações nos textos que fazem o *D'Este Viver Aqui Neste Papel Descrito*. Mas a relação indutora e certificadora de veracidade decorre ainda do facto de vários momentos de *Memória de Elefante* (e também de *Conhecimento do Inferno*) se reportarem claramente a tempos – com *ela* – vividos em Angola (e referidos também nas *Cartas*<sup>38</sup>), como sucede quando recorda:

A imagem da mulher à espera dele entre as mangueiras de Marimba<sup>39</sup> pejadas de morcegos aguardando o crepúsculo apareceu-lhe numa guinada de saudade violentamente física como uma víscera que explode.

<sup>38</sup> Entre tantos exemplos possíveis, remetemos, respectivamente, para as cartas de 16.1.73 e de 18.1.73, pp. 420-421: «É horrível a Marimba sem ti. Só longe se avalia bem um grande amor, como o que me prende a ti. És a minha melhor qualidade, és tudo»; «Como resistirei sem ti? Cada vez me sinto mais desamparado, mais sozinho [...]. Uma cama sem ti é um sudário [...]. Já pedi para mudar de quarto: tudo ali me fala demasiadamente de ti para ser suportável.»

<sup>39</sup> Em *Conhecimento do Inferno*, depois de recordar ter sido informado pelo capelão que três da sua companhia haviam ido «para o galheiro», escreve, entre parêntesis, como num sussurro: «(Foi por essa época, Joana, que te fiz, numa cama militar de ferro branco idêntica aos leitos do asilo [...]. Fiz-te na mata, em Marimba, à hora da sesta, enquanto a minha outra filha dormia sob o mosquiteiro, e o meu corpo se fundia vegetalmente no da tua mãe do mesmo modo que as mangueiras junto à administração de posto misturavam o verde escuro, sempre carregado de noite, dos seus ramos, de uma noite espessa como um sumo de sombra, em cujo bojo a aflicção de crepes de morcegos)» (pp. 154-155).

*Almas*

Amo-te tanto que te não sei amar, amo tanto o teu corpo e o que em ti não é o teu corpo que não compreendo porque nos perdemos se a cada passo te encontro, se sempre ao beijar-te beijeí mais do que a carne de que és feita, se o nosso casamento definhou de mocidade como outros de velhice, se depois de ti a minha solidão incha do teu cheiro, do entusiasmo dos teus projectos e do redondo das tuas nádegas, se sufoco da ternura de que não consigo falar, aqui neste momento, amor, me despeço e te chamo sabendo que não virás e desejando que venhas do mesmo modo que, como diz Molero, um cego espera os olhos que encomendou pelo correio (pp. 39-40).

Como sucede quando, *fugindo* ao mefistofélico dentista, se refugia na lembrança do «corpo deitado na cama nas tardes de Marimba, sob as mangueiras enormes pejadas de morcegos [...]», não sem antes se ter recordado do crescimento em conjunto, da aprendizagem «um com o outro» da «comunhão do isolamento partilhado», numa alusão, agora, ao momento em que partira, «sob a chuva, para Angola», e os olhos dela «se despediram sem falar, pedras escuras guardando dentro como que um sumo de amor» (p. 79)<sup>40</sup>.

De igual modo, em *Os Cus de Judas*, no decurso da catarse verbal que desenrola com a companheira que encontra num bar (num eco antecipado de certas passagens de *Conhecimento do Inferno*<sup>41</sup>), sabemos de Maria José (p. 66), a mulher que tem e que «é grito de amor

<sup>40</sup> Ver, ainda, pp. 51-52 (quando faz amor com a mulher, estabelecendo um paralelismo com Pedro e Inês), p. 104 (tempo de namoro), p. 117 (saudades), p. 126 (vontade de telefonar), p. 129 (um fim-de-semana na praia do Guincho), p. 134 (lembrança da lua-de-mel).

<sup>41</sup> «Messines surgiu à sua frente, numa curva, desfocado pelo nevoeiro do celofane do calor, e ele recordou-se da primeira vez que chegara ao Algarve no dia seguinte ao casamento, e da flor de sangue no lençol do hotel, pequena papoila aberta que luzia, vermelha contra o azul liso, bordado de espuma, do mar. Sentados na varanda do quarto, à noite, cheiravam no pescoço, nos cabelos, nos ombros um do outro o sal dos músculos, os limos do púbis, a consistência de peixe das coxas, fazer amor de aliança no dedo e sentir a tua aliança na mão espalmada nos meus rins, esqueci-me do discurso do padre mas conheço tão bem o teu sorriso, o latim inocente, a linguagem de anjo do orgasmo rente ao trigo de um corpo devastado» (p. 57).

sufocado num aerograma» (p. 80), ou do modo como lhe afaga o tornozelo que sobra, «pendente, dos lençóis [...], até ela acordar, afastar os cobertores sem uma palavra, e [o] receber inteiro na cova morna do colchão» (p. 89). Por entre as dolorosas memórias de uma guerra que foi obrigado a viver, e antes de conhecermos a viagem na «**geografia mansa do teu corpo, no rio da tua voz, na sombra fresca das tuas palavras, na penugem de peito de pomba do teu púbis**» (p. 90)», sabemos, «[d]o rosto jovem e alegre que amei» (p. 55) e «[d]a rapariga morena e magra, de grandes olhos graves, que conheci na praia», e que permanece nele, «apesar da usura dos anos e do azedume das reconciliações frustradas, das feridas das mentiras mútuas e do desencanto do afastamento definitivo» (p. 55)<sup>42</sup> (destacados nossos).

O que sintomaticamente parece suceder é que Maria José, ou as recordações que dela guarda, servem ao narrador(-autor) para se afastar do pesadelo e do sofrimento causados pela «cabronice da guerra» (p. 166), refugiando-se nas pregas (amarrotadas) de uma memória afectiva já distante, mas não suficientemente longínqua para lhe ter esquecido os contornos apolíneos, as cores suaves, os sons ritmados e os sabores doces. Pelo contrário, a sua sempre silenciosa interlocutora é, justamente, o ponto de partida principal para desencadear a lembrança dos «grandes e estúpidos erros de África» (p. 161), revelando-se infrutífero o pedido para que «expulse para o corredor o cheiro pestilento, e odioso, e cruel da guerra, e invente uma diáfana paz de infância para os nossos corpos devastados» (p. 176).

<sup>42</sup> Na p. 105 recorda o «cheiro do sabor da **elasticidade suave da tua pele**», o «som da voz do **sorriso dos olhos** egípcios irónicos e **ternos**, os **seios grandes**» e «os **dedos perfeitos** dos pés». Em *Conhecimento do Inferno*, «Os arbustos das bermas atravessavam o perfil da mulher ao seu lado como se a **pureza do rosto** se houvesse tornado de vidro transparente, **crystal de feições** ligeiramente tingidas do tom moreno da pele, concentrando o sol numa intimidade de fruto» (p. 57) (destacados nossos).

No excerto citado no penúltimo parágrafo, a imagem de *ela*/Maria José surge na sequência de um momento (a ele se sobrepondo) em que relembra estar «Estendido numa cova à espera que o ataque acabasse [...], de G3 inútil no suor das mãos» (p. 54). Ao invés, numa passagem posterior, encontramos-lo «Estendido» (no seu apartamento) com a mulher do bar, de quem destaca o «perfil nu e imóvel de **defunta**», «as coxas derramadas nos lençóis», o «**bosquezinho** tocante, geométrico e **frágil do púbis** que a lâmpada torna nítidos e precisos como os ramos dos choupos no **crepúsculo**», vindo-lhe «à ideia o soldado de Mangando que se instalou de costas no beliche, encostou a arma ao pescoço, disse Boa noite, e a metade inferior da cara desapareceu num estrondo horrível [...]» (p. 160) (destacados nossos).

O cotejo das referências feitas a uma e a outra mulher não permite apenas verificar que os jogos verbais utilizados se situam em campos semânticos opostos. O que a leitura paralela faculta é a confirmação da inscrição da diferença: no primeiro caso, é a guerra que implica o refúgio nos afectos ou, se preferirmos dizer de outro modo, são os afectos *que o tiram* da guerra; no segundo, é a mulher (do bar) *que o leva* para a guerra, assim demonstrando não ser esta, seguramente, *o tempo e o espaço* que lhe permitem esquecer «a violência assassina na terra prenhe de África» (p. 167), «a terra sacrificada e vermelha de Angola» (p. 174).

Esta outra mulher não é mais, portanto, do que a substituta funcional e relacional da «grande e loira Dóri» de *Memória de Elefante*. Apesar de menos grotesca, ou, pelo menos, parecendo menos grotesca (talvez porque não lhe seja dada voz), ela não consegue, contudo, levar o sujeito a abstrair-se do inferno vivido. Mesmo que tivesse acedido aos pedidos para que não saísse, para que ficasse com ele até que adormecesse (pp. 181-182) (pedidos que não encontramos em *Memória de Elefante*, eventualmente porque tudo termina antes de Dóri acordar), não nos parece que este Lázaro acordasse/ressuscitasse menos desnordeado (p. 194).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

E ambos os romances – com recorrência inevitável em *Conhecimento do Inferno* – escurecem em desalento e solidão e frio de alma e ausência de uma *ela* que, em *Memória de Elefante* é o «meu amor», a quem promete ser «adulto a sério» (p. 156). Uma *ela* de quem se separa, de quem confessa ter saudades, apenas verbalizadas ao grupalista, cujas sessões de terapia frequenta e onde reconhece, ainda, ser verdade «que em trinta anos da sua vida não soubera dar àquela mulher o valor que realmente ela tinha, e que mais uma vez se enganara a medir as pessoas e agora era tarde, como de costume, para emendar a mão» (p. 118)<sup>43</sup>.

Em *Os Cus de Judas* deve lembrar-se a referência a uma outra mulher, uma quase *ela*, diríamos, já que nada na narrativa aponta para a igualdade de estatuto com a verdadeira: a Isabel cuja realidade lhe apetece para não ter medo do escuro (p. 185). A mesma Isabel – ou uma outra, Luísa – por quem, tal como regista em *Conhecimento do Inferno*<sup>44</sup>, parece nutrir apenas uma atracção física, talvez facilmente confundível com amor: «Penso na Isabel, e uma espécie de maré, tensa de amor, indomada e vigorosa, sobe-me das pernas para o sexo, endurece-me os testículos em crispações de desejo, alarga-se-me no ventre como se abrisse grandes asas calmas nas minhas vísceras em batalha» (pp. 185-186). Uma (quase) *ela*, agora, todavia,

<sup>43</sup> Registem-se, de igual modo, as referências feitas ao «imenso amor que unira durante quase cinquenta anos o avô e a avó paternos»: «os filhos e os netos mais velhos tinham de bater com os pés no chão para avisarem da sua entrada em quarto em que eles estivessem sozinhos. Reviu-os de mão dada à mesa da sala de jantar no decurso dos jantares de família, e na forma como o avô afagava a mulher e lhe chamava minha Velha, e punha nesse chamamento uma funda e quente e indestrutível ternura» (p. 117).

<sup>44</sup> «Gosto tanto do teu peito [...], gosto tanto do teu peito, do bico duro das tuas mamas e do espaço cavado e tenro que as separa, dos arames de fusíveis do púbis que encontro, enrolados, na banheira, e dos dedos dos pés bons de morder, de chupar, de lamber enquanto a tua cara se torce de cócegas ao longe, a dizer que não, de olhos fechados, na planície em desordem dos lençóis». Isabel é, aliás, vista como fazendo parte de um conjunto: «Houvera a Isabel e houvera outras mulheres» (p. 29). Houvera, por exemplo, também, a Luísa, de quem se fala na p. 14 e cuja lembrança chama o desejo de, no regresso que vai fazer a Lisboa, (re)encontrar a *ela* que não temos dificuldade em identificar com a mãe das filhas, Maria José.

*Almas*

que também *o leva* de volta a África: «trazemos o sangue limpo, Isabel: as análises não acusam os negros a abrirem a cova para o tiro da Pide, nem o homem enforcado pelo inspector na Chiquita, nem a perna do Ferreira no balde dos pensos, nem os ossos do tipo de Mangando no telhado de zinco» (p. 188).

A África desta mágoa e desta dor tantas vezes verbalizada é, contudo, também a África de Sofia, a lavadeira que conhece em Gago Coutinho e que recorda no capítulo S.; S. de Sofia, uma (quase) outra *ela* em cujo corpo sereno diz ter descansado o seu desespero (p. 150) e em cuja companhia afirma ter reencontrado o sabor da infância (p. 154). Sofia, a Comissária do MPLA a quem o Pide dá o bilhete para Luanda<sup>45</sup>, depois de a ter submetido a «uma geral, para mudar o óleo à rapaziada» (p. 156). Sofia, a protagonista de uma melopeia de ternura que, numa curiosa manifestação de pudor, o obriga a deixar, pelo tempo que dura, a mulher que conhecera no bar. Sofia, afinal, uma das *suas* e não uma das *outras*.

Todas estas, no entanto, ou, melhor (julgamos conveniente ressaltar), quase todas estas, corpos e *almas* nos quais diz buscar «um indecifrável complemento de si próprio, a fracção de luz, de claridade, de fruto, de jubiloso gosto de laranja de que ansiosamente carecia» e que não consegue encontrar sozinho, como confessa em *Conhecimento do Inferno* (p. 29). Confissão que, embora atenuando a ideia de uma certa mentalidade atavicamente conservadora, não se revela suficiente para impedir que o leitor construa uma ideia de um universo masculino para quem existem as *suas* mulheres e as *outras*. Em

---

<sup>45</sup> Esta expressão é usada para designar o modo como o branco obrigava o negro a cavar uma fossa, a meter-se dentro dela, disparando de seguida. Ver, a propósito, María Luisa Blanco, *Conversas com António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 153: «Quando publiquei *Os cus de Judas* tive muitos problemas porque contava algumas coisas, como quando a polícia política chegava onde nós estávamos com os negros e faziam com que o primeiro da fila cavasse a sua fossa, metia-se dentro e o polícia atirava sobre ele, o segundo tapava a fossa, abria a sua, metia-se dentro, outro disparo, e assim por diante. Isso foi um grande escândalo aqui em 1979 porque depois da Revolução toda a gente queria esquecer.»

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

concomitância, parece ter ficado aberto o caminho para o desenho de um certo feminino irremediavelmente condenado a uma existência sem norte e sem rumo apolíneos.

Deixemos claro que não pretendemos afirmar a identificação linear e absoluta do autor com o modo como o masculino da larga maioria dos seus romances vê e (pres)ente o feminino, mas tão-somente chamar a atenção para um nível de contaminação que julgamos existir sempre entre quem escreve e o que se escreve. A verdade é que, se no caso dos romances do ciclo de aprendizagem (ou no caso de *Sôbolos Rios que Vão*, onde o autor parece projectar-se todo, como já dissemos) a tarefa se encontra relativamente facilitada, tendo em linha de conta o confessado (ou reconhecível) autobiografismo neles presentes, no que respeita aos romances posteriores as assunções identificativas são dificultadas pelo sistemático uso da polifonia (correspondente, de modo inevitável, a várias visões do mundo), ou pelo facto de, em várias ocasiões, o autor se encarregar de negar o seu envolvimento e a sua projecção nos universos narrados<sup>46</sup>.

Não deixa de ser muito interessante, portanto, que, contrariamente ao que afirma, muitos dos romances (principalmente a partir de *A Ordem Natural das Coisas*) permitam verificar a ousada intromissão da presença/manipulação do autor na (des)organização da tessitura narrativa. A incipiente menção de Francisco, irmão de Ana, em *Auto dos Danados*, sobre «a parte do relato que [lhe] mandaram contar» (p. 163), assim pressupondo a existência de uma entidade que, exteriormente, controla a narrativa, dá lugar, no romance de 1992,

---

<sup>46</sup> Leiam-se, por exemplo, as entrevistas dadas a Luís Almeida Martins ou a Adelino Gomes: respectivamente, «António Lobo Antunes: “Quis escrever um romance policial”» [1992] e «António Lobo Antunes. “Não sou eu que escrevo os livros. É a minha mão, autónoma”» [2004], in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., pp. 158 e 467. Ver, entre outras, as seguintes crónicas: «Da morte e outras ninharias»; «Onde a mulher teve um amor feliz é a sua terra natal» e «O passado é um país estrangeiro» (*Terceiro Livro de Crónicas*, Lisboa, Dom Quixote, 2005). Ver, a propósito, Ana Paula Arnaut, *António Lobo Antunes*, ed. cit., pp. 216-218 e 234-236 («Autor» e «Polifonia»).



a uma clara inscrição da presença ausente, passe a contradição, do escritor.

Numa estratégia idêntica à usada em *Os Cus de Judas*, sabemos dessa presença apenas através da configuração linguística dos enunciados de Ernesto Portas: ora porque se lhe dirige, interrogando-o sobre várias questões, ora porque o nomeia, tratando-o por «amigo escritor» (pp. 21, *passim*). O «amigo escritor» que o havia encarregado de descobrir informações sobre uma personagem que, viremos a saber, é o funcionário público, filho de Julieta e companheiro de Iolanda; o «amigo escritor» que, depois, é o «homem que vende romances, que aparece na televisão, que tem o nome nas revistas» (p. 52); o mesmo escritor a quem, abertamente, acusa de ter inventado «este enredo para os [seus] capítulos» (p. 55).

É certo que, quase no final, Maria Antónia assume a responsabilidade pela escrita deste livro (pp. 287, 290), «a que se chamará romance», cujas personagens, diz, morrerão com ela (p. 290). Todavia, lembramos, é também a personagem quem afirma que alguém o terminará por ela (p. 287), o que leva a (re)admitir a intromissão do escritor, que, em derradeira instância, se projecta na personagem (não pode ser acaso a semelhança do segundo nome), transformando-a em seu contraponto técnico, como assinala Maria Fernanda Afonso no verbete dedicado à Senhora doente em *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*.

Sem pretendermos proceder ao elenco exaustivo de todas ocorrências, registem-se, ainda, a título meramente ilustrativo, e na sequência dos exemplos que já mencionámos no Grande Plano (pp. 28-30), a presença e o controlo de quem escreve em *O Manual dos Inquisidores*, *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*, *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, *Ontem Não Te Vi em Babilónia*, *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?* ou *Comissão das Lágrimas*:

[Lina, a terapeuta ocupacional] se quando terminar este lhe apetecer escrever um romance de advogados traga o gravador, vamos para um

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

sítio calmo, uma estalagzinha no norte, eu dito-lhe num fim-de-semana do primeiro ao último capítulo (p. 181);

[Marina] o Seabra esforçando-se por me seguir e nesta altura do romance

está bem

põe lá a tua traineira, os teus pássaros, descreve o som dos motores, a forma como o eco do gasóleo reverberava na praia, um pescador à popa às voltas com a lanterna, um segundo pescador a desembarçar as redes, nenhuma Anabela na ilha, uns restos de cabana, umas roupas num fio, a malária, os ingleses ou um cargueiro de Joanesburgo levaram-nas

[...]

de forma que arredonda a tua prosa na convicção de que a esferográfica obedece e melhora o livro, de forma que o Seabra na hospedaria da Mutamba, esforçando-se por me acompanhar (pp. 123-124);

[Senhora do crochet] (se pudesse terminar o livro imediatamente, se me dessem liberdade, se dependesse de mim terminava, detesto o que conto)

[...]

e a minha mãe obrigando-me a caminhar mais depressa

– Não respondas

não, enganei-me, isto não comigo, com a da arvéloa e da praia, a que me ordenou

– Tu é que fechas o livro

a que manda na gente ou a quem mandaram que mandasse na gente, um fulano que não conheço a desesperar-se connosco, a alterar, a trocar-nos

(– Não é assim que gaita)

a voltar ao princípio, o fulano que decidiu não há muito, acho eu

– És tu que fechas o livro

e embora arrependido de eu a fechar o livro continua por teimosia a escrever, ou seja que eu neste andar não muito longe do Beato espe-

*Almas*

rando quem não virá ou não esperando nada, não ouvindo nada, não falando [...] (pp. 598, 601);

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

– António

ao mesmo tempo que um barulhinho no vestíbulo, cochichos que o procuram na casa, espreitam o corredor, não o acham, os homens de casaco e gravata junto a si e um martelo, uma pistola, uma lâmina (quatro horas da manhã graças a Deus, quase cinco)

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

– António

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

(que ondas, que albatrozes?)

não consegue ouvir a minha filha

– Não se vai embora você

não se consegue ouvir nada a não ser o seu nome

– António

e as páginas do livro que vão caindo no chão (pp. 395-396)<sup>47</sup>.

[Rita] se tivesse o estojo mostrava-te e uma bolhinha de oxigénio a concordar comigo, há por aí alguém com um resto de compaixão que

<sup>47</sup> Mesmo quando parece cumprir a Ana Emília escrever o (fim do) livro, subsistem as indicações sobre «outra mão qualquer, pouco importa qual, fazendo o meu trabalho a escrever» (p. 450) (ver, também, p. 457: «o que me ordena que escreva foi-se embora e a mão da minha filha ou a minha vogais complicadas»).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

acabe o meu discurso por mim eu que mal existo no livro, uma dúzia de frases que o António Lobo Antunes aprove e de que não sou capaz, um soprozinho rouco do esquilo ou seja a Laura um soprozinho rouco, sou tua amiga, palavra, não te assustes com os dedos da minha irmã Beatriz no tampo, se perguntares

– Achas que me curo? (p. 231).

[Cristina] a solidão dos animais intrigava-me, por uma unha negra não declarei comovia-me mas lembrei-me a tempo que de acordo com o que manda em nós, nada conheço de emoções, o desamparo, a tristeza, os bichos doentes a pedirem ignoro o quê, sem força para erguerem o queixo das patas, cheios de pena da gente, seguros que necessitamos da sua presença e necessitamos de facto (p. 126).

A possibilidade de delimitarmos os caminhos que levam o leitor ao encontro do autor é ainda patente em, pelo menos, duas entrevistas datadas de 2004: a Maria Augusta Silva, a quem confessa, em termos desconcertantes, que os seus romances não são polifónicos, já que «É sempre a mesma voz que fala», e a Adelino Gomes, sobre *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, onde comenta, «Aquilo no fundo é polifónico. É uma voz sempre a falar»<sup>48</sup>. A redução, o afunilamento do plurivocal ao monovocal não significa que o jogo de espelhos em que se projecta a responsabilidade (da ideologia) narrativa fique definitivamente resolvido.

Os comentários de António Lobo Antunes que acima transcrevemos podem apontar para o poder absoluto que, em última análise, exerce sobre todo o universo narrativo. Mas o facto de o escritor (parecer) controlar sempre as vozes e os corpos que as verbalizam

<sup>48</sup> Maria Augusta Silva, «“Saber ler é tão difícil como saber escrever”» [2004] e «António Lobo Antunes: “Não sou eu que escrevo os livros. É a minha mão, autónoma”» [2004], in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., pp. 454, 565.

*Almas*

não obsta a que o seu jogo ficcional, tantas vezes nimbado pelo reconhecimento da mistura da verdade e da invenção, não exponha personagens de caracteres e ideologias diversas. Afinal, do que se trata é de traçar os vários retratos da nossa sociedade coeva e dos seres que a compõem. E é nesse sentido que cremos ser legítimo afirmar que a atribuição da responsabilidade narrativa a várias vozes, inevitavelmente responsáveis pela instauração de outras tantas consciências morais, sociais e/ou políticas, implica uma maior dificuldade em descortinar a visão do mundo da entidade criadora.

### 3.1. Mesmas *almas*, outros corpos

A prevalência de uma música dolorosa e agónica no domínio da composição e da caracterização do feminino não significa que as(/algumas) personagens masculinas não se (re)constituam ao som de melodias igualmente costuradas numa pauta sofrida, disfemística e tantas vezes grotesca. A questão fundamental reside, como acima apontámos a propósito de *Ontem Não Te Vi em Babilónia*, no facto de a mulher sofrer e agonizar mais do que o homem, visto que este encontra sempre maneiras de assumir a sua supremacia e a sua condição de macho. Os diferentes papéis que cada um deve desempenhar são legitimados por textos que vão da tradição filosófica à tradição religiosa. Segundo um instigante e elucidativo estudo de Maria Luísa Ribeiro Ferreira:

A diversidade que envolve estes pares de opostos, mais do que uma diferença é um diferendo. Se a oposição homem/mulher se justifica a partir do biológico, a diferença masculino/feminino tem uma carga cultural muito forte, prendendo-se com um imaginário, com uma ideologia, com representações que determinam nitidamente aquilo que é característico de homens e aquilo que cabe às mulheres, identificando-se

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

com as normas dominantes (embora variadas) das diferentes sociedades<sup>49</sup>.

Contestando interpretações que vêm em Platão ou Aristóteles concepções positivas do feminino – por exemplo, pela possibilidade de também as mulheres poderem aspirar a ocupar cargos na administração da cidade ideal e pela aceitação do seu domínio na casa –, a ensaísta lê as perspectivas de ambos os pensadores como registos embrionários de um posicionamento filosófico-cultural que, enfatizando a anulação ou a inferiorização/secundarização da mulher, do feminino, encontra continuidade em Freud ou em Nietzsche (em cuja obra, todavia, algumas teorias feministas encontram também virtualidades positivas).

A refutação da positividade do pensamento platónico assenta, por um lado, no facto de as considerações sobre a igualdade das qualidades naturais dos homens e das mulheres ser relativizada pela menção à maior debilidade feminina. Por outro lado, ela decorre não só de considerações feitas sobre a inferioridade da sua alma, ou do questionamento da sua existência, mas também da ideia de que, para serem guardiãs da cidade, as mulheres deverão ser educadas no âmbito de um modelo tipicamente masculino, «desprezando-se a sua feminilidade».

Em clave que nos traz à memória a explicação que demos para o protagonismo concedido à voz de Maria Clara de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, ou, para o mesmo efeito, em clave que pode ainda justificar o carácter aguerrido de Isilda, de *O Esplendor de Portugal*, na medida em que a esta cabe, por incapacidade de

---

<sup>49</sup> Maria Luísa Ribeiro Ferreira, «A mulher como “o outro” – a filosofia e a identidade feminina», in Maria Manuel Araújo Jorge (coord.), *Porque nos Interessa a Filosofia*, Lisboa, Esfera do Caos, 2010, p. 75. Ver pp. 77-80 para as citações que se seguem.

*Almas*

Amadeu, tomar as rédeas do governo da casa, Maria Luísa Ribeiro Ferreira conclui que «a mulher é desvalorizada enquanto mulher e só consegue alcançar um estatuto dentro da cidade se imitar o homem»: «todos são sujeitos a treinos violentos, a exercícios guerreiros, a competições desenfreadas; o casamento e a família são abolidos; a relação maternal é anulada; os afectos são neutralizados; o cuidado para com os outros é neutralizado».

No que respeita ao estagirita, o argumento da superioridade da mulher na casa não é suficiente para que, na sua perspectiva, se possam ler «virtualidades positivas para a condição feminina». Para Aristóteles, numa linha que afere a mulher de acordo com a norma do masculino, que a pensou e construiu, «A alma é a forma do corpo. O corpo das mulheres é mais fraco, conseqüentemente a alma também o é» e, por isso, numa assunção da maior perfeição, bem como da superioridade e do poder do homem, «a fêmea é um macho mutilado».

Na mesma ordem de ideias, mais uma vez fazendo prova da subjectividade que preside sempre ao modo como lemos e interpretamos os textos, Maria Luísa Ribeiro Ferreira defende que os casos de Nietzsche e de Freud também não são passíveis de «promover a causa das mulheres». Aproveitamos, respectivamente, dois dos exemplos citados no artigo a que temos vindo a recorrer, igualmente ilustrativos da visão que na globalidade da ficção antuniana o masculino tem sobre o feminino:

A estupidez na cozinha; a mulher como cozinheira; a ausência manifesta de pensamento com que é efectuada a alimentação da família e do dono da casa! A mulher não entende o que significa a comida, e quer ser cozinheira! Se a mulher fosse uma criatura com capacidade para pensar, teria encontrado, sendo cozinheira, já há milhares de anos, os maiores factos fisiológicos e poderia ter-se apoderado da arte da medicina! Através de más cozinheiras, através da completa falta de razão na

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

cozinha, o desenvolvimento do homem foi, durante muito tempo, retardado e prejudicado da pior maneira: hoje, as coisas não estão muito melhor. Um discurso para alunas de colégio.

Não posso evitar a ideia (embora hesite em dar-lhe expressão) de que, para as mulheres, o nível do que é eticamente normal é diferente do que é para os homens. O superego delas nunca é tão inexorável, tão impessoal, tão independente das suas origens emotivas como pensamos que ele deve ser nos homens. Traços de carácter que os críticos de todas as épocas assinalaram negativamente nas mulheres – o facto de mostrarem ter um menor sentido de justiça do que os homens, de serem menos susceptíveis de obedecer às grandes exigências da vida, de serem muitas vezes influenciadas nos seus juízos por sentimentos de afectividade ou de hostilidade – a todos eles se deveria atender na modificação e formação do seu *superego* a que acima nos referimos<sup>50</sup>.

As concepções relativas às diferenças entre mulher e homem, e as consequentes traduções na dicotomia inferioridade/superioridade, encontram ainda eco e validação inevitável no Livro da tradição judaico-cristã (espaço também de eleição para a identificação da mulher com o Mal<sup>51</sup>), ou não tivesse sido Eva criada a partir de uma costela de Adão. A este cabe, desde o início, cultivar e guardar o jardim do

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 80-81.

<sup>51</sup> Para representações literárias do feminino sob o estigma do mal, ver Sérgio Nazar David (org.), *As Mulheres São o Diabo*, Rio de Janeiro, ed. UERJ, 2004. Apesar de não ser esta a dimensão que se destaca na ficção de António Lobo Antunes, não passa despercebido o facto de as prostitutas do Bar Boîte Madrid serem responsáveis por instigar a morte/assassinato do oficial de transmissões: «Todos estão de acordo, disse o soldado numa mansa fúria, tirando o meu capitão que não mexeu um dedo [...], a ajudante de ilusionista regressou cambaleando da cozinha com uma faca do pão, Espeta, espeta, incitou a mulata, a gémea do manequim batia as palmas contentes enquanto a irmã, abraçada ao tenente-coronel, sorria no vazio um inexpressivo riso estúpido de ovelha, Espeta, gritou o alferes com vinho a escorrer-lhe, em dois fios espumosos, para o peitilho engomado da camisa [...], Espeta, aciou a deusa do strip-tease Melissa, feroz, a apertar o garrafão entre os joelhos, o trânsito do Príncipe Real adensava-se, tilintavam eléctricos lá em cima, chispas azuis fulguravam nas paredes, o cãozito obeso da porteira, Espeta, rouquejava o seu constipado ódio matinal» (p. 607).



Éden (Gn. 2. 15) e, numa indicação que continua a inscrever a ideia de supremacia, interpretar e impor ordem no espaço que lhe foi confiado, designando «com nomes todos os animais domésticos, todas as aves dos céus, todos os animais ferozes» (Gn. 2. 20)<sup>52</sup>.

Em tempos bem mais recentes, os quase nossos, mas fazendo sempre prova dos diferentes desempenhos do homem e da mulher, ou do que de cada um dos géneros se espera, cabe mencionar o papel desempenhado pela igreja católica na construção de uma *aceitável* conduta-imagem feminina. O exemplo de que nos servimos diz respeito, agora, aos novos e modernos códigos de vestuário. Numa tentativa de contrariar as tendências dos «loucos anos vinte», quer no diz respeito ao uso de «trajos pagãos» quer no que se refere à adopção de linhas masculinas, o Vaticano, «pronuncia-se no sentido de controlar os excessos [da moda], impedindo a entrada nos seus espaços de mulheres demasiado decotadas». Numa dimensão local, tomada «no *Congresso Eucarístico* de Braga (1924)», resolve-se «impedir a entrada nos templos e, principalmente, o ministrar da eucaristia àquelas que não apresentem vestuário decente, à semelhança do que se fazia noutros países»<sup>53</sup>.

Ainda de acordo com o que lemos no artigo de onde retiramos estes dados, torna-se óbvio que a insurreição (com pouco sucesso mas, em todo o caso, digna de nota) das vozes católicas contra as novas audácias da moda decorre, na sua essência, da distinção entre a «mulher honesta» e a *outra*, a «desavergonhada noctívaga». Extensio-

<sup>52</sup> Para uma interessante abordagem do modo de sentir masculino, num meio caminho entre o real e a ficção, leia-se o *Manual para un Hombre Perdido: el Hombre del Siglo XXI y su Identidad*, da autoria de Dalmiro Bustos, psiquiatra e psicodramatista argentino (Buenos Aires, Letra Viva, 2005). Ver, a propósito, a revisão crítica da autoria de Margarida Couto, in *Interações*, n.º 8, Abril, Coimbra, Instituto Superior Miguel Torga, 2005, pp. 169-171.

<sup>53</sup> Gabriela Mota Marques, «Cabelos à Joãozinho». A garçonne em Portugal nos anos vinte», in Irene Vaquinhas (coord.), *Entre Garçonnes e Fadas do Lar. Estudos sobre as Mulheres na Sociedade Portuguesa do Século XX*, Coimbra, Faculdade de Letras, 2004, pp. 42-43.

nalmente, o que a crítica da aparência exterior implica é o receio de uma *contaminação* do mundo interior, que se pretendia comedido e casto, segundo «os valores cristãos da modéstia e da simplicidade»<sup>54</sup>.

Regressando aos livros de António Lobo Antunes, o *pormenor* da menoridade feminina (ou, também poderia dizer-se, o *pormenor* dos *cuidados* a ter com o comportamento feminino) é exemplarmente recordado pelo dono da discoteca de travestis de *Que Farei Quando Tudo Arde?*: «vem na Bíblia que a mulher deve obediência ao homem» (p. 620), numa alusão, entre outras possíveis, à 1.<sup>a</sup> Carta de S. Paulo aos Coríntios (11. 3 e 14. 34-35) e à Carta aos Colossenses (3. 18). Na primeira, lê-se: «A cabeça de todo o homem é Cristo, a cabeça da mulher é o homem e a cabeça de Cristo é Deus», «calem-se as mulheres nas assembleias, pois não lhes é permitido falar; mostrem-se submissas, como diz a própria Lei. Se querem aprender alguma coisa, perguntem-no em casa aos seus maridos, porque não é decente que a mulher fale na Igreja». A segunda remete para a «Moral familiar cristã: Mulheres, sede submissas aos vossos maridos, como convém ao Senhor».

O que a personagem parece esquecer é que, na sequência da frase que relembra, da Carta aos Colossenses, surge o apelo aos maridos para que amem as suas mulheres e para que as não tratem com aspezeza (3.19). Em última instância, o que o *lapso* prova é a selectividade da memória ou, tão-somente, os mecanismos de manutenção de uma *ordem* (para alguns) conveniente.

Aduza-se que o comentário acima citado surge a propósito de uma discussão sobre as poltronas compradas para a discoteca, no decorrer da qual a mulher, «submissa», encolhe os ombros, num gesto que o marido finge não ver apenas porque «a proibição de encolher os ombros» não vem na Bíblia. Por isso, diz ainda não ver utilidade em

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 42.

*Almas*

«gastar pólvora com perdigotos, se ela resmungasse era outra loiça», isto é, não vale a pena continuar a discordar da mulher, ou ameaçá-la, embora confesse que concorda com ela, mas «se lhe desse razão adeus autoridade» (p. 620).

O comportamento e a mentalidade conservadores estendem-se, nesta ordem natural das coisas, aos travestis que para ele trabalham:

e se a Marlene ou a Micaela ou a Vanda ou a Sissi, esquecidas do regulamento e do que sacrífico pelo pessoal

– Estou cansada

aí vou eu a trote pôr-lhes ordem no pensamento e mostrar a porta da rua

– A saída é acolá

dado que mal se sentem seguros tomam pêlo na venta e abusam, levo trinta anos no ramo a lidar com travestis

trinta e um a vinte e seis de janeiro

e o que posso aconselhar a quem começa embora não recomende esta existência de miséria a ninguém é

– Não permitas que tomem pêlo na venta não permitas que abusem  
*o que sucedeu ao correio das onze?*

ou seja aplica-lhes de tempos a tempos uma multa nas percentagens para as damas enfiarem nos miolos quem manda

Deus escreveu na Bíblia

e quanto ao resto trata-as pelo que julgam que são e deixa-as em paz, por mim desde que cumpram até podem matar-se, longe da discoteca, não é assunto meu, chegam-me constantemente ao escritório pedidos de emprego, formam bicha no corredor a agitar os posiços

– Sou rapariga sabia?

garantem que a natureza se enganou como se os enganos da natureza me adoçassem a alma: ajudam-me a viver apenas (p. 622).

Embora admitamos o facto de os universos antunianos serem também povoados por *almas* masculinas em doloroso e/ou sombrio

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

trânsito vivencial (implicando ou não a caricatura), não podemos deixar de verificar que, nestes casos, os índices de mágoa e de negatividade só escurecem em cor e intensidade idêntica à da mulher quando o masculino se encontra no limiar do feminino. Por outras palavras, quando o homem se torna (quase) mulher (face ao padrão em que o masculino define o humano<sup>55</sup>), ou quando os comportamentos se tornam marginais, de acordo com as *normalidades* moral e socialmente aceites e de igual modo resultantes da *doutrina* ancestralmente enraizada no Livro. Uma *doutrina* aproveitada de acordo com as conveniências, ou, talvez seja mais correcto afirmar, de acordo com uma memória selectiva, construída e inculcada pelo modo como os ensinamentos têm sido transmitidos. Não se estranha, portanto, que, como acima notámos, o dono da discoteca esqueça que na sequência da frase legisladora, e condicionadora, da submissão feminina surge o apelo aos maridos para que amem as suas mulheres e para que não as desprezem.

Numa ilustração da permanência de uma tradição moral tida como a mais correcta, do *Velho* ao *Novo Testamento*, não se estranha também, por consequência, que as páginas de *Que Farei Quando Tudo Arde?* sejam maioritariamente percorridas por múltiplos comentários condenatórios da homossexualidade. Da Carta de S. Paulo aos Romanos destacamos a referência aos que se entregam às «paixões degradantes», porque «mudaram o uso natural em outro uso que é contra a natureza»<sup>56</sup>, sendo por isso «dignos de morte» (1. 22-32). A condenação vem na sequência do que o *Levítico* regista: «Se um homem coabitar

<sup>55</sup> Maria Luísa Ribeiro Ferreira, art. cit., p. 144. Para a evolução das concepções sobre a mulher, ver Maria Antónia Palla, *O Essencial sobre a Condição Feminina*, Lisboa, INCM, 1985.

<sup>56</sup> A referência é feita tanto para a inversão dos usos do masculino quanto do feminino. Não podemos deixar de assinalar, a propósito, que a culpa de Deus castigar os homens, entregando-os às paixões degradantes é atribuída às mulheres (Rom. 1. 26-28). Registe-se ainda a menção à «mútua concupiscência», a um «sentimento perverso» ou à «cupidez» e à «maldade».

sexualmente com um varão cometerão ambos um acto abominável; serão punidos com a morte e mereceram o suplício» (20. 13<sup>57</sup>).

A *realidade* do romance agora em apreço torna-se mais sombria e preconceituosa se tivermos em conta que algumas das suas traves-mestras resultam, de facto, de acontecimentos e de figuras do passado não muito distante de finais da década de 1990. Apesar de, em várias entrevistas, o autor afirmar ter inventado tudo<sup>58</sup>, a verdade é que a totalidade deve ser entendida como uma referência aos miúdos pormenores (e talvez estes sejam, afinal, tudo) que resultam – de forma notável – da capacidade imaginativa e, principalmente, da sensibilidade de António Lobo Antunes. Por isso, como muito bem sublinhou António Guerreiro, o autor consegue

evita[r] os perigos que espreitam por detrás deste romance: os do moralismo, os do exotismo, os de permanecer, inapelavelmente, no exterior daquilo que narra e, portanto, sem experimentar verdadeiramente a necessidade de uma forma, de um tom, de uma voz (como tantas vezes aconteceu anteriormente, em que a queda para a linguagem da caricatura e do grotesco – com os seus excessos bem calculados – tornava tudo plano).

Este é, pois, um romance que respeita totalmente as suas personagens, que não sobrepõe nenhuma verdade àquela que elas trazem consigo. Assim, apesar do que se poderia esperar de um romance que tem como personagens principais um travesti e o seu filho, nada nele cede

<sup>57</sup> A admoestação para que se não coabite «sexualmente com um varão; [pois] é uma abominação», está já patente em Lv. 18. 22. As citações são feitas a partir da 19.<sup>a</sup> edição da *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica, 1995. Numa outra edição/tradução/versão, lê-se, com maior pormenor, que «Se um homem pecar com um homem, como se ele fosse uma mulher, cometeram ambos uma abominável torpeza, deverão morrer: o seu sangue cairá sobre eles» (Lv. XX. 13, *Bíblia Ilustrada*, Porto, Edição Universus, 1961).

<sup>58</sup> Ver «A mão do escritor. A mão de António Lobo Antunes», «Que diz Lobo Antunes quando tudo arde?» [2001] e «Tenho a sensação de que ando a negociar com a morte», entrevistas de Luís Osório [2001], Sara Belo Luís [2001] e Alexandra Lucas Coelho [2006], respectivamente, in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., pp. 387, 364-365 e 549, respectivamente.



## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

ao sensacionalismo ou sequer à linearidade narrativa de uma história que, assim apresentada, parece fornecer matéria para aquilo que alguns chamam «uma boa história», mas que, afinal, se vai disseminando como uma multiplicidade de fios narrativos e se apresenta intrincado nos seus cruzamentos, sobreposições, simultaneidades<sup>59</sup>.

Segundo o escritor, o objectivo foi

fazer um romance de amor desgarrador. Agarrar naquela história daquela senhora, Ruth Bryden, e transformá-la numa história de amor. Lembro-me de ter lido [...] uma reportagem quando ela morreu. E fiquei fascinado, ficou-me na cabeça com uma intensidade enorme... é uma história de amor, como diria o Faulkner, instantâneo e absoluto, como acho que o amor só pode ser. Mas é muito arriscado, corre-se o risco do mau gosto, da lamechice... os livros que tenho escrito estão cheios de pudor... como escrever isto? Com muita delicadeza... pareceu-me um amor que merecia o maior respeito<sup>60</sup>.

Quanto aos menos miúdos pormenores, esses traduzem-se nos dados factuais recolhidos em conversas com Tereza Coelho, «que fez várias reportagens sobre o assunto, e com Carlos Castro, autor da biografia de Ruth Bryden»<sup>61</sup>: (entre outros) Carlos-Soraia como duplo ficcional de Joaquim Centúrio de Almeida-Ruth Bryden, o casamento frustrado com Judite/Maria da Conceição, o nascimento de Paulo/Rui Miguel e o posterior abandono da criança, a paixão por Rui/Paulo, bem como a sua morte (suicídio ou *overdose*), as mortes de Soraia e Rui/Ruth e Paulo e os dois caixões lado a lado.

<sup>59</sup> António Guerreiro, «O nome do pai» [2001], in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa como Quer*, ed. cit., p. 251.

<sup>60</sup> «António Lobo Antunes depois da publicação de “exortação aos crocodilos – agora só aprendo comigo”», entrevista de Alexandra Lucas Coelho [2000], in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., p. 334.

<sup>61</sup> Ver entrevista citada de Sara Belo Luís. O livro de Carlos Castro intitula-se *Ruth Bryden. Rainha da Noite*, Lisboa, Dom Quixote, 2000 (para a verificação dos dados factuais, ver, por exemplo, pp. 25, 43, 103, 121).



Deixemos de lado, no entanto, o facto de certo grau de realidade poder ou não ser confundido com existência<sup>62</sup>. Para o que nos ocupa, registre-se que o caso de Carlos-Soraia continua, a vários níveis, a permitir a verificação de que as (re)construções do feminino resultam sempre em imagens irremediavelmente coloridas de tonalidades sombrias.

Atentemos, em primeiro lugar, na personagem Carlos, ainda não Soraia. Carlos ainda no limbo de uma identidade não assumida, Carlos *ainda homem*, casado com Judite. Neste caso, o jogo relacional entre as duas personagens faculta, por um lado, a verificação de um *eterno* feminino sempre em desvantagem com o masculino. A consciência da incapacidade de Carlos para amar não impede Judite de tentar um casamento previsivelmente frustrante e frustrado, cujo final não a liberta, antes a leva a tentar esquecer a solidão no álcool (pp. 59, 212), a procurar o marido em outros homens (pp. 95, 490), «consentindo que se servissem» dela (p. 212), a abandonar o próprio filho (p. 97, *passim*)<sup>63</sup>, ou, entre outros comportamentos, a aceitar que Carlos regresse a casa por motivos financeiros (pp. 446-447). Por outro lado, talvez porque a *culpa* de Carlos no sofrimento de Judite se justifica e se dilui em dolorosas verbalizações que consubstanciam a busca identitária, julgamos que a personagem faculta, em termos gerais,

<sup>62</sup> Ver Jorge Pereirinha Pires, «António Lobo Antunes. *Que Farei Quando Tudo Arde?*» [2002], in Ana Paula Arnaut, *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa como Quer*, ed. cit., pp. 271-272.

<sup>63</sup> Parece-nos permanecer a dúvida sobre o facto de Judite matar ou não a filha que nasce depois de Paulo. É verdade que entre as pp. 212 e 215 tudo aponta para o facto de ela sentir ternura pela criança. No entanto, quando na p. 216 se retoma o assunto, a ideia com que ficamos é que o bebé ainda estava vivo quando foi enterrado: «abrir uma cova na areia e enterrá-la para quê se não havia o que enterrar salvo um soluçozinho brando, um lamento, desfazer-me da toalha para quê se poderia trocá-la por vinho no caso de o dono da esplanada não se interessar por mim [...]» (destacado nosso). O episódio traz-nos à memória esse outro de *O Meu Nome É Legião*, quando um dos membros do gangue do Bairro 1.º de Maio recorda o momento em que, instigado pela mãe, sufoca a irmã inválida, no que parece ser, apesar de tudo, um estranho gesto de protecção familiar (pp. 281-283).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

a construção de uma imagem do masculino diversa da de outras personagens a quem já nos referimos (e de outras que serão convocadas em tempo oportuno).

Em segundo lugar, ao assumir o corpo e a *alma* (não a máscara) de Soraia, a personagem acaba por viver dramas idênticos aos do feminino, em geral, e aos de Judite, em particular. Afinal, como escreveu Simone de Beauvoir, «on ne nait pas femme: on le devient»<sup>64</sup>. A identidade procurada, (re)encontrada e assumida transforma-o, portanto, numa espécie de duplo da mulher com quem casara e, em concomitância, faculta que também os seus comportamentos caibam no(s) sentido(s) dos versos de Sá de Miranda:

Desarrezoado amor, dentro em meu peito,  
tem guerra com a razão. Amor, que jaz  
i já de muitos dias, manda e faz  
tudo o que quer, a torto e a direito.

Não espera razões, tudo é despeito,  
tudo soberba e força; faz, desfaz,  
sem respeito nenhum; e quando em paz  
cuidais que sois, então tudo é desfeito.

Doutra parte, a Razão tempos espia,  
espia ocasiões de tarde em tarde,  
que ajunta o tempo; em fim, vem o seu dia:

Então não tem lugar certo onde aguarde  
Amor; trata treições, que não confia  
nem dos seus. Que farei quando tudo arde?<sup>65</sup>

A ele, a ela, caberá, agora, experimentar na pele os sacrifícios afetivos do avesso do género que recusa. E assim se obriga a esperar por

<sup>64</sup> *Le Deuxième Sexe. L'Expérience Vécue*, vol. II, Paris, Gallimard, 1950, p. 13.

<sup>65</sup> Francisco Sá de Miranda, *Obras Completas*, Volume I, 3.<sup>a</sup> ed., revista. Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa, Lisboa, Sá da Costa, 1977, p. 293 (soneto 112).



Almas

um regresso a casa que pode demorar a acontecer; e assim desculpa sempre os comportamentos do companheiro:

*o Rui não dorme em casa pai, não arranje desculpas, não minta, você a levantar-se sempre que passos no átrio*

*há quantos meses o Rui não dorme em casa, o braço aborrecido, enjoado  
– Deixa-me em paz Soraia*

*se visse a sua expressão, se lha mostrasse num espelho*

[...]

o meu pai levantava-se sempre que passos no átrio, aproximava-se do tapete sem coragem de abrir, as pantufas de volta para a cama porque eram as pantufas que lhe levavam o corpo, o corpo queria ficar até que a próxima tosse ou a próxima chave, as pantufas com sono a dormirem uma ao lado da outra e você na cama a fumar, um suspiro que se escapava da fronha, não desilusão, cansaço

vontade de morrer pai?

[...]

*conheci o Rui e apaixonei-me pronto ponto final, quase da idade do meu filho pronto ponto final, mais novo do que eu quinze anos pronto ponto final, nunca me aconteceu desta maneira com os outros, julgava que era amor e não era, humilhava-me, deixava-me roubar*

tudo tão escuro

*o Rui nunca me humilhou o infeliz, se me roubava sofria mais que eu, levava-o comigo para o camarim a impedi-lo de drogar-se (pp. 130-131).*

Da mesma forma, também Judite havia paciente e resignadamente suportado os alheamentos de Carlos:

– Não vens a casa Carlos?

quase tão catraia como na aldeia a inventar as

– Não sentes as mimosas diz-me que sentes as mimosas e eu para a minha mulher

– As mimosas acabaram Judite

e eu para o Alcides que me perguntava conheces o espantalho Soraia

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

- Uma doida acho eu  
 uma doida que ocultava as garrafas no tanque, ensinava em Almada  
 se não me engano na pessoa julgo que ensinava em Almada  
 [...]  
 – Onde estiveste Carlos? (pp. 440-441, *vd.* p. 328).

A paixão de Soraia por Rui, idêntica em intensidade à de Judite por Carlos, implica, ainda, suportar a troça dos outros (também as amigas de Judite haviam gozado com a sua relação com Carlos, p. 105), conviver com o mundo das drogas, ou aceitar o consequente acréscimo de um trabalho num outro estabelecimento para pagar o vício do companheiro (p. 84) e por causa do qual acaba por ser espancada pelos cabo-verdianos (p. 243). Num âmbito mais geral (e salvaguardando embora as devidas distâncias decorrentes dos contextos em que surgem), o *seu* feminino dá azo a comentários que não só evidenciam o preconceito a que acima aludimos, como, para além disso, facultam a verificação do olhar negativo, caricatural, do homem sobre a mulher.

Paulo, o próprio filho, vê-o(a) como «um espantalho» (p. 170) ou como «um palhaço com plumas e lantejoulas e cabeleira postiça [de] enchumaços nas nádegas, no peito, [de] boca pintada» (p. 17, *passim*). Judite, apesar de tudo, chama-lhe «o invertido» (p. 85), enquanto os outros referem-se-lhe sempre como «o maricas» (*passim*) ou, no caso do cabo-verdiano que, em Chelas, vende droga a Rui, como o «maricas de merda» (p. 41).

A questão identitária é, no entanto, levada mais além. Cumprindo indícios subtilmente inscritos nas páginas do romance, caberá a Paulo encarnar a *alma* de Soraia, e, por conseguinte, repetir e ilustrar as dicotomias relacionais de que nos temos vindo a ocupar, numa linha que, apesar de ser deixada em aberto, permite essa extrapolação pertinente e lógica. Os indícios a que nos referimos ocorrem, por um lado, quando Deus o manda sentar à sua esquerda e não à sua direita,

lugar dos eleitos (p. 333), e, por outro lado, parece-nos plausível lê-los nas constantes menções à fragmentação (dissociação) da personagem (ainda que esta possa estar intimamente relacionada com os efeitos do consumo de drogas). Em simultâneo, é também a partir do jogo de olhares entre ele e os outros que podemos reflectir sobre a nossa própria identidade, isto é, sobre o que é uma certa mentalidade portuguesa.

Se, no início do capítulo primeiro, a dissociação decorre da perplexa constatação de que os seus dedos se tornaram independentes de si, ou de que os seus braços de facto lhe pertencem (pp. 13-14), posteriormente vê-lo-emos a achar-se pássaro, detrito, arbusto, gaio (pp. 29, 38, 39, 42), a não se reconhecer nos espelhos cujo reflexo «se aleijava antes de nós» (pp. 21, 51), a afirmar que não existe sequer (p. 41), a querer arrancar-se de si (p. 47), ou a dizer não se chamar Paulo – talvez por causa da imagem às avessas que o espelho já lhe devolve (p. 53). A inscrição do seu nome completo – Paulo Antunes Lima (p. 73) – não pode, pois, resolver o dilema relativo à grande questão: «quem sou eu?» (p. 228), ou, talvez, recordando a interrogação de Carlos, «o que sou eu, quem sou eu?» (p. 67). E, por isso, num processo que o dilata devagar e que o torna tão sem peso (tão sem o seu primeiro corpo e *alma*?) (pp. 408, 410), ficamos ainda a saber que nenhum nome se parece com ele (p. 268) ou que, afinal, se chama António (p. 412). António, ou Paulo, pelo menos até que os fragmentos do *não ele* que andavam por aí (p. 390) se dissolvem numa procura de si (pp. 561, 566) que o leva a verificar (a aceitar?) poder ser Sissi:

a Sissi da minha idade, a mesma cor de cabelos e esses picos da barba nas bochechas, no queixo

– Eu podia ser tu

a Sissi ou eu, acho que eu, acho que um de nós

– Eu podia ser tu

não um de nós, eu

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

- Eu podia ser tu  
se me vestisse de mulher, me pintasse  
não me visto de mulher, não me pinto, sou um homem que não se veste de mulher, não se pinta, não atende os clientes da mesa nove a seguir ao espectáculo
- O cliente da mesa nove Paulo  
chocolates, cigarros, o gerente admirativo  
(– Ai de ti se o cliente não bebe Paulo)  
pescando cabelos de lapelas, um grão de poeira, nada, esfarelar o nada nos dedos
- Levou-me a melhor pequena parabéns que experiência  
a Sissi e eu no sofá de xadrez ia dizer que descoberto no refugio da noite  
alguma coisa há-de acontecer até amanhã de manhã  
em que a lista telefónica substituía um dos pés, a Sissi e eu sem falarmos, nem sequer
- Eu podia ser tu (pp. 577-578).

António, ou Paulo, pelo menos até que os fragmentos do *não ele* se unam, compondo uma nova condição finalmente verbalizada na certeza de um «Chamo-me Soraia» (p. 625). Soraia, outrora Paulo; Soraia, a mesma, embora outra, ou não vestisse também o filho as mesmas roupas e usasse os mesmos adereços do pai. As mesmas *almas*, outros (mesmos) corpos, idênticas dores e sofrimentos.

Não se pense, contudo, que o veio temático a que fazemos referência só acontece neste romance cujos enredos se orquestram, justamente, na crise de identidade(s) de género (tema já presente em *Fado Alexandrino* e, lembramos, em *A Morte de Carlos Gardel*). *Que Farei Quando Tudo Arde?* parece (e) levar ao extremo esta problemática mas a verdade é que o tópico da dissociação e da fragmentação do sujeito, logo, do seu descentramento e da sua incerteza ôntica e ontológica é, seguramente, um dos motes obsessivamente glosados na ficção antuniana, em particular, e na ficção post-modernista, em geral.

Em *Memória de Elefante*, mais uma vez provando que nos romances do primeiro ciclo estão presentes (quase) todos os processos que depois desenvolve na sua produção ficcional<sup>66</sup>, a fragmentação do indivíduo é facultada quer através de referências directas (embora simbólicas) ao médico que se via «multiplicado até à náusea nos espelhos biselados, dezenas de eus aflitos» (p. 110) quer através da menção ao desejo de se vomitar a si próprio (p. 97)<sup>67</sup>. Nos romances seguintes, com maior ou menor recorrência, de modo mais ou menos elaborado, mantendo ou não o motivo do espelho, tantas vezes de fundamental importância para o acentuar da ideia de fragmentação, mantém-se, portanto, a apresentação (o uso) de personagens-sujeitos muito diferentes e afastados do que foi (do que ainda é) uma concepção «iluminista»:

um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado de capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo «centro» consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou «idêntico» a ele – ao longo da existência do indivíduo<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> Ver «Nunca li um livro meu» [1997], entrevista citada a Francisco José Viegas, in *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., p. 282.

<sup>67</sup> A imagem recorre em *Os Cus de Judas* e em *Fado Alexandrino*. No primeiro romance, quando o protagonista pergunta à sua silenciosa interlocutora «Nunca teve vontade de se vomitar a si própria?» e quando, confessando-se farto de se sentir sozinho, acrescenta «Apetece-me vomitar na sanita o desconforto da morte diária que carrego comigo como uma pedra de ácido no estômago» (pp. 75, 184); no segundo, quando, depois de mais uma mal sucedida visita à filha Mariana, no apartamento de Santos (onde Inês vive agora com a filha e com Ilka), num *quadro* que mistura espaços diversos, o alferes desata «a vomitar o mar» (p. 549), como se assim tudo e todo ele também se vomitasse (*vd.* p. 554). Na mesma ordem de ideias, Rui S., em *Explicação dos Pássaros*, sente «gana de se virar do avesso» (pp. 65, 91, 93).

<sup>68</sup> Ver Stuart Hall, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, Rio de Janeiro, DP & A, 1997, p. 11. Ver pp. 13-14 para as citações seguintes.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Em oposição a este paradigma claramente enformado por um pensamento positivista, a identidade do sujeito post-moderno (do sujeito do romance post-modernista) torna-se o que Stuart Hall designa por «celebração móvel». Produto de uma sociedade também ela em crescente grau de desagregação e de transformação, o indivíduo não pode senão passar a aceitar que «A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia». Por isso, em concomitância gradual com as múltiplas referências ilustrativas das heterogeneidades, das contradições, das inconsistências e do inacabamento do sujeito, algumas das personagens do universo antuniano se questionam sobre quem são, numa espécie de progressiva inconsciência consciente de que, por muitos esforços que façam, nunca vão conseguir uma resposta<sup>69</sup>.

Nas palavras de Zygmunt Bauman: «Os projectos de vida individuais não encontram nenhum terreno estável em que acomodem uma âncora, e os esforços de constituição da identidade individual não podem retificar as conseqüências do “desencaixe”, deter o eu flutuante e à deriva<sup>70</sup>.» E por isso, muito provavelmente, a inevitável, porque necessária, obsessão pelos tópicos dos desamores e dos desafectos e, acima de tudo, pelo motivo extensional da ruína – física e psicológica – da casa e da família. Tudo é dado em destroços traduzidos na linguagem das angústias causadas pelo divórcio, nos *quadros* ilustrativos das várias disfunções afectivas que a voz do autista de

<sup>69</sup> Depois de uma primeira ocorrência em *Memória de Elefante*, a pergunta «Quem sou eu?» recorrerá de forma insistente, com ou sem variantes, e não por acaso, tendo em conta o carácter mais intimista dos romances dos quinto e sexto ciclos, isto é, a partir de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* (sobre o assunto, ver Ana Paula Arnaut, «Sóbolos Rios que Vão de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências», in João Amadeu Carvalho da Silva et al. (orgs.), *Pensar a Literatura no Séc. XXI*, ed. cit., pp. 393-394.

<sup>70</sup> Zygmunt Bauman, *O Mal-estar da Pós-modernidade*. Trad. de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998, p. 32. Ver pp. 32-37 para a explicação da «nova desordem do mundo».p

*O Arquipélago da Insónia* tão extraordinariamente resume na personificação da «casa a quem tudo falta» (p. 21), ou, entre tantos outros exemplos possíveis, e voltando a *Que Farei Quando Tudo Arde?*, na incapacidade de Paulo para desenhar uma casa (p. 199, *vd.* p. 214) ou a família, em lugar da qual desenha um pássaro (p. 61).

A múltipla instabilidade apontada por Zygmunt Bauman parece ainda encontrar correspondência na indefinição e na desordenação temporal que caracteriza a arquitectura interna dos romances antunianos. Os indicadores cronológicos pontualmente convocados no corpo das narrativas (caso de *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* ou *Conhecimento do Inferno*) ou utilizados no título dos capítulos (como sucede em *O Esplendor de Portugal*, *Ontem Não Te Vi em Babilónia* ou *Sôbolos Rios que Vão*) esbatem-se, quase sempre, em rigor e importância, na teia de outros tempos e de outras vidas convocadas pelas personagens. São meros pontos de partida referencial para passados suspensos em memórias fragmentadas e tantas vezes incertas, talvez porque «a memória tem o seu mecanismo próprio, o seu ritmo, as suas leis, os seus caprichos», constituindo-se de «fragmentos do passado, juntando-se a estilhaços e pedacinhos de episódios perdidos na memória», como lemos, respectivamente, em *A Ordem Natural das Coisas* (p. 30) e *Fado Alexandrino* (pp. 611-612).

Tudo se mistura em sobressalto quando as personagens folheiam o passado na tentativa de escrever o/um presente (o seu e o de outros seres) que, afinal, parece poder existir em qualquer tempo outro. E talvez isto explique o desvario e a não funcionalidade pragmática do relógio enquanto instrumento regulador de tempos vivenciais. Não interessa, por consequência, em *Memória de Elefante* como nos outros romances, se o despertador tem os ponteiros imobilizados (p. 21), se o «relógio de parede decrépito» tem um «pêndulo agónico» (p. 67), se as badaladas do relógio da igreja soam a «contemporâneas de Fernão Lopes, tranquilas como as tragédias mortas» (p. 86).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

A hora, o tempo, não têm importância, não apenas porque, tal como sucede com o médico psiquiatra do primeiro romance, todas as personagens parecem veicular a «sensação de existir[em] apenas no passado e de os dias deslizarem às arrecuas» (p. 76). A irrelevância da marcação e da delimitação cronológica é obrigatória e compulsiva «visto que tantos tempos ao mesmo tempo», de acordo com Ana Emília em *Ontem Não Te Vi em Babilónia* (p. 360); visto que, os relógios parecem marcar sempre «horas de dias passados ou que não virão nunca», numa outra constatação que leva o pai, o patriarca, de *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?* a interrogar-se: «– Em que tempo estou eu?» (p. 83).

Sujeitos flutuantes e sem rumo, pois, sujeitos sem âncora possível mas, acima de tudo, reiteramos, sujeitos cuja deriva se torna tanto mais agónica e/ou grotesca, ou tão-somente ridícula, quanto mais o seu corpo e a sua *alma* se aproximam da imagem-norma ancestralmente pensada e construída do feminino.

Em mais esta (des)ordem natural das coisas convocamos um outro pai, o da adolescente que em *Ontem Não Te Vi em Babilónia* se enforca na macieira. Preso, depois de acusado de conspirar contra a Igreja e o Estado, o marido de Ana Emília é forçado a vestir-se de mulher (*passim*), numa encenação que vimos a saber ser também aplicada a outros conspiradores, os comunistas ateus (p. 36), os que a Polícia política surpreendia «a rasgar papéis numa tipografia» (p. 386, *vd.* p. 208) ou «a imprimir folhetos contra Deus e o Governo» (p. 39, *vd.* pp. 45, 275, 276).

Apesar de a pergunta feita ao agente da Pide/homem de Évora, «– Por que razão os obriga a vestirem-se de mulher?» (p. 196), permanecer sem resposta clara e directa, acreditamos ser possível delinear algumas hipóteses. Em primeiro lugar, a encenação parece apontar para uma espécie de simbólico ritual de humilhação e de memorização, já que o marido de Ana Emília, tal como sucede com outros



presos (p. 386), é obrigado a simbolicamente *vestir a pele* do sexo considerado fraco – uma blusa, uma saia, uns brincos, os lábios pintados (p. 17 *passim*). Em segundo lugar, a imposição parece ser uma das estratégias para incutir sofrimento físico, na medida em que, deduzimos, os brincos seriam retirados à força, rasgando-lhes as orelhas (pp. 197, 205, 210). Em terceiro lugar, o ritual parece revestir-se de um tipo de violência que sublima, escondendo-a, uma (ambígua, se não indecível) latente tensão/desejo de cariz homossexual, orientada do homem de Évora para o marido de Ana Emília e, posteriormente, para outros prisioneiros, como depreendemos da leitura dos excertos que a seguir transcrevemos:

[Alice] por que motivo não existe um cão que me roa, uma pressa na minha garupa e patas que me escorregam dos flancos, recomecem, me ferem, quatro cinco seis cachorros a perseguirem-me, a desistirem e a perseguirem-me, a desistirem e a perseguirem-me de novo, o meu marido não me persegue, não desiste, não me persegue de novo, persegue o homem vestido de mulher (pp. 48-49).

enquanto a boneca me [ao homem de Évora] reprende da cómoda em Lisboa não se percebe de quê, talvez de um homem de blusa e saia que pede e se cala, um colega nosso a trabalhar contra nós

(alguém tem horas certas por favor que o meu relógio parou, encosto-o à orelha e o pulsozinho estagnado)

– Não

ou a respeito do qual convenci o que me acompanhou<sup>71</sup> que se dedicava

(tão pretensioso este verbo, que se dedicava, calcule-se)

a trabalhar contra nós, aproveitei uma tipografia que conservámos para treinar os agentes, uns mapas e uma lista de nomes

[...]

<sup>71</sup> A acusação de conspiração feita ao marido de Ana Emília parece ser, portanto, uma vingança do homem de Évora.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

e lá começou ele de língua pegada ao vidro a escorregar no espelho<sup>72</sup> deixando um rastro de gordura de dedos e de névoa de bafo e a filha suspensa no umbral com os livros da escola onde se relatava o mistério dos planetas extintos

(terei de insistir a vida inteira que nem um filho para amostra?)  
o que me acompanhou a interromper-se  
– A miúda

à medida que a gordura dos dedos continuava a descer, o colega amontoou-se no chão e os livros da filha a escorregarem também [...] (pp. 105-106, *vd.* pp. 108, 110, 112, 114).

eu [o homem de Évora] que me cuidava incapaz de sentimentos e arroubos, não visitava a minha irmã, distraía-me no forte [de Peniche] com os colegas, os presos, mandava abrir uma cela

[...]  
apontava um dos beliches  
– Tu  
galerias e galerias, ameias, a cidade  
(não estou certo que cidade, não importa, a cidade)

a escorregar para a água e os presos de lâmpada na cara vencidos e supondo que não vencidos os idiotas, que resistindo os palermas, que heróicos os cretinos e vencidos de facto, de pé junto ao ficheiro enganando-nos, mentindo, não conheço nada de explosivos senhor agente, não conheço nada de aviões, qual conspiração, qual jornal, sou despachante, sou mecanógrafo, trabalho nos seguros senhor agente, nunca ouvi nada disso e eu tranquilo, furioso e tranquilo, eu a ferver e tranquilo, os presos o mesmo cheiro que a minha esposa nos serões de janeiro, a cauda horizontal, a garupa que se ergue, a pele no interior da minha

<sup>72</sup> A existência de um espelho parece ser um dos requisitos para exercer este tipo de violência, como fica sugerido na p. 194. Depois de perguntar aos outros dois agentes pelo espelho, o homem de Évora confessa «necessitar de um espelho em que o meu hálito desça até que no sobrado a fralda da camisa, a desprender-se do cinto, que se enrola, continua a enrolar-se e a seguir acabou». Na p. 306, um dos agentes da Pide recorda «um colega [o homem de Évora] que obrigou outro colega a descer no seu espelho e portanto não um colega, um inimigo da Igreja e do Estado».

*Almas*

roupa que cheirava também, algo de mim para eles que me levava a morder-lhes os pescoços, os flancos, as minhas patas a escorregarem, a detestarem-nos e a tentarem de novo, não a minha mulher, homens que se tornavam a minha mulher, eram a minha mulher

– Fica assim aguenta

e eu a segurá-los, a apertá-los, a estender-me sobre eles

– Aguenta

a falhar, a conseguir, a trilhar-lhes as costas e o cheiro amigos, aquele cheiro que me

– Aguenta

que me conduzia do escritório ao quarto, obrigava-a a curvar-se e a garupa mais alta, eu para a minha mulher

– Aguenta

e aguentavam, curvavam-se, com o tubo de chumbo nas costelas curvavam-se, diz que não sabes anda, afiança que não sabes, o médico atrás de mim

– É melhor não

e eu

– Cale-se (pp. 284-285).

Numa não menos indecível e sempre subjectiva hipótese de leitura, talvez possamos propor que o ritual de comutação do masculino em feminino (ou, para o mesmo efeito a violência exercida sobre a sua mulher, Alice) decorra da transferência da frustração por não ter conhecido o afecto materno, por nunca ter sido levantado do chão (para o colo) (p. 36). A interpretação que fazemos pode ser caucionada por uma das esbatidas recordações da mãe, a propósito da qual o homem de Évora se interroga sobre «quem a terá obrigado àquela blusa, àqueles brincos», iguais aos que oferece à mulher quando a conhece (p. 196); iguais ou semelhantes, relembramos – brincos e indumentária –, àqueles que obriga os presos a usar. Não pode ser acaso, por conseguinte, que as cenas de violência exercida sobre os

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

*inimigos da Igreja e do Estado* tantas vezes se misturem, se intersectem, com alusões à mãe e a objectos a ela associados:

escrevi que não a visitei nunca [à irmã]e mentira [...] comovi-me com, não me comovi nem meia, topei-a pelos gestos apesar de mais lentos, fosse o que fosse nos olhos que me fariam tropeçar por dentro se consentisse em pieguices, pensando bem uma tonta igual às outras, à minha mãe por exemplo, muito quieta sem direito a estar quieta, dizem que eu a sacudi-la furioso o que deve ser invenção porque não tenho ideia de sacudi-la

– Mãe

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

– Mãe

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

– É melhor não insistirem por hoje

separando-me da minha mãe com que autoridade pergunto eu, consentindo que o prior e o caixão e um buraco na terra [...], um buraco na terra que se tapou com vergonha, a minha mãe não uma coisa que não presta, não carne podre, não bichos, acho que a minha irmã ou uma vizinha ou uma prima, não interessa

– Não lhe rasgues a orelha com o brinco

puseram-lhe um espelhinho diante da boca para verificar se respirava e no espelhinho

(disso recordo-me também, não vou esquecer, não esqueço)

não bem um hálito

(a lembrança de um hálito)

e um pingo rosado, ao retirarem o espelhinho eu a limpá-lo com os dedos e as unhas, mais unhas que dedos

– A minha mãe não é isto

até que no espelho nada, só eu ou não eu, a minha boca a aumentar ou seja não a minha boca, a indignação, a zanga e os milhares de dentes de ambas, os da indignação e os da zanga, o médico a franzir-se para mim

*Almas*

– Por que razão os obriga a vestirem-se de mulher? (pp. 195-196, *vd.* pp. 197, 202, 205, 208).

Seja qual for a explicação, não passa despercebido ainda o facto de, na tentativa de assumir a sua masculinidade (a sua força de homem, uma força que consigo carrega a ideia atávica de que o masculino não chora, de que o masculino não se comove), o homem de Évora reafirmar não tanto a impossibilidade de sentir intervalos de doçura, mas a não vontade de os ter. A negação, que tantas vezes intersecta a referência às torturas infligidas aos prisioneiros políticos, é facilmente perceptível no excerto que a seguir transcrevemos:

– Mãe

não me sobrou uma fotografia e ignoro-lhe a cor da pele e as feições, existem momentos nos quais um intervalo de doçura em mim, levantam-me do chão e sinto um corpo a apertar-me e dedos que me desarrumam a cara, isto o espaço de um instante e eu sozinho de novo, pergunto-me se teria sido a minha mãe [...], contaram-me [...] que a minha mãe faleceu no hospital de um problema no sangue e portanto quem me levantava do chão e me desarrumava a cara, se esse episódio me chegava à ideia quando estava com um preso fingia não escutar o médico

– É melhor não insistirem por hoje

dado que não era com o preso que estava, que me interessava o preso, enfurecia-me ter consentido que me levantassem do chão, vontade que o meu pai numa cela e eu para ele

– Perfile-se

[...]

enquanto na minha cabeça apenas a minha mãe de que não me lembro [...]

a que me espera em Lisboa uma filha, dei-lhe a boneca numa embalagem com um laço e afastei-me o mais depressa que pude antes que agradecesse, nunca a beijei nem dei a entender que consentia beijos, pedi

– Anda cá

apesar de me apetecer pedir, mesmo que fosse uma única vez

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

– Anda cá  
escapando a essa parvoíce que chamam ternura, que me importa a  
ternura (p. 33).

A questão que se expõe parece prender-se com a polémica interrogação, se não a eterna dúvida, sobre se há uma natureza feminina, logo, sobre se há uma natureza masculina. No artigo que já citámos, Maria Luísa Ribeiro Ferreira aponta a falta de consenso em torno desta problemática. Apesar de criticada pela maioria das «orientações nos estudos de género», «pelas conotações fixistas que encerra, nocivas para a causa da libertação das mulheres», a pergunta colhe resposta afirmativa em alguns estudos, nomeadamente os da «corrente habitualmente designada como feminismo cultural». A orientação positiva da resposta prima, contudo, pela ambiguidade: como enfatiza a ensaísta, «sob a bandeira de uma natureza feminina poderão acolher-se aquelas vozes que circunscrevem as mulheres a um determinado universo, atribuindo-lhe certos papéis e negando-lhes outros», assim se tornando possível, «sob o pretexto de fidelidade a uma natureza própria, reforçar argumentos que atestam o lugar subordinado da mulher na sociedade»<sup>73</sup>.

A chamada de atenção que agora fazemos para este tópico é justificada pelos exemplos diferenciais que temos vindo a comentar e também porque, na sequência do último caso apresentado, é impossível não reconhecer a existência de ancestrais ideologias conservadoras. Estas, ao aceitarem o lugar subordinado da mulher, tacitamente inferiorizam e/ou ridicularizam o homem que caiba no estereótipo da natureza feminina. O homem(/mulher) para quem são de fundamental importância «valências éticas como o amor, a atenção ao outro, a inter-relação, a responsabilidade, a compaixão»<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> Maria Luísa Ribeiro Ferreira, «A mulher como “o outro” – a filosofia e a identidade feminina», art. cit., pp. 83-84.

<sup>74</sup> Carol Gilligan, *apud idem*, p. 88.

*Almas*

Aos antigos condicionamentos ideológicos e comportamentais veiculados pelo Livro aliam-se, portanto, as não menos remotas molduras de ordem social, traduzidas em expectativas muito específicas sobre o modo como homem e mulher devem comportar-se. Como escreve Robert Feldman,

Nas sociedades ocidentais as pessoas possuem habitualmente estereótipos muito bem definidos sobre os homens e as mulheres, que prevalecem independentemente da idade, do estatuto económico e da origem social e educacional. Os homens são habitualmente vistos como possuindo traços envolvendo a competência, tais como independência, objectividade e competitividade. Contrastando, as mulheres tendem a ser vistas como possuidoras de traços que envolvem o calor e a expressividade, tais como a gentileza e a consciência dos sentimentos dos outros. Dado que na nossa sociedade a competência é tradicionalmente mais considerada do que a empatia e a expressividade, as diferenças percebidas entre homens e mulheres são enviesadas em favor dos homens.

A lista de adjectivos descritivos de um e de outro género é, por si só, chocante mas elucidativa. Entre os qualificativos associados ao homem contam-se os seguintes: «cruel, descuidado, desordeiro, determinado, dominante, duro, egoísta, empreendedor, energético, esforçado, firme, forte, frio, impassível, independente [...], inventivo, lógico, masculino, não emotivo, obstinado, oportunista, ousado, preguiçoso, progressista, racional, robusto, rude, sábio, sério, severo». Por oposição, a mulher é sentida como «dependente, emocional, faladora, feminina, fraca, gentil, influenciável, medrosa, sensível, sentimental, sexy, sonhadora, suave, submissa, supersticiosa»<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> Robert S. Feldman, *Compreender a Psicologia*. 5.<sup>a</sup> ed. Trad. Luís M. Neto *et al.*, Lisboa [etc.], McGraw-Hill, 2005, p. 363. Ver também Bernardo J. Carducci, *The Psychology of Personality. Viewpoints, Research and Applications*. 2.<sup>a</sup> ed., Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, pp. 491-542 (cap. 12).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

A título parentético, aduzam-se os resultados de um estudo respeitante à influência dos meios de comunicação social na construção do imaginário colectivo sobre o homem. Partindo da comparação e da análise de quatro capas da revista brasileira *Veja*<sup>76</sup>, publicadas entre Agosto de 2001 e Agosto de 2004, Maria Inês Ghilardi-Lucena pretende demonstrar a transformação das alterações no universo masculino na sociedade coeva. Ora, se, por um lado, as imagens e os textos que as acompanham apontam para uma progressiva aproximação entre os papéis tradicionalmente atribuídos ao masculino e ao feminino, por outro lado, em mensagens subliminares, ou, se calhar, não tão subliminares quanto isso, julgamos que tudo se resume a uma *operação de cosmética* e não a uma verdadeira alteração de mentalidades.

Vejamos: a edição de 22 de Agosto de 2001, «Homem. O super-herói fragilizado», parece pretender deixar claro que este vive em tempos de crise de identidade (a capa mostra um jovem adulto com um bebé ao colo); a de 1 de Outubro de 2003, «O novo homem», com um indivíduo em posição fetal na imagem, assume simbolicamente o renascer de um novo ser; as edições especiais de Outubro de 2003 e de Agosto de 2004, ambas com o título «Homem», ostentando a segunda o subtítulo «O homem em seu novo papel»<sup>77</sup>, debruçam-se, respectivamente, sobre a vaidade com o corpo e o maior à-vontade masculino para encarnar *papéis mais femininos*. A conclusão, segundo a ensaísta brasileira, é a de que:

<sup>76</sup> Revista semanal, publicada pela Editora Abril. Criada em 1968 e com uma tiragem superior a um milhão de exemplares é a revista de maior circulação no Brasil.

<sup>77</sup> Na fotografia da capa do número especial de Outubro, «há um homem [cujo rosto não aparece] com a roupa dividida ao meio, verticalmente. Um lado continua com o terno perfeito arrumado; o outro é aquele que desnuda o corpo, para mostrar o novo homem. Nele há a dualidade que caracteriza o género masculino desta época»; na capa do número de Agosto, «o rosto masculino [um homem compondo a gravata] está à vista, em grande dimensão», Maria Inês Ghilardi-Lucena, «A vez do homem», in Maria Inês Ghilardi-Lucena e Francisco de Oliveira (orgs.), *Representações do Masculino. Midia, Literatura e Sociedade*, Campinas, SP, Editora Alínea, 2008, pp. 73 e 74.



*Almas*

A comparação entre as quatro capas permite-nos visualizar as alterações no universo masculino, bem como a progressão das transformações ocorridas no modo como a sociedade vê os homens. As representações produzidas nesse veículo mediático – a *Veja* – colaboram para a transformação das imagens do gênero no imaginário colectivo<sup>78</sup>.

As referências feitas não parecem, de facto, criar dificuldades em aproximar a ideia do novo homem ao estereótipo da velha mulher: a fragilidade, a vaidade, a sensibilidade e as capacidades afectivas, etc. Há, não obstante, que salientar dois importantes aspectos. Em primeiro lugar, a assunção da necessidade de marcar a diferença entre o novo e o velho homem valida, isto é, prova, a existência dos antigos estereótipos sobre os géneros. Em segundo lugar, numa nota que apesar de não ser totalmente esquecida por Maria Inês Ghilardi-Lucena, não é considerada importante para as conclusões apresentadas, do aparato textual que enquadra duas das imagens sobleva a manutenção da mesma ideia ancestral de superioridade masculina.

Numa, o homem aparece como o super-herói, fragilizado, é certo, assim diz um dos títulos, mas alvo de uma designação que remete para características e capacidades que o tornam superior (à mulher). Na outra, as novas competências (em «O novo homem») criam «o macho do século 21», anunciado no final do breve texto na capa da revista; não o mesmo dos séculos anteriores mas, seguramente, uma variante que deles não anda muito distante, ou não se continuasse a classificá-lo como «macho». O novo homem-macho pode até aceitar a renovação do seu papel na família e na sociedade. Não acreditamos, contudo, que ele aceite, que ele consiga, carregar em si outras dimensões afectivas que são do domínio do feminino, sob pena de ser estigmatizado quer pelos seus pares quer pelo outro género.

---

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 75.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Nesta ordem de ideias, regressando aos universos da ficção antuniana, não passam despercebidos, por exemplo, os casos do funcionário público, companheiro de Iolanda (que vimos a saber ser o filho de Julieta de *A Ordem Natural das Coisas*) e de Amadeu, marido de Isilda, de *O Esplendor de Portugal*<sup>79</sup>.

O primeiro, de quem nunca sabemos o nome, permanece em solidão irremediável durante toda a sua vivência no romance, até ao momento em que morre de forma absurda, quando, em Esposende, confundido com um pássaro, é alvejado pelo avô de Iolanda (pp. 240-241). Apaixonado pela jovem, é a ele que cabe ficar ignorado (p. 13, *passim*), desprezado (p. 42, *passim*) e «sozinho a salivar de desgosto» (p. 16) porque sabe não ser amado. É ele quem protagoniza gestos de súplica de protecção, que o confundem, por lhe parecer «ridículo um homem de quarenta e nove anos em busca de auxílio numa rapariguinha de dezoito ocupada a sonhar com arcanjos de motorizada vestidos de blusão de cabedal, acelerando, para a salvar, do velhote inofensivo que [é], atarantado de timidez e de surpresa» (p. 14). É ele também quem se comove e quem obedece (p. 12, *passim*).

O segundo, o palhaço, como é visto pelos pais de Isilda, consubstancia uma fragilidade ainda mais intensa, desalentada e ridícula, melancolicamente ridícula. Recordem-se, para além da sua incapacidade para gerir a fazenda, ou do trémulo silêncio com que assiste às negociações que levarão à aquisição de Carlos – o filho que teve com uma empregada do refeitório da Cotonang (pp. 95-96<sup>80</sup>) –, os momentos em que é apresentado aos pais da mulher (pp. 60-61<sup>81</sup>), ou o episódio em que, embriagado, pede que ela o salve das aranhas:

<sup>79</sup> O caso do Comissário, marido de Alice (*Comissão das Lágrimas*), não nos parece caber nestas excepções. Por um lado, a relação entre o masculino e o feminino que protagonizam implica questões de raça, que contribuem para a auto-inferiorização da personagem (ver *supra*, nota 24). Por outro lado, o comportamento e as atitudes que, fora disso, apresenta consubstanciam uma personalidade diametralmente oposta à do funcionário público e de Amadeu.

<sup>80</sup> Ver *supra*, pp. 97-98.

<sup>81</sup> Ver *infra*, pp. 177-178.

*Almas*

o meu pai demasiado ocupado com as amantes e o meu marido demasiado ocupado pelo medo de ser quem era e pelo uísque

– As aranhas Isilda livra-me das aranhas

sacudindo das calças os animais que inventava, aranhas, gafanhotos, lagartixas, serpentes (p. 120).

Se muitas vezes se impõe o esboço de um sorriso motivado por cómicos de situação ou de carácter, a verdade é que não há maneira de evitar uma consciente-inconsciente positiva regulação da simpatia por estas personagens – pelo menos no âmbito do nosso ponto de vista, inevitavelmente influenciado por uma enciclopédia social a quem cumpriu o estabelecimento de determinados estereótipos. Do mesmo modo, admitimos que o masculino possa ter outra sensibilidade, olhando e vendo este tipo de personagens como seres patéticos e ridículos.

O que nos parece, porém, é que é difícil não reconhecer as derivas e as flutuações existenciais em que todas estas *almas (penadas)* vivem, abandonadas umas pelas outras, exiladas de qualquer condescendência superior.

### 3.2. *Almas penadas*

Apesar de não pretendermos enveredar por questões de pendor filosófico-religioso, não podemos deixar de tecer algumas considerações sobre a relação entre as nocturnidades que diversamente ensombram os universos ficcionais antunianos e a forma como são tratadas, redimensionadas, algumas figuras e símbolos do imaginário judaico-cristão. Numa estratégia de duplicação digna de atenção, o imaginário sagrado é tratado com a mesma crueza que preside à (re)construção dos universos humanos. Resultado inevitável dos jogos

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

de forças gerados por condicionalismos e conjunturas diversas, as solidões, os medos, os sofrimentos, os desalentos, as agonias das personagens são também o fruto do que lemos como um sistemático abandono da(s) entidade(s) divina(s).

Diga-se, a propósito, e de modo similar ao que sucede nas (re)construções de muitos dos corpos, mentalidades, cenários e ambiências que nos têm vindo a ocupar, que os redimensionamentos da entidade divina e figuras adjacentes decorrem de um assumido enraizamento numa «base real», numa «casca» de pessoas, casas, ruas que o autor conhece e que depois veste «por dentro e por fora conforme [lhe] apetece»<sup>82</sup>. Com certeza que, neste caso, tratando-se de entidades do imaginário(/realidade) religioso(a), a *inspiração* de que falamos não advém do conhecimento empírico que as palavras do escritor acima transcritas pressupõem. Mas ela chega, seguramente, por via de uma prática social e familiar efectivamente vivida.

À semelhança do que sucede com várias das suas personagens, também António Lobo Antunes parece dividir-se entre a dúvida da existência de Deus e a aceitação de uma profunda religiosidade. Se em entrevistas a Rodrigues da Silva confessa não poder dizer que não acredita em Deus, em outras declarações claramente assume que a crença não decorre, *stricto sensu*, da aceitação da tradição judaico-cristã. Pelo contrário, como diz a António Tavares Teles, a religiosidade que sente é idêntica à de Antero de Quental; uma religiosidade cujos sentidos não convocam, necessariamente, o Deus da doutrina,

<sup>82</sup> Entrevista a Ana Sousa Dias, «António Lobo Antunes. Um escritor reconciliado com a vida» [1992], in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., p. 151. Para alguns exemplos, ver María Luisa Blanco, *Conversas com António Lobo Antunes*, ed. cit., pp. 57-58, 95-98, 205, 204-205, 177, 166, 93, 181, 187 e 130. Para o enraizamento no real de personagens de *Que Farei Quando Tudo Arde?* e de *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, ver entrevistas de Sara Belo Luís e de Adelino Gomes, «Que diz Lobo Antunes quando tudo arde» [2001] e «António Lobo Antunes: “Não sou eu que escrevo os livros. É a minha mão, autónoma”» [2004], in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., pp. 364-365 e 464, respectivamente.

o Deus dos católicos ou dos protestantes, antes implica um entendimento *lato sensu*<sup>83</sup>.

Em outras entrevistas, em considerações que de modo quase inevitável remetem também para os seus universos ficcionais, ficamos a saber onde reside a dificuldade de chegar a Deus: «O problema é que me impingiram um Deus horrível. “Não comes a sopa, o Menino Jesus vai chorar.” Este Deus horrível, que mandava castigos e que matava primogénitos, era um ser, uma entidade horrível.<sup>84</sup>»

A ambiguidade relacional que estabelece com a divindade é ainda passível de ser verificada na produção cronística, nomeadamente no texto intitulado «A existência de Deus», publicado no *Livro de Crónicas* (1998). Nas páginas desta crónica se, por um lado, afirma não precisar que lhe provem a existência de Deus, já que o conhece desde que nasceu, por outro lado não deixa de ser aliciante verificar que a aceitação da crença decorre de um redimensionamento muito semelhante ao que lemos em certos poemas de *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro. O Deus de quando ele era pequeno «era um senhor de idade, cerca de sessenta anos, barba comprida e cabelo branco comprido também», era o D. João, que «andava à chuva nas ruas de Nelas, Beira Alta, vestido de farrapos, amparado a uma bengala a proclamar que era imperador de todos os reinos do mundo, o que me parecia absolutamente natural visto ter sido ele que criara o Universo» (p. 99). O Deus de quando ele era pequeno «não frequentava

<sup>83</sup> Sobre a questão de Deus, ver as seguintes entrevistas: de Rodrigues da Silva, «A constância do esforço criativo» [1996] e «Mais perto de Deus» [1999]; de António Tavares Teles, «Acabou todo o romantismo que havia à volta do futebol» [1996]; de Catarina Pires e Isabel Stilwell, «Exortação ao Lobo» [2000]; de Adelino Gomes, «Um quarto de século depois de *Os Cus de Judas*. “Acho que já podia morrer”» [2004]; de Maria Augusta Silva, «Saber ler é tão difícil como saber escrever» [2004]; de Ana Marques Gastão, «Caçador de infâncias» [2006]; de João Céu e Silva, «A morte é uma puta» [2007], in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., pp. 233, 240, 242 e 305, 318; 270; 350-351; 447-448; 454; 494-495; 581, respectivamente.

<sup>84</sup> Entrevista citada de Adelino Gomes, p. 448 (ver também, de Catarina Pires e Isabel Stilwell, «Exortação ao Lobo»).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

restaurantes nem escrevia versos: habitava um casarão enorme chamado igreja, em contencioso com a EDP por nunca haver luz eléctrica, só castiçais de velas cujas chamas se inclinavam a tremer na direcção dos guarda-ventos» (p. 100).

Se as citações que acabamos de fazer não se encontram isentas de um certo tom humorístico, a que se segue, também de «A existência de Deus», corrobora a imagem do Deus castigador e deixa ainda evidente uma nítida crítica à doutrina e às suas práticas:

Uma das primeiras coisas que me explicaram foi que Deus amava os pobres os quais em morrendo seguiam direitinhos em flecha para o Céu, o que não impedia que em vida não lhes ligasse grandemente: os pobres ajoelhavam-se nas lajes ou, com sorte, em bancos corridos de pau que magoavam os ossos, ao passo que os ricos, condenados a seguir ao último suspiro a um estágio de queimaduras do segundo grau no barbecue do Purgatório, tinham cadeiras almofadadas com uma chapinha com o nome do proprietário nas costas. Mesmo que os ricos estivessem destinados a sofrer o seu pedaço com o churrasco que antecedia o Paraíso, nunca compreendi muito bem esta segregação social que o chefe da repartição de Deus, o prior, aumentava ao promover aos domingos uma missa às sete da manhã para as criadas e outra ao meio-dia para os patrões. Julgo que na missa das criadas se falava das maravilhas que as esperavam no Céu que eu imaginava cheio de caramelos e automóveis de pedais, e contudo nunca nenhuma se mostrou especialmente entusiasta quando lhes perguntava se queriam dar uma volta no meu. Talvez preferissem bem-aventuranças que não compreendia bem em que podiam consistir e acerca das quais o padeiro parecia melhor informado do que eu, pois assim que tocava a campainha elas precipitavam-se para a porta a recebê-lo e quando os meus pais não estavam conversavam com ele, do Paraíso, no fundo do jardim, mandando-me embora se me aproximava para me impedirem de conhecer em pormenor as delícias que Deus lhes destinava.

A mim o que desde logo me disseram foi que Deus detestava essencialmente três coisas, todas elas conducentes ao Inferno em consequência

da sua gravidade indesculpável: não comer a sopa até ao fim, arreliar as tias e chamar nomes à cozinheira (pp. 100-101).

Apesar de não se manifestar de forma tão evidente e imediata como na produção ficcional de outros autores portugueses, o tema da (crítica à) religião perpassa os romances de António Lobo Antunes, diluindo-se estrategicamente por entre as outras mais reconhecidas (obsessões) temáticas. Desde *Memória de Elefante* que é possível verificar a inscrição de ousadas linhas de significação que, contudo, não têm merecido muita atenção nos estudos sobre o autor.

Referimo-nos à mistura do sagrado e do profano, ou melhor, à apropriação do sagrado para ilustrar banais e mundanos comportamentos, como sucede nesse primeiro romance: com a comparação feita entre a solidariedade que se estabelece «Nas manjedouras de balcão corrido» do *snack-bar* onde janta e a que se atribui à Última Ceia (p. 127); com a cena do *croupier* que se embrenha «em conversa sussurrada com o fiscal, de cabeças docemente inclinadas como apóstolos da última Ceia: Jesus e S. João partilhando as delícias do Espírito Santo» (p. 141). A recuperação deste imaginário cristão serve, ainda, para dar conta de cenários melancolicamente grotescos, como esse que encontramos em *Conhecimento do Inferno*, quando, perto da entrada da enfermaria decrépita, vislumbra «num banco corrido [...] uma Última Ceia de pijamas, de gestos suspensos do nada como os desses pássaros aquáticos que se lhe afiguravam sempre a meio de uma trajectória imprevisível subitamente interrompida» (p. 50). Ainda neste romance, agora no cumprimento de prosaicos objectivos, uma Última Ceia, em relevo, oculta o contador do gás (p. 237).

Bem menos risíveis são as ilações que retiramos das ocorrências verificadas em *Os Cus de Judas*. Na primeira, quando é recordada a visita que havia feito às tias (antes de ir para a tropa, que, segundo elas, faria dele um homem), o narrador observa as «fotografias de generais furibundos, falecidos antes do [s]eu nascimento após

gloriosos combates de gamão e de bilhar em messes melancólicas como salas de jantar vazias, de Últimas Ceias substituídas por gravuras de batalhas» (p. 16). Na segunda, agora relembando o espaço da sua messe, onde «o desejo comum de não morrer constituía [...] a única fraternidade possível», ele e os outros, «separados por quilómetros de irrecuperável distância», formavam, «a cada jantar a anti-Última Ceia» (p. 64).

Se, num caso, se sugere a substituição de um *mundo* fraterno por um mundo violento e em estilhaços, no outro invertem-se globalmente os sentidos altruístas que presidem à tradição religiosa: Jesus morre voluntariamente, sacrifica-se pela Humanidade, numa tentativa de redimir os seus pecados; estes homens, pelo contrário, tendo em conta o absurdo do mundo onde se encontram encurralados, e provando que não se podem encontrar «no breviário justificações bíblicas para massacres de inocentes» (p. 27), conjugam por completo um legítimo sentimento oposto – «eu não quero morrer, tu não queres morrer, ele não quer morrer, nós não queremos morrer, vós não quereis morrer, eles não querem morrer» (p. 64).

Nos romances publicados posteriormente, as apropriações da iconografia relativa à última refeição de Jesus não se traduzem apenas em menções breves e anódinas (ou talvez apenas aparentemente anódinas), como sucede em *Fado Alexandrino*, *Tratado das Paixões da Alma*,

---

<sup>85</sup> Em *Fado Alexandrino*, a Última Ceia, em relevo, é ganha pelo tio do soldado Abílio «nos sorteios do prior»; decora a parede da casa da nuvem de perfume (Edite); é um dos quadros de Adelaide, a anã com quem o alferes se envolve (pp. 223, 510 e 626, respectivamente). Em *Tratado das Paixões da Alma*, a Última Ceia encontra-se na casa de Alberto, o polícia cuja mulher foge com um subinspector esquelético; é admirada pelo Banqueiro, Venâncio, na casa de Berta (dona da Vivenda do Linhó) (pp. 48 e 167, respectivamente). Em *Exortação aos Crocodilos*, Fátima põe a hipótese de «ocupar o lugar à mesa como antigamente, virada para a Última Ceia» (p. 254), e em *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo* é em casa da mãe de Seabra que encontramos a reprodução (p. 132): «a litografia dos apóstolos com Jesus mais alto, mais fino, a abençoá-los ao centro». Neste caso, talvez não seja totalmente inapropriado ler uma linha implícita de inversão irónica, na medida em que, como sabemos, abençoados não serão os agentes enviados para Angola. Pelo contrário, todos eles serão alvos, animais (touro) enviados para o matadouro da ex-colónia portuguesa (ver *supra*, pp. 20-21).



*Exortação aos Crocodilos* ou *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*<sup>85</sup>. Pelo contrário, as utilizações que encontramos adquirem significações que se alargam à esfera do grotesco, compondo, reproduzindo, no universo divino, a distorcida, disforme e tantas vezes ridícula pauta aplicada à esfera do terreno.

Em *Fado Alexandrino*, «os apóstolos da Última Ceia, mascarados de fumadores de marijuana» seguem, «da parede[,] o movimento das nádegas» de Edite, a nuvem de perfume, numa lubricidade mística» (p. 487) semelhante àquela com que certas personagens masculinas olham algumas personagens femininas. Em *Tratado das Paixões da Alma*, numa linha de denegação do valor do sagrado, o Homem recorda, da Vivenda do Linhó:

o vento a tocar flauta nos madeiros da lareira, espichando as labaredas em chamazinhas agudas, e uma Última Ceia circular, de barro, na qual apóstolos de presépio, graves como robertos de feira, comiam carapaus e pão de forma numa barrigada de Santo António em Alfama, a quem nem faltavam manjericos, balões de papel em harmónio das marchas na Avenida, e a concertina de Judas Iscariotes, de saquinho das trinta moedas à cintura, bailando um vira minhoto para delícia dos mártires (p. 136).

Quase de imediato, a tela será contemplada, pelo Artista, «com ódio, ansioso por quebrar a martelo as sardinhas e os apóstolos» (p. 142). Em *Ontem Não Te Vi em Babilónia*, Ana Emília lembra-se «de uma igreja [...] onde tremiam apóstolos de bondade terrível» (p. 452), num (único) exemplo em que os companheiros de Cristo na Última Ceia não servem intuitos cómico-grotescos, mas preenchem uma função que se enquadra em linhas de imposição de terror, pela religião, que verificaremos mais adiante.

Finalmente, numa estratégia enriquecida com o uso da cena que temos vindo a referir, e que visa tanto intensificar a composição caricatural e grotesca de Francisco quanto esvaziar o sagrado dos seus significados, o primo da mulher do farmacêutico (uma das amantes

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

do ministro de *O Manual dos Inquisidores*) regista os estratagemas da *caça ao homem*:

a minha prima toda rendas, lantejoulas, sapatinhos de verniz, laca de cabeleireiro, a limpar-lhe a camisa [da cinza do charuto] numa pressa enternecida

– Amorzinho

a enredá-lo em atenções de aranha entalando-lhe almofadas nas costas para o aprisionar, encaixando-o numa cadeira de braços para o impedir de fugir, pairando sobre ele num desvelo de morcego a verem-se-lhe os dentes e a sombra adunca na parede, com os sinos das pulseiras a dobrarem finados

– Amorzinho

enchendo-lhe o prato de batatas e de molho em cuidados criminosos de engorda e o velhote, numa inocência de boi de açougue, a caminhar para a morte sob as pestanas do gato de gesso e a gula dos apóstolos da Última Ceia em relevo, alinhados de fome ao comprido de uma mesa vazia, preparando-se para disputar os restos num despudor de hienas (p. 358).

O exercício desta estética impiedosa, contundente e sombria prolonga-se em outros elementos do imaginário religioso, mas agora a um nível mais particular. Aliando-se a um peculiar gosto pelo espaço nocturno, e a uma presença constante de motivos literários com ele relacionados, como já assinalou Maria Alzira Seixo<sup>86</sup>, (e entre os quais se conta uma superabundante referência a fantasmas e a espectros), encontramos Deus(es), Cristo(s) e anjos ora humanamente reduzidos a uma representação grotesca e espectral, ora aproveitados como símbolos-réplicas-duplos do sofrimento em que vivem as humanas

---

<sup>86</sup> *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos*. vol. II de *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2010, pp. 18-19.

*Almas*

criaturas dos romances antunianos. Desprovidos da sua grandeza mítica e mística, esvaziados da auréola desse poder redentor capaz de coadjuvar o ser humano na sua fé para ultrapassar as mais variadas adversidades, a imagem que subsiste é a do abandono e do desinteresse totais e absolutos da Humanidade. Homens e mulheres não podem, portanto, senão viver em intenso sofrimento e martírio, num inferno que é, afinal, o próprio trânsito pela vida:

O inferno é, pois, um lugar específico, vivenciado no interior do indivíduo: África em guerra, o Hospital Miguel Bombarda que a ela se assimila, redobrando o seu horror, que assim se vive duas vezes e vai multiplicar-se pela memória da escrita. Analogicamente, alarga-se a outros lugares, ex. a casa do alferes na noite da orgia (*Fado Alexandrino*), a casa do latifundiário em Monsaraz (*Auto dos Danados*), a casa de Alcântara onde Carlos espera em vão os irmãos na noite de Natal ([*O*] *Esplendor de Portugal*), a desolação do Bico da Areia com os cavalos que galopam e os ciganos que rondam, obsidiantes, ou a casa do Príncipe Real onde Paulo vive vidas mentirosas com o pai travesti e o namorado dele (*Que Farei Quando Tudo Arde?*), o espaço devastado ao redor da casa colonial que polariza a perseguição homicida e amorosa de Seabra (*Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*), o Bairro e a periferia, nos ataques dos jovens demónios delinquentes (*O Meu Nome É Legião*), a herdade alentejana em que se isola o autista (*O Arquipélago da Insónia*). Mas é, sobretudo, um estado de espírito, desorientação psicológica, perturbação mental, com delírios, imaginações, fantasmagorias, tormentos sofridos e infligidos, na evocação ou na fúria desejante. Para personagens e para o narrador<sup>87</sup>.

«Para personagens e para o narrador» e, podemos acrescentar, para os elementos da esfera do sagrado. Não há Deus, Cristo ou anjos que

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 19.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

valham ao Homem, já que também eles parecem viver num inferno específico que, contudo, toca os limites do inferno humano. Ou, de acordo com o que acima sugerimos, talvez seja porque também vivem nos seus próprios infernos que as entidades divinas não possam senão descurar e abandonar as entidades humanas.

A imagem do Cristo gigantesco que encontramos no quarto de Francisco, de *Auto dos Danados* (p. 153), não deve, por conseguinte, ser lido como sinónimo de grandiosa imponência, magnificência ou magnanimidade. Fazendo companhia a «soldadinhos inúteis» e a «cromos do Pato Donald nas paredes», este Cristo é apenas mais uma figura decorativa. É verdade que os seus lábios estão «prestes às palavras de ternura e consolo que há tanto tempo [Francisco] aguardava». Estas palavras ficam, todavia, sempre em suspenso, encarregando-se a personagem de, dramaticamente, registar a continuação da espera.

Na mesma linha, em *Fado Alexandrino*, num prolongamento da imagem de «um Cristo soturno» que se coçava «na cruz, num óleo fumarento como o das igrejas, em gestos compridos de lombriga» (p. 615)<sup>88</sup>, Esmeralda recorda, do quarto da Senhora e do marido, o «enorme crucifixo de talha do tamanho do [...] braço inteiro, com o Cristo a torcer-se como um verme nos pregos» (p. 681)<sup>89</sup>.

Gigantesco é ainda o crucifixo referido por Clarisse em *O Esplendor de Portugal*. Nele, «um Jesus de sobrolho franzido» (p. 337) parece, agora, apontar para uma representação em que o alheamento se transfigura em censura, em ameaça latente ou em cobrança. Isso mesmo

---

<sup>88</sup> Na casa de Inês, o gesto do «Cristo soturno» parece duplicar a cena em que, com a amante, «esquecidas dele [do alferes], pareciam coçar-se mutuamente as penas do peito com o bico» (p. 614).

<sup>89</sup> São também mencionados «outros crucifixos mais pequenos, um quadro gigantesco representando a Paixão, teias de aranha de terços por aqui e por ali, e uma mulher de pé numa nuvem, a pisar uma serpente com o calcanhar descalço, rodeada de um bando colorido de anjos minúsculos semelhantes às borboletas da insónia dos quadros de petróleo» (p. 681).

## Almas

sucede num dos capítulos de *Exortação aos Crocodilos*. Fátima faz-nos saber de um «crucifixo grande consoante o vento, [com] o Cristo de marfim coberto de sangue, parecido com o [...] marido em novo, de braços abertos a olh[á-la] esperando qualquer coisa da [sua] parte» (p. 155<sup>90</sup>). Num outro exemplo, quando muda para o quarto do padrinho, o bispo, onde substitui «os crucifixos pelo secador e os frascos de perfume», Fátima sente «olhos humildes de postigos procurando-[a] tal como os olhos dos Cristos na parede» que a censuram pela atitude tomada («– Se o teu pai coitadinho sonhasse nem queremos pensar/– Deixem-me», p. 201). A censura é também exercida por uma «Nossa Senhora numa nuvenzinha de barro com um ângulo quebrado, mal eu voltava a cara», continua a personagem, «a cara a voz da minha mãe saía dela num grito/– Sinceramente Fátima» (p. 201)<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> Para uma outra comparação com Augusto, o marido, *vd.* pp. 156-157. A mesma imagem é posteriormente usada para caracterizar o namorado da prima (p. 160). Ao psiquiatra, vê-o apenas como um «Cristo de bata» (p. 159). Na p. 164, numa mistura de sagrado e de profano, bem como de tempos diversos, os Cristos a que se refere parecem ser o comandante, o guarda espanhol e o padrinho, reunidos a propósito de uma das suas guerras santas (*vd.* pp. 162-163): «três Cristos de marfim com os braços abertos enodoados de sangue, de narizes e óculos de Carnaval, serpentinhas na cabeça, nas pernas, no colo, o comandante vertia-lhes papelinhos e estalava-lhes bichas de rabião no interior das camisas, enquanto o meu padrinho a teimar na guerra santa espevitava o candeeiro de petróleo que se sacudia de zanga, o guarda espanhol atava cordas de degola de porco no tecto, a minha mãe a acotovelar-me radiante» (p. 164).

<sup>91</sup> Em sintonia com esta linha de ideias, Maria Clara deixa implícita, simultaneamente, a exagerada devoção religiosa e a necessidade de lhe escapar: «a minha mãe de camisa de dormir diante do oratório/não quer uma lingerie ousada a fim de despertar de novo o ardor do seu marido, não quer uma segunda almofada na cama, uma segunda garrafa de água à cabeceira, um segundo corpo estendido ao seu lado a partilhar a botija, qualquer coisa que a livre dos seus Cristos de cobre e das suas Virgens de esmalte, que a proteja de uma vereda de bétulas (*Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, p. 264). Internado no hospital, o sujeito de enunciação de *Sôbolos Rios que Vão* observa um «prato na parede com uma Nossa Senhora estampada a desprender-se e a cair» (p. 12). Na p. 135 menciona-se a inibição causada por um crucifixo. Em *Conhecimento do Inferno*, o mecânico da garagem de Aljustrel, que «limpava os dedos ao seu pedaço de pano», olha para o médico «com a estranha fixidez dos Cristos de coração de fora no oratório da avó, que nos perseguem com a teimosia atenta e severa de um olhar de garoto» (p. 115). No mais recente romance, *Comissão das Lágrimas*, os crucifixos acusam o que virá a ser o pai de Cristina, depois de este, ainda sob os cuidados dos missionários italianos, afirmar ter fingido gostar do colega da cama ao lado (pp. 33-34, *vd.* pp. 54 e 64 para outra versão dos acontecimentos).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Lembrando «os Cristos de gesso [...] com as mãos quebradas» de *A Ordem Natural das Coisas* (p. 11), também aqui a imagem não está completa. Na mesma linha de ideias, Mimi destaca ainda um «crucifixo de marfim sem cabeça», que pertencera à avó e que é vendido por «tuta-e-meia» (p. 194), entre as coisas que a mãe guardava na lata de café. Em *Ontem Não Te Vi em Babilónia* recorre a imagem de grotesca e decadente incompletude, a apontar, eventualmente, para a imperfeição dos seres divinos: «a cama do padrinho com metade de um Cristo/(uma única perna, a cabeça desfeita)/a velá-la» (p. 435)<sup>92</sup>.

Quando completado, o exemplo que acima registámos de *A Ordem Natural das Coisas* serve ainda para, mais explicitamente, ilustrar que as figuras sagradas podem ser redimensionadas pelo viés do medo. Se, neste romance, «os Cristos de gesso [...] com as mãos quebradas», «ameaçam» o homem sem nome (o funcionário público), em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* cabe a Ana Maria convocar «um crucifixo a meter medo na parede, um Jesus a exhibir costelas de latão e joelhos mendigos» (p. 309).

Em *O Arquipelago da Insónia*, por seu turno, numa representação que parece estender a ameaça e o terror além do texto, temos o «Cristo terrível a debruçar-se da cruz vertendo sobre nós todos os pecados do mundo» (p. 79). O mesmo Cristo que, depois, usa «as unhas terríveis» e sofredoras para buscar o autista «nos cantos» (p. 116); o mesmo Cristo que no romance *Sóbolos Rios que Vão* se sente «a odiar-nos porque nascemos e morremos sob o ódio de Deus» (p. 30). Porque nascemos e morremos, também, sob o ódio de uma corte de anjos, que Ele envia «para nos conferirem os erros» (p. 103). Anjos de «órbitas cegas», porque incapazes de ver ou porque, simbolicamente, estão

<sup>92</sup> Em *Comissão das Lágrimas* o quarto da velha da pensão em que Alice e as colegas moram encontra-se «povoado de mártires de barro a que faltavam pedaços» (p. 53).

*Almas*

cegos de ódio; anjos mística e contagiosamente doentes; anjos sem leme, tão alienados quanto os doentes do Hospital Miguel Bombarda, tão *almas penadas* quanto os homens e as mulheres da ficção antuniana – tão *almas penadas* quanto (os) Deus(es) e (os) Cristo(s) e outros seres celestiais<sup>93</sup>.

Nas páginas do romance de 2008, na sequência de alguns dos exemplos acima mencionados, de várias formas ilustrativos de dilaceramentos interiores, do inferno da dor e do vazio das *almas*, surge «um Cristo», dos que se compram nas feiras, «torto na parede» (p. 17), «dobrado nos seus cravos» (p. 23) (numa reprodução/transferência dos sentimentos do próprio autista), ou, ainda, «na agonia a pingar sangue da barba e o género de uma fralda a cobrir-lhe as vergonhas» (p. 116). Por seu lado, em *Tratado das Paixões da Alma*, além da cozinha referência aos «Cristos de retrosaria», pintados pelo Artista (p. 65), encontramos «enormes Cristos que sangravam lágrimas de pau» (p. 241). Em *A Ordem Natural das Coisas*, Fernando fala de «um Cristo» que se ergue «a sofrer num crucifixo» (p. 146), enquanto o homem sem nome recorda que, na casa onde crescera, «Havia um Jesus de cobre dependurado da cruz como um pingo de um rebordo de torneira» (p. 19).

Não nos parece ser um acaso o facto de a penúltima citação coincidir com o início do desvendamento do motivo pelo qual Julieta se encontra enclausurada no sótão. Do mesmo modo, não nos parece ser-lhe alheia a quase simultânea menção à raposa presa na

<sup>93</sup> Ver *Conhecimento do Inferno*, p. 155 («O homem que se julgava aeroplano voava cada vez menos, pesado de injeções e comprimidos: acororado nos degraus da 1.ª enfermaria erguia para mim as pupilas de pombo descoroçoado e doente dos anjos sem leme»); *A Ordem Natural das Coisas*, p. 26 (a esposa do tio de Ernesto Portas fina-se «de uma doença mística transmitida pelo contágio de um anjo»); *O Manual dos Inquisidores*, p. 150 (o chofer espera «junto ao anjo que lia um livro sem letras com as órbitas cegas»). Em *Tratado das Paixões da Alma*, os anjos são definidos como uma «espécie de gaivotas do céu que dormem nos mastros do Paraíso de cabeças sob as asas» (p. 242).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

gaiola de periquitos: não poderão, afinal, fazer-se equivaler os soluços da raposa e os gritos de Julieta ao sofrimento no crucifixo? E não poderá estabelecer-se um paralelo entre a figura de Cristo que, em *Comissão das Lágrimas*, agoniza «na parede, tentando agarrar os pregos das mãos com os dedos curvados» (p. 190), e os (desesperados) comportamentos dos prisioneiros que são torturados na Cadeia de São Paulo?:

e isto que conto afogado em silêncio apesar do gramofone do senhor Figueiredo e dos gritos na Cadeia de São Paulo, não somente na Cadeia de São Paulo, na Casa de Reclusão, na Fortaleza de São Miguel, nos baldios a seguir aos musseques, à beira das estradas, chamemos-lhes estradas, de areia, dado que o alcatrão a chuva arrastou, conduzindo ao interior de Angola ou seja conduzindo a cruces de vidas extintas, que é dos bandos de mandris, que é dos crepúsculos no Cambo (p. 123).

e nenhum comprimido cala os gritos que correm, emudecendo de súbito quando os tiros começam, ei-los de membros desarticulados à espera de caírem, as lágrimas das suas bocas, os dentes dos seus olhos, os troncos que se amontoam sobre si mesmos no chão e o meu pai a caminho da Cadeia de São Paulo, inclusive hoje, diante do tabuleiro de xadrez, a caminho da Cadeia de São Paulo, eu, acicatada pelas folhas

– Continua a torturar os pretos senhor?

e ele

– Cala-te

ele que não falava

– Cala-te

neste apartamento sobre o Tejo a cuja porta hão-de bater um dia e o nome do meu pai baixinho, a minha mãe nunca escreveu para Portugal (p. 55).



Almas

Num outro exemplo, de *Que Farei Quando Tudo Arde?*, «o crucifixo» do quarto de Noémia (a filha defunta da D. Helena e do Sr. Couceiro, pais adotivos de Paulo) «dava a impressão de adoecer com ela, a mesma magreza, o mesmo número exagerado de ossos, as mesmas feições surpreendidas que o verdete comia» (p. 523).

A possibilidade de descortinarmos linhas de significação intermundos recorre também em *Tratado das Paixões da Alma*, onde um «crucifixo», «pós-moderno», mas, ainda assim, um crucifixo, surge na sequência do apontamento em que Clotilde, a mulher do Juiz de Instrução, dá conta de ter sido necessário *esquartejar* (crucificar) o pai «à força contra o colchão», «a fim de lhe espetar a agulha na pele» (p. 333). Também não lemos como casualidade que a cena decorra sob o tal «crucifixo pós-moderno e um poster que garantia Eu Sou Caranguejo E Portanto Sou: Inteligente Arrebatado Dominador Sociável Apaixonado Violento Sincero Alegre Generoso Caprichoso Terno Irresistível Optimista». Numa leitura complementar que nos parece pertinente, até porque cabe em sentidos já presentes em outros romances, a proximidade de ambos – poster e crucifixo – possibilita que os dizeres do primeiro se apliquem tanto a Macedo quanto a Cristo.

Em *O Esplendor de Portugal*, o momento em que Isilda descreve a forma como a família recebe Amadeu, o futuro marido, também propicia a inscrição de uma estratégia de representação simultaneamente dessacralizadora e cómico-grotesca. A mesma técnica está já inevitavelmente presente em *Os Cus de Judas*, através de «um Cristo de bigodinho à Fairbanks<sup>94</sup> no cinema mudo do oratório das tias» (p. 15), ou em *Conhecimento do Inferno*, através da comparação feita

<sup>94</sup> A menção ao «bigodinho» aponta para Douglas Fairbanks Jr. (1939-2000), filho de Douglas Fairbanks (1883-1939), ambos actores de cinema norte-americano, encarnando o tipo da personagem valente e sedutora.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

entre o Valdemiro, um dos doentes de sorriso «irreal como um anjo bêbado»<sup>95</sup>, e «um Cristo em transe a passear de sandálias freak pelas ondas» (p. 135)<sup>96</sup>. Vejamos o exemplo do romance de 1997:

a minha mãe na sala pasmada para nós, de açucareiro a tombar-lhe das mãos e a quebrar o bule, o meu pai de charuto a escorregar-lhe pelo colete abaixo, fisingando as lapelas do Amadeu que dançava a cada safanão

– Onde desencantaste este palhaço Isilda?

a minha mãe abanava-se com o guardanapo na poltrona, o Damião a quatro patas apanhando ciscos de bule sem perder fosse o que fosse da sua dignidade episcopal, o meu marido de pés no ar avisando o meu pai

– *Onde desencantaste este palhaço Isilda?*

– Largue-me que vomito senhor

a girar sala fora derrubando mesinhas, o urso de cristal, o candeeiro da China com dragões cuspidando fumo que a minha mãe adorava, a tombar desamparado no colo do Damião que seguia para a cozinha com os fragmentos do bule formando os dois uma espécie de Pietà, a Nossa Senhora negra de botões doirados, capaz de escrever o próprio nome se lhe dessem um ano para a tarefa desconforme de fazer as letras e o Cristo moribundo que perdera um dos sapatos no caminho, fitando-me de longe na esperança que o socorresse enquanto o Damião o transportava

<sup>95</sup> A ideia de alienação facultada pela imagem do anjo bêbado ocorre também em *Os Cus de Judas*: «fotografias que mostram os olhos voltados para dentro de John Coltrane quando sopra no saxofone a sua doce amargura de anjo bêbado» (p. 25).

<sup>96</sup> Posteriormente (p. 170), interpelando Joana, a filha, o narrador fala dos médicos «cruéis e trágicos como anões, como aleijados, como corcundas, como músicos soprando trombone de varas na cauda dos cortejos, entre anjos que choram e feios Cristos de pasta»; na p. 200 um doente é comparado a «um Cristo feio, a um Cristo meditabundo e doente»; na p. 212, recordando o tempo do inferno da guerra, relembra-se um soldado morto e «o cadáver de cabeça inclinada, como numa imagem religiosa, para o ombro encharcado do outro».

Escapa a esta representação o «Menino Jesus loiro com uma auréola de bicos», convocado por Clarisse, de *O Esplendor de Portugal* (p. 304). Na sequência da menção feita, a personagem deixa inscrita, todavia, a sua impossibilidade de compreender «o motivo de todos os Jesuses pequenos serem loiros e gordos e de olhos azuis e todos os Jesuses grandes morenos e magros e de olhos castanhos [...]».

*Almas*

para o lixo junto com os cacos de loiça decidido a entornar tudo no caixote e a livrar-se dele, das nódoas do fato e do hálito de vinho, daquela criatura que avisava

(um branco imagine-se, um branco)

– Largue-me que vomito senhor (pp. 60-61)<sup>97</sup>.

Por entre as Últimas Ceias, os Cristos sofredores, castigadores ou moribundos, devemos ainda prestar particular atenção ao modo como é redimensionada a imagem de Deus, «ser conservador por excelência», como asseguram as tias na infância do médico psiquiatra de *Memória de Elefante*<sup>98</sup>. Um Ser divino que não se preocupa com a humana e comezinha espécie, parecendo sempre ter-se esquecido «da gente», se calhar porque «se lhe turvou a cabeça», ou porque não está «em parte alguma», como lemos em *O Arquipelago da Insônia* (pp. 251/256, 251, 138), ou, tão-somente, porque está a dormir a sesta (pp. 157-158) ou «saiu de viagem», como constatam, respectivamente, Mercília e João, o pedófilo de *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*. Não se estranha, portanto, que a certeza triste e melancólica de viver um presente de solidão e de desprezo ora leve a personagem masculina a fervorosamente rezar ora a duvidar da existência de Deus:

não imaginava que as feições se tornassem tão ocas e Deus a dar corda aos planetas cessando de me ouvir se é que alguma vez me escuta, acho

<sup>97</sup> Comparados a Cristo(s) são ainda os reformados que, em *Exortação aos Crocodilos*, Fátima observa no jardim. Estes assistiam «à bisca debaixo do cedro, de cigarro na orelha, cada qual com a sua auréola de pardais, coletes de há trinta anos, gravatinhas catitas, algibeiras deformadas de côdeas para os pombos, bilhetes de autocarro dobrados no anel de pedra que cobria a aliança» (p. 202).

<sup>98</sup> «No regresso a casa o psiquiatra era por seu turno catequizado (O menino reze para não haver uma revolução que esta gentinha é bem capaz de nos matar a todos), enquanto lhe explicavam que Deus, ser conservador por excelência, assegurava o equilíbrio das instituições ofertando a quem não tinha criado tísicas galopantes que poupavam a maçada quotidiana dos trabalhos domésticos e dos calores da menopausa, ondas escarlates que lhes vinham lembrar o facto vergonhoso de possuírem sob as saias as exigências, presentes, ainda que moribundas, de um sexo» (p. 71).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

que não me criou, fui eu que O criei a esse velho egoísta a puxar lustro ao mundo, se Lhe mencionarem as minhas orações no tapete uma dúvida longa

– Não sei (pp. 76-77, *vd.* p. 78).

O mesmo sentimento de abandono ecoa na pergunta «onde está Deus que o não vejo» (p. 209) e, no caso de Rita, na constatação de não poder estar com Ele porque Ele não está com ela, «ausentou-se para um serviço urgente ou uma visita do Papa» (p. 229).

Nas páginas de *O Esplendor de Portugal* cabe a Clarisse afirmar a não existência de Deus (p. 303), que, contudo, diz estar misturado com os bichos, a vê-la, enquanto a Eduardo, pai de Isilda, cumpre explicar que

*o nosso mal*

[...]

*fôí termos nascido na velhice de Deus como outros nascem na velhice dos pais, termos nascido com Deus já demasiado idoso, egoísta e cansado para se preocupar connosco, escutando os próprios órgãos numa atenção aflita, o outono do estômago, os lamentos do fígado, a cebola ou o crisântemo de lágrimas concêntricas do coração, um Deus desmemoriado de si mesmo e de nós considerando-nos da sua poltrona de doente numa estranheza espantada* (p. 272)<sup>99</sup>.

A problematização da existência de Deus havia já sido anunciada, em tom meio cómico, pelo médico de *Conhecimento do Inferno* quando, na pele de um doente e após ser questionado sobre se acre-

<sup>99</sup> Imagem repetida a propósito do momento em que Isilda lembra o seu casamento: «*ao levantar-me para cortar o bolo reparei na Maria da Boa Morte acocorada no portão como tantos anos depois na mata que separa Dala de Marimbanguengo, com Deus, velho demais, a coxear devagarinho no meio dos defuntos espetados em paus e dos cubanos sem armas, a Maria da Boa Morte*» (p. 274) (itálicos do autor).

dita em Deus, diz acreditar nos glutões<sup>100</sup> (p. 199). De tom mais sóbrio, mas nem por isento de alguma verrina, é a série de reflexões feita por uma das filhas do pimpolho de *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*. Depois de dizer achar que acredita em Deus, acrescentando «(devo acreditar em Deus)» (p. 234), assim inscrevendo o peso da tradição religiosa que, todavia, imediatamente (semi-)denega (porque Ele não lhe vale nunca), Raquel justifica, em termos muito práticos, a necessidade da crença:

reflectindo melhor sei lá se acredito em Deus, julgo que não acredito, no caso de me encostarem à parede

– Acreditas em Deus?

e me obrigarem a ser sincera eu calada, suspeito que se estiver com otite acredito mas a otite dá-me sono, interpõe um encolher de ombros entre mim e o resto, o aspirador da empregada, uma oitava mais grave, engole o apartamento de mistura com Deus (p. 236);

(se me encostassem à parede

– Acreditas em Deus?

respondia

– Acredito

pelo sim pelo não prefiro acreditar em Deus, não me faz mal nenhum, a gente diz

– Acredito

e Deus, que remédio, aceita que acreditamos e ocupa-se dos Seus negócios que na minha perspectiva devem ser uma lufa-lufa pegada com toda a gente a interrompê-l’O o tempo inteiro coitado e a pedir-Lhe milagres, só doentes nos hospitais não é, apavorados com a morte, a importunarem-n’O às dúzias) (p. 238).

<sup>100</sup> A primeira referência que encontramos aos glutões do detergente *Presto* data de 1971 (*Crónica Feminina*). Fascinantes para os adultos e para as crianças, os glutões eram os grãos verdes que comeriam as nódoas da roupa (vd. <http://diasquevoam.blogspot.com/2009/10/os-glutoes-atacam.html> – consultado a 1 de Junho de 2010).

Semelhantes aos questionamentos de Raquel, são as considerações do enfermeiro de *Sóbolos Rios que Vão* (ou da terceira pessoa em seu nome) («chega a duvidar-se que Deus existe e se existe não se preocupa», p. 198) e de Alice, de *Ontem Não Te Vi em Babilónia*: «não há céu e Deus não existe que sorte, se calhasse existir zangava-se comigo e as zangas de Deus estátuas de sal, gafanhotos»; «Deus não existe, o padre mentiu e a prova que não existe é o céu desabitado» (p. 61); «Deus não somente não se rala comigo como não dá um tostão furado por mim, me esqueceu e ainda bem que esqueceu visto que fico à vontade sem me perder em explicações do género das que o meu pai exigia» (p. 64). Para Lurdes, do mesmo romance, lembrando o tempo no colégio de freiras, os «anjos horríveis» «num arco de pedra», «Deus [é] este desconforto» (p. 136).

Duvidando-se ou não da sua existência<sup>101</sup>, Deus é uma entidade terrível, castigadora e vingativa, como se depreende do primeiro comentário de Alice e como também exemplificam as palavras do filho ilegítimo e as de Rita, de *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*: «Deus no alto julgando», «Deus que não era dado a piadas, [que] mandava gafanhotos e afogava egípcios»<sup>102</sup> (pp. 364 e 224, respectivamente).

<sup>101</sup> Francisco, em *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*, depois de afirmar peremptoriamente que «Deus não existe» (p. 235), garante «que com Deus tudo é mistério» (p. 247). O pai de Cristina (*Comissão das Lágrimas*) diz acreditar em Deus, mas assume o carácter terrível da palavra «acreditar» (p. 44) e, posteriormente, é Cristina quem afirma ora acreditar ora não acreditar (pp. 306 e 308); na p. 303, uma das personagens, o «senhor prestável», «à cautela», mas sem resultado, assume a sua crença.

<sup>102</sup> A assunção do carácter vingativo de Deus é repetida no livro *Sóbolos Rios que Vão*, em tonalidades que também apontam para a sua ausência: «a madrinha do meu avô/– Não o acordes/sem dar fé que ele acordado a pedir/– Ainda não/a Deus que está na Austrália ou na China, não aqui, a pensar qual a manivela dos milagres para dar vista aos cegos e multiplicar os peixes, tenho receio de enganar-me e em vez de multiplicar os peixes entornar o Mar Vermelho e afogar os egípcios» (p. 9). Para outras referências ao alheamento/ausência de Deus, ver pp. 53, 55 e 115: «e onde está Deus que não se rala com a gente», «o senhor vigário cantava na igreja a glória de Deus

Deus pode não ser dado a piadas, de facto, mas isso não obsta a que a sua (re)composição nos universos de António Lobo Antunes escape, como já verificámos, a uma sistemática inscrição de traços grotescos e risíveis, como prova – de forma mais incisiva – o capítulo 17 de *Que Farei Quando Tudo Arde?*. Retrospectivamente ecoando a ideia de alienação, se não de loucura, a sonolência e as gargalhadinhas do Deus de Mercília em *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?* (pp. 157-159), a divina figura apresentada nestas páginas transforma-se numa *alma penada* da esfera do terreno. Ele é agora o Sr. Lemos, que vive no sótão de uma pensão «a cheirar a urina seca e a bolor» (p. 329), um Deus fedorento, caquético e de tímpanos endurecidos – numa deficiência talvez causada pela velhice ou talvez pelo ruído da «destruição de cidades sem justos» (p. 329) –, «abraçado à chaminé a arrancar crostas de pombos», «rodeado de anjos que não voavam já» (p. 332).

A deslegitimação da grande narrativa bíblica e a consequente imposição da paródia, traços tipicamente post-modernistas patentes também nos exemplos que temos vindo a referir, adquire agora contornos muito importantes. Admitindo embora que a escolha do nome tenha sido fruto de um acaso, julgamos que a quase coincidência de sons entre Lemos e “lemes” permite estabelecer um trocadilho que, irónica e parodicamente, procede à inversão (à instauração do distanciamento

---

que não estava no altar», «lembravam-se da Maria Otília ao tentar abraçá-la/– Meu Deus/quando Deus se não ocupava das pessoas, limitou-se a criá-las».

De *Comissão das Lágrimas*, vejamos, também, por exemplo, as pp. 34 («quem é Deus que não está»), 54 («Deus noutra sítio, sem reparar nele»), 64 («só conseguia partilhar com Deus a sua indiferença»), 108 («não trago a Paz mas a Guerra, declara o Evangelho conforme declara que aqueles que matam pela espada morrerão pela espada»), 130-131 («Deus não pode nada por ninguém a começar por mim, onde está Ele que o perdemos, se calhar foi-se embora a meio da noite, sem fazer barulho, depois de se certificar que dormíamos»), 153 («a certeza que toda a gente a dormir menos eu e principalmente de não pertencer nem a Deus, que era incapaz de imaginar a não ser sob a forma de uma vingança irada de gafanhotos e dilúvios») ou 158 («e o seu Deus ausente») ou «pobre e ausente», na p. 139).

crítico de que fala Linda Hutcheon<sup>103</sup>) dos sentidos (das capacidades) de poder atribuídos a Deus. Ao contrário do homem ao leme, que comanda o seu barco, este é um Deus (tornado homem na sua decadência) incapaz de governar o seu, o nosso, mundo. Este é um Deus, afinal, lembrando mais uma vez as palavras de Mercília, que «já não regula o universo» (p. 158, *vd.* p. 159) e talvez por isso tenhamos todo o direito a agir «sem cerimónias com [Ele]», tal como faz o pai do narrador de primeira pessoa de *Sóbolos Rios que Vão* (p. 45).

A tonalidade sombria implícita em algumas das referências à divindade acentua-se nas páginas de *Comissão das Lágrimas*, onde, além de também se assumir a ausência e a maldade de Deus<sup>104</sup>, se introduz, explicitamente, a sua dimensão racista. Deus é, agora, «branco, como o chefe de posto e a esposa do chefe de posto» (p. 39), que chama «ladra» à mãe do Comissário e a trata de forma violenta (*passim*).

No mundo a preto e branco das *almas penadas* antunianas, todos podem ser vítimas, é certo, da vingança e da maldade divinas, como vimos. Contudo, parece-nos que a constatação da cor branca de Deus permite verificar o maior desprezo a que os negros estão sujeitos (legitimando, pela religião, a sua inferioridade) e expor a colonização cultural que lhes foi imposta:

nisto veio-me à ideia que acerca de dez anos um padre preto de facto, chegámos à igreja e, em lugar do monsenhor Osório, um preto empoleirado no altar, discursando para nós na sua língua errada e a gente

<sup>103</sup> *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, Nova Iorque e Londres, Methuen, 1985. Sobre a deslegitimação das grandes narrativas, ver Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*, trad. José Bragança de Miranda, Lisboa, Gradiva, 1989.

Em *Sóbolos Rios que Vão*, lembrando um Natal em que, criança, Lhe escreve a pedir um comboio eléctrico, e que Ele, segundo diz a avô, «acha muito caro», espanta-se «que Deus atento aos preços e a fazer contas como ela num caderno de escola» (p. 84). Na p. 87, numa inscrição que embora remetendo para a dinâmica da simbologia judaico-cristã carrega *nuances* irónicas, sabemos «[d]o senhor vigário com Deus no interior de uma taça», como se fosse uma coisa comestível ou bebível.

<sup>104</sup> Ver *supra*, nota 102.



*Almas*

ajoelhados diante dele a recebermos a comunhão de uma pata escura que profanava a hóstia, sendo Deus branco, como não há quem não saiba, vem o retrato d'Ele, instalado sobre a nuvem, na capa do catecismo, como se pode aceitar que um preto, na confissão, escute pecados que não lhe dizem respeito, aplique penitências, abençoe os defuntos e que coisa fazer senão mandá-lo embora com um pontapé que é o idioma que conhecem, se tentamos explicar seja o que seja alongam-se-me em vénias

– Sim sim

e não corrigem um pito, ao passo que com a dor algum bocado do que lhes ensinámos lá fica, basta pensar nas mulas, que após uma chicotada na altura devida compreendem a gente, não há melhor mestre que o medo, eis um facto de que ninguém discorda, o que me incomodava neste preto era o não sei quê nos olhos acordando em mim não propriamente receio, uma antena de alerta que ia dele aos colegas, o da cicatriz e o da cara queimada com o cigarro nos dentes a faltar-me ao respeito, os braços atrás das costas com qualquer coisa nas mãos de modo que disse

– Eras tu o padre?

a pensar na espingarda demasiado longe, contra a parede do escritório (pp. 195-196).

Não é de admirar, pois, que, do outro lado da cor, o Comissário também claramente introduza a vertente racista de Deus. Também não soa a estranho que, num registo que constantemente assinala o sistemático abandono a que a entidade divina vota os negros e mestiços (p. 34, *passim*), a personagem reconheça e aceite a proibição de amar uma branca (pp. 151, 163) ou se interrogue por que razão não haverá um Deus para eles, «a beber sangue de galo, a comer funje e a fumar mutopa» (p. 84). Muito menos parece chocante que, pela voz de Cristina, fique a interrogação sobre o motivo pelo qual o pai não acusa Deus de conspiração, levando-o à Comissão das Lágrimas (p. 187).

A propósito da temática de teor religioso, Maria Alzira Seixo escreve que:

a religiosidade é uma componente frequente dos textos do autor, sobretudo a de tipo formal e ritual – o que se observa sobretudo nas crónicas, quando Lobo Antunes conta que foi menino de coro (ex. «Sobre Deus», *Segundo Livro de Crónicas*) ou na tematização paródica do convívio com a divindade, que não é de índole satírica nem tem a marca da descrença, antes da irreverência bem-humorada e do desafio jocoso contidos num raciocínio «naïf» de lógica infantil<sup>105</sup>.

Aceitamos, sem dúvida, a existência de estreitas afinidades entre a cronística antuniana e os universos romanescos<sup>106</sup>; aceitamos também que em crónicas como «A existência de Deus» (*Livro de Crónicas*), «Sobre Deus» (*Segundo Livro de Crónicas*) ou «Uma jarra em contraluz com um galhozito de acácia» (*Terceiro Livro de Crónicas*) é, de facto, possível confirmar o «raciocínio «naïf»» de que fala Maria Alzira Seixo. Voltando a lembrar a subjectividade que necessariamente preside à leitura que fazemos, julgamos, no entanto, que, nos romances (e também nas crónicas), a «irreverência bem-humorada» ou o «desafio jocoso» se estabelecem, em paralelo latente, com uma linha de melancólico e sério desalento. E, por vezes, o desânimo toca os limites de um grotesco negro e satírico, de uma descrença que não sendo absoluta e definitiva aponta, contudo, para uma sistemática relativização (dúvida e crítica) do valor tradicionalmente atribuído à(s) divindade(s).

<sup>105</sup> *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos*, ed. cit., p. 46.

<sup>106</sup> Sobre o assunto, ver, por exemplo, *ibidem*, pp. 131-249 (Parte II, «Jardins suspensos. As crónicas – improviso e fantasia»); Carlos Reis «Los domingos grises de António Lobo Antunes», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 660, Junho, 2005, pp. 37-51 e «António Lobo Antunes: uma casa de onde se vê o rio», in Eunice Cabral, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach (orgs.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora* (14 a 16 de Novembro de 2002), Évora, Dom Quixote, 2003, pp. 19-33.



## 4.

## CORPOS

Tudo e todos, homens, mulheres, deuses & c.<sup>ia</sup>, parecem estar virados num avesso em que, frágil e alienada, a *alma* cai sobre os calcanhares, para usarmos uma frase que o narrador de *Os Cus de Judas* retoma de Vidalie (p. 77). Um avesso onde a vida se torna circo medonho, composto por números cujos actores principais lentamente se esvaziam das várias faces do respeito e do afecto, ficando ocos e ressequidos num dentro sem salvação. Um mundo de gente incapaz de se comover ao ponto de marcar a diferença, um mundo, afinal, como diz a senhora do crochet de *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, de «lágrimas sem dono penduradas na sala à procura de pálpebras» (p. 603). Por isso, às considerações disfemísticas e grotescas que vão compondo a pauta dos romances antunianos aliam-se ainda, como já fomos sugerindo, breves mas elucidativos relatos em que as relações entre masculino e feminino são facultadas por um ponto de vista que só na aparência distorce uma certa realidade humana.



## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Aceitando que a Língua em si não é ideológica<sup>1</sup>, que a palavra é neutra e que, por isso mesmo, pode preencher funções diversas (estéticas, científicas, morais ou religiosas<sup>2</sup>) de acordo com o uso que dela fazemos, trata-se, agora, de avaliar alguns dos contextos em que o *verbo* contribui, decisivamente, para a intensificação de uma imagem mais negativa e mais desumanizada da mulher. Não nos referimos apenas ao facto de o feminino ser maltratado, *coisificado* ou anulado, mas, essencialmente, ao modo como a linguagem utilizada acaba por criar uma versão alternativa do mundo onde o homem e a mulher se esvaziam totalmente de afectos, tornando-se animais, vendo-se e vendo *o outro*, o corpo do *outro*, de forma animalesca.

A tendência de António Lobo Antunes para a zoomorfização é passível de ser observada desde os primeiros romances, mas ainda numa prática englobante que não abrange só a dimensão relacional do/de um casal. Assim acontece em *Os Cus de Judas*, onde, em vários momentos, os cenários da guerra, ou a lembrança deles, levam à identificação homem-bicho. «Quem veio aqui não consegue voltar o mesmo [...], a guerra tornou-nos em bichos» (p. 124), diz o narrador. A guerra transformou-os em «sapos coxos fabricados pela estupidéz de Estado Novo», em «pombos doentes» (p. 86), em «insectos indiferentes», em «peixes mudos» (p. 103), e, numa auto-referência directa, tornou-o «boi ferido que não entende» (p. 44). E talvez por isso afirme haver pouca coisa em que ainda acredita, reduzindo-se o futuro, a partir das três da manhã, «às proporções angustiantes de um túnel onde se penetra mugindo a dor antiga que se não consegue sarar» (p. 78, *vd.* p. 44).

<sup>1</sup> Ver Olivier Reboul, *Langage et Idéologie*, Paris, PUF, 1980, p. 16. Ver, ainda, Gunther Kress e Robert Hodge, *Language as Ideology*, Londres, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1979, pp. 1-15; Mikhail Bakhtine, *Le Marxisme et la Philosophie du Langage*, Paris, Ed. de Minuit, 1977, pp. 115 e *passim*; *La Poétique de Dostoievski*, Paris, Ed. du Seuil, 1970, cap. V «Le Mot»; Edmond Cros, *Literatura, Ideología y Sociedad*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 97-101.

<sup>2</sup> Ver Mikhail Bakhtine, *Le Marxisme et la Philosophie du Langage*, ed. cit., pp. 31-32.

## Corpos

Seja como for, é também nas páginas deste romance que começamos a constatar a extensão reiterada de comparações entre as relações homem-mulher e o reino animal<sup>3</sup>. No diálogo que mantém com a sua sempre silenciosa interlocutora, o narrador, que se confessa «estupidamente e submissamente terno como um cão doente» (p. 34), posteriormente assumindo ter «ímpetos de bode» (p. 120), diz-lhe:

Se eu fosse girafa, amá-la-ia com o amor desajeitado dos exageradamente altos, mastigando o chiclets de uma folha pensativa [...], e desceria trabalhosamente o pescoço pelas roldanas dos tendões para esconder a cabeça no seu peito em trémulas marradas de ternura (p. 34).

Além disso, depois de supor que a ela lhe apeteceria, «com uma força de novilho», nunca mais se separar dele (p. 140), fala da futura união de ambos «como dois monstros terciários, eriçados de cartilagens e de ossos, balindo ganidos onomatopaicos de lagartixas imensas» (p. 141). Na p. 165, retoma para si a imagem do cão – «penetrarei em si, percebe, como um cachorro humilde e sarnento num vão de escada para tentar dormir» – e, nas pp. 176 e 180, num tom que oscila entre o desalento e a melancolia, estende a referência canina à mulher, com quem acabou, de facto, por dormir: «De modo que, se faz favor, chegue-se para o meu lado da cama, fareje a minha cova do colchão, passe a mão no meu cabelo como se tivesse por mim a suave e sequiosa violência de uma ternura verdadeira»; «você gemeu mesmo, uma ou duas vezes, latidos de cadelinha contente»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Estas travestir-se-ão, principalmente a partir de *Conhecimento do Inferno*, em recorrentes e disfóricos olhares zoomórficos sobre os negros. Deixamos aqui de lado a abordagem desta variante, por considerarmos que ela merece um estudo individualizado e mais sistemático. Para uma breve abordagem da matéria, ver Ana Paula Arnaut, «O barulho surdo(?) da(s) raça(s) em *O Meu Nome É Legião*», in Lucila Nogueira (org.), *Legado FLIPORTO 2008, Trilhas da Diáspora*, ed. cit., pp. 45-59.

<sup>4</sup> Em *Conhecimento do Inferno*, em tonalidades diferentes, cremos, referindo-se a Isabel, recorda os «gritos de cadelinha assustada do seu prazer», «os guinchos da cadelinha assustada por um milagre inesperado» (p. 28). Ainda a propósito da pontual companheira de *Os Cus de Judas*, menciona «as omoplatas salientes como as asas de um frango» (p. 186).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Na porteira do prédio onde habita vê «sobrancelhas pesadas de buldogue» (p. 95); na hospedeira da TAP, que conhece num dos voos a Portugal, descortina um «sorriso carnívoro» (p. 98) e a agitação das «crinas dos cabelos compridos à laia de uma grande égua ávida que espera, a relinchar uma espécie de vapor pelas narinas abertas (p. 99)<sup>5</sup>; nos gestos dos homossexuais do Parque Eduardo VII vê «os ademanos de uma alforreca de plástico»; na bailarina francesa do Casino Estoril descobre joelhos de bode (p. 128); nas mulheres com quem mantém relações ocasionais ouve «gemidos agradecidos de caniche» (p. 130). Do cenário de Luanda, «à espera de seguir dentro de dias para a zona de combate», recorda como ele e os companheiros de armas trocavam «com vantagem a metafísica pelos cabarés da ilha, uma pega de cada lado, o balde de espumante Raposeira à frente, e a pequena vesga do strip-tease a despir-se no palco no mesmo alheamento cansado com que uma cobra velha muda de pele» (p. 31).

Os romances posteriores continuam estas linhas de zoomorfização – em alguns deles com extensões para a variante a que aludimos na nota 3 – mas é nos romances dos quarto e do quinto ciclos que ela se (re)intensifica e que a dinâmica simbólica de transformação adquire cores mais sombrias e violentas.

Tal acontece, de modo explícito, em *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*, *Eu Hei-de Amar Uma Pedra* ou *Ontem Não Te Vi em Babilónia*, romances onde, em alguns momentos, o homem vê as mulheres como cadelas, não no âmbito de uma, eventualmente, inócua dinâmica de cariz sexual (recorde-se o caso do protagonista de *Conhecimento do Inferno* e de Isabel) mas, pelo contrário, de acordo com exercícios de linguagem sublimadores da violência de mentalidades, de vivências e de comportamentos. É o caso do médico de *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, que canaliza a frustração e a agressividade

---

<sup>5</sup> Em *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*, o pai ordena às filhas dos empregados («visto que sou eu que mando»): «– Deita-te aí eguazinha» (p. 77).

## Corpos

provocadas pelo abandono da primeira mulher para outras entidades femininas: a enfermeira, com quem mantém uma relação extraconjugal, e a segunda mulher, ambas, como outras mulheres, «cadelas sem governo» (p. 356):

o meu pai sob a terra, a minha irmã no retrato, os olhos iguais aos das cadelas quando a gente

– Não te mexas

e elas submissas, à espera, não

– Deixei de gostar de ti é só isso

à espera, eu para os pais da enfermeira tão ansiosos na moldura

– Vejam a cadela da vossa filha à espera

vejam as minhas unhas a agarrarem-lhe a cintura, a minha barriga a pesar-lhe nas costas, eu o Inverno de Castelo Branco, eu pinheiros que chicoteavam a casa [...]

eu para os pais da enfermeira não percebem a minha boca no seu ombro aleijando-a, vejam a cadela da vossa filha com um homem casado que não deixa a cadela da mulher, uma cadela negra dos Açores a ladrar para as ondas

– Quantos homens antes de mim conta lá?

e a cadela negra a mentir porque as cadelas mentem, todas vocês mentem (pp. 357-358, *passim*).

É ainda o caso de Morais, um dos agentes de *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*, e do modo como, quase sempre, vê Selma, a mulher:

– Não me vais fazer doer pois não?

e devo ter feito doer porque chorava, a camisa de dormir que se recusou a tirar num suspiro de agonia, joelhos no meu peito e eu a afastar-lhe os joelhos pensando não vou ser capaz, a sentir que não ia ser capaz e portanto a enfurecer-me comigo e contigo, a vir-me à ideia a impaciência dos cães a indiferença das cadelas, eu um cão que farejava, se erguia, tentava às cegas, afastava não só joelhos, coxas, tornava a tentar

– Quietinha cadela

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

não me escapes cadela, quietinha, quietinha, e não escapava, e lágrimas, eu deitado ao teu lado

– Perdoa (p. 392).

e eu na sala, no corredor, no escritório, a mudar de lugar o galhardete do batalhão da Guiné, a sentar-me à secretária, a tornar-me cão outra vez

repara na minha cauda, repara nos meus olhos

e a trotar para ti, tu debruçada numa saia de que nem sequer gosto, a colocares o detergente na máquina com a colherinha de plástico

uma medida, duas medidas, não é?

não gosto da saia e neste momento também não gosto de ti

sou um bicho percebes (p. 394, *passim*).

A personagem Miguéis, do mesmo romance, é também digna de menção. Em primeiro lugar, porque a sua voz prolonga estratégias de (auto)zoomorfização, como verificamos nos seguintes excertos:

fechávamos os olhos sob a minha voz, a minha cauda e a do animal agitavam-se, os mesmos ruídos de garganta em nós dois, desaboteo-me a minha capa de inverno, indique-me o meu caixote na cozinha, a tigela da comida, a tigela da água, quero morder o seu chinelo apesar de a minha mãe

– Olha o chinelo da senhora Miguéis

retirá-lo

– dúzias de flamingos aqui

roê-lo, entregar-lho e ela

– Bonito, bonito

um pinguinto de urina no soalho que não pude reter, a senhora

– Menino feio anda cá (pp. 228-229);

o mar

ponham aí à frente as palmeiras, a ilha, arbustos que se tornam quase verdes à medida que o dia, algumas flores encarnadas para que a minha mãe



## Corpos

– São bonitas

devia ter lavado os dentes com a escova do copo a fim de que este azedo se me desvanecesse da boca, usar a loção de barba dele e a minha esposa enganada

– Queriducho

a achatar-me o focinho, a coçar-me no ventre, a retirar-me um fio da cauda ou uma crosta de sangue (pp. 240-241);

[...] a espingarda de há pouco

ou uma metralhadora que soluçou e emudeceu sem

– Alto alto

nenhum, o paquistanês não fechou a porta

– Não tem chave não furta

e eu sozinho, ouviu pai, a do armário da nossa casa não encaixa nos gonzos, de cada vez que tentava o tabopan a raspar a parede derivado a que o espigão ia falhando o cilindro, a minha esposa no corredor

– Larga isso

e o armário consertado à primeira, não me achatava o focinho, não me afagava a nuca, ia-se embora a soprar pó das falanges (p. 255, *passim*).

Em segundo lugar, Miguéis é de fundamental importância, na medida em que vai mais além no olhar negativo sobre o feminino. Se no caso de Morais é, por vezes, possível notar algum afecto (quando diz «Perdoa», por exemplo), no que se refere a Miguéis todo o contexto verbal aponta para exercícios de poder sempre evidenciadores de comportamentos machistas. Nos capítulos a que empresta a sua voz não só encontramos a ideia, reiterada, de que «se uma esposa não é educada desde o princípio estamos mal» (p. 208, *passim*), como também fica bem patente o modo como a personagem põe essa educação em prática. Seguindo a metodologia já utilizada pelo cunhado do pai (p. 208), sai de casa «logo no dia do casamento», para que a mulher se habitue a esperar, e, no segundo dia, compra um perfume

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

espanhol e entorna-o no casaco, para que a mulher saiba «do que a casa gasta» (p. 209).

Lemos a personagem em causa, portanto, numa linha diferente da de Agripina Carriço Vieira. Esta, no recente *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, desloca a supremacia relacional para a mulher de Miguéis, de quem diz ser «uma mulher tirânica e distante»<sup>6</sup>.

Distante, talvez, ou não se envolvesse ela com um colega do marido. Tirânica, não nos parece, já que nos capítulos que se lhe referem nada aponta para a ideia de supremacia na relação. As breves referências que, eventualmente, podem indiciar o contrário, situam-se, contudo, no domínio de um desejo nunca consumado e não no âmbito de uma situação efectiva:

temos sido felizes, não manda em casa, não passeia aos domingos, se a encontro no sofá até pula

– Não estás contente com alguma coisa Miguéis?

pode ser que não muito alegre, pode ser que sorrindo pouco mas obediente, cumpridora, humildezinha, de forma que

(de certeza)

tão satisfeita com o casamento quanto eu, se acontece entrar na cozinha e a palma da mão se lhe crispa na faca do pão é para cortar decentemente as fatias, se ao acordar dou com ela a fitar-me de travesseiro ao alto está a tentar engordá-lo para repousar a orelha, a um de setembro completamos vinte e cinco anos de matrimónio harmonioso, tranquilo, não explico quando vou, quando venho, quando janto ou não janto e sentimo-nos na perfeição com a vida, ela anavalha o pão com energia, chego a supor que espirra sangue da crosta, o pão morre e em vez de sangue as torradinhas magníficas, chego a supor que me esmaga o pescoço com o ferro ao engomar-me as camisas, mal o ferro

<sup>6</sup> «Miguéis», in Maria Alzira Seixo (dir.), *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. I, ed. cit., p. 517.

## Corpos

se aproxima da tábua, pronto a queimar-me, lembro-me, para não gritar de medo, que em criança colocava os pés sobre os pés da minha mãe, lhe abraçava a cintura e caminhávamos assim, corredor adiante, baloiçando para a direita e para esquerda sem dobrar os joelhos, ela de frente e eu às arrecuas [...] (pp. 209-210).

A tentativa de libertação da mulher de Miguéis, como acontece com outras mulheres, traduz-se, por conseguinte, na vontade e na capacidade, para trair o marido. A traição acontece com um colega do Serviço, Jaime<sup>7</sup>, superior hierárquico de Miguéis, também ele sentido como um animal mas, agora, no que aparenta ser um mero jogo sexual:

as minhas mãos no focinho dele e os músculos a vibrarem, olhos que não comandam, pedem, uma gotinha de urina que se lhe solta do ventre

– Não há perigo boneca

puxá-lo para mim, prendê-lo entre os joelhos e daqui a nada um capilé, uns bombons, uma colherzinha de açúcar, o meu marido numa cidade que não sei onde fica, nítida até ao fim da baía, camionetas militares (p. 302).

Em todo o caso, a referência zoomórfica pode, talvez, apontar para o facto de a relação vir a reproduzir a anterior.

<sup>7</sup> Em alguns momentos levanta-se a suspeita de Miguéis ter conhecimento da relação: «ela que por vontade sua me achatava o focinho, me sentava no colo e ficava, de chinelo no vértice do pé, à espera que tocassem à porta para arranjar o cabelo, verificar-se no espelho, substituir os brincos pequenos por brincos grandes de cobre, trotar no corredor a implorar/– Um momento/e destrancar a fechadura para um colega do Serviço aperfeiçoando o decote a arrulhar queriduxo.» (p. 242); «– Era desta maneira que eu devia morrer não é verdade senhor tenente-coronel?/chega a Luanda num instante, resolve o problema dos diamantes e uma vida sossegada depois, o tempo todo para si, sem aborrecimentos, sem horários, o sossego, a família, os dedos da minha esposa na sua garupa, na cauda, ela a achatar-lhe o focinho com a palma/– Quem não gostava de pregar um beijo nessa cara laroca?» (p. 309).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Também no que respeita à mãe do autista (*O Arquipélago da Insónia*), só aparentemente existe libertação das amarras do masculino. Se é verdade que a personagem *se serve* do ajudante do feitor, à semelhança do que fazem os homens que *se servem* das mulheres, não é menos verdade que ela não deixa de ficar irremediavelmente ligada à relação com o marido. Além disso, o facto de repetir as atitudes do macho carrega-a de conotações negativas, como verificamos nesta citação que, de forma clara, aponta para a inversão dos papéis (des)afectivos normalmente protagonizados pelo homem e pela mulher, (re)inscrevendo, apesar de tudo, protótipos de comportamentos de ambos os géneros:

eu junto do depósito da água sem me ralar com o trigo ou a horta ou os cachorros que me pediam comida enrolando-se-me nas calças a aguardarem que o patrão voltasse num mulo novo apontando com a vergasta o que era necessário fazer e eu a espiar a janela do andar de cima desejando que a esposa do filho baixasse ao meu encontro, nunca disse nada, nunca perguntou nada, nunca deu mostras de conhecer-me ou de gostar de mim, limitava-se a atravessar o pátio, entrar no celeiro e estender-se na palha como se fosse meu dever de criado do sogro ir ao seu encontro e servi-la de forma que largava a navalha e o pedaço de cana, ia ao seu encontro e servia-a não como servia as outras servindo-me delas, sem me servir de mim mesmo, consciente de não ser comigo que ela estava, permanecia sozinha, de olhos escancarados, impacientando-se que eu acabasse, porque ela não acabava o que nunca teve, para se afastar de mim como se não me tivesse encontrado, ignorava o meu nome, a minha idade e o que eu podia sentir dado que na sua ideia não sentia nada, uma única ocasião, a sacudir restos de palha ou seja a sacudir-me a mim porque eu restos de palha, não gente [...] (p. 205).

O próprio filho (irmão do autista), em passagem que mais uma vez coloca em causa a paternidade do irmão, vê-a como «uma cabra

## Corpos

de penhasco que não conhece o dono e qualquer macho que se demore mais tempo à volta delas, paciente e estúpido, aceitam-no» (p. 249).

No âmbito do que temos vindo a referir, também a mulher vê e sente o homem como um animal, como um cão, assumindo-se também ela (e as outras com ela) como um animal/uma cadela. As situações em que, agora, se verifica a conotação com o animalesco, e com a consequente violência física e psicológica presente nas relações íntimas, parecem revestir-se de contornos igualmente violentos, ou, se calhar, mais violentos.

Uma violência que se torna maior – e mais visível – porque decorre de verbalizações, e de experiências, de sujeitos(/objectos) que parecem não ter como escapar às investidas do macho, talvez porque, lembramos, a tradição recomenda, se não manda, obediência ao homem. Não por acaso, por exemplo, em *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, a costureira, filha da madrinha da mãe do pimpolho, afirma ter sido «feita para o casamento, a dedicação, a alegria renovada de uma tosse conjugal no capacho, entregar a outro os melhores bocados de rosbife, contentar-me/generosa e satisfeita da minha generosidade, pensando/– Não é isto o amor?» (p. 422).

É também interessante verificar que, numa outra face da moeda, isto é, em alguns episódios em que o homem parece assumir uma certa fragilidade emocional relativamente à mulher e ao casamento, os sentimentos de afectividade e de compromisso mutuamente respeitoso acabam por revelar-se falsos, postiços e interesseiros. É o que sucede com Alberto, um dos polícias de *Tratado das Paixões da Alma*, cuja mulher fugiu com «um subinspector esquelético, de barbicha de objector de consciência» (p. 47).

Se, por um lado, a verbalização da personagem parece compor uma sentida confissão em que reconhece a falta da mulher, Manuela, bem como o ciúme e a dor causados pelo abandono (p. 48), por outro lado, os registos disfóricos acabam por compor uma imagem muito

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

diferente. Não só Alberto se refere a Manuela como tendo um «traiseiro de vaca sagrada» (p. 47), que o subinspector admira com lascívia, como, em capítulo posterior, deixa claro os motivos que o levam a desejar o regresso da mulher:

desejava,  
Manuela

que voltasses para casa porque o frigorífico se esvaziou, o pó se espessa nos móveis, queimo as calças com o ferro, deixei a máquina de lavar roupa avariar-se, as flores da varanda estiolam, esqueço-me de telefonar ao gás para mudarem a botija, o isqueiro do esquentador não acende, o lixo acumula-se no saco de plástico,

a desejar que voltes para casa para que haja outra vez sabonete no chuveiro, para me mandares pôr meias solas nos sapatos, para me coseres os botões que se desprendem, para me consertares as peúgas que se rompem, para sentir, quando chego, o cordeiro assado do jantar, para me pores a mesa, me servires, me arranjares as espinhas do peixe em pequenos, minuciosos, cirúrgicos gestos dextros, e para te encontrares depois, se quiseres, com o inspector da barbicha, nos dias em que mandam de piquete, porque te prometo fingir que não entendo, que não noto a tua saia amarrotada, o colarinho desagrafado da blusa, as molas por prender, porque te prometo que abro o jornal, sem uma palavra, no meu canto de sofá, que enfio os óculos de ver ao perto no nariz e que me dissolvo nos títulos das páginas a sentir o teu enfado infinito dos meus tiques, da minha tosse, da minha maneira de cruzar a perna, da minha presença (pp. 98-99).

A eventual empatia causada pela enunciação da dor do abandono e do desejo de envelhecerem juntos (p. 100) dilui-se, portanto, na leitura que fazemos, no facto de Alberto não parecer querer uma mulher mas, antes, uma empregada doméstica ou, se quisermos alinhar pelo que reza e manda a tradição, uma mulher dedicada e generosa, isto é, obediente.

## Corpos

Na mesma linha de dedicação e de generosidade distorcidas, já ilustrada pelo comentário da costureira, torna-se possível incluir mais dois casos diversos e todavia afins. Referimo-nos, por um lado, não só à resignação da mãe do protagonista de *Sôbolos Rios que Vão*, perante a evidência de que o marido tem uma amante (a viúva do major), mas, acima de tudo, ao facto de a sua própria mãe, *enxugando-a com um lenço*, lhe dizer «– Tem paciência é homem» (pp. 44-45). Por outro lado, apontamos a patética atitude final da mãe de Ana, de *Auto dos Danados*. Depois de conseguir arranjar a escritura que faria de Lurdes «a senhora da casa» de Monsaraz, a única proprietária daquela «cangalhada toda» (p. 130), Ana não só não consegue que o tio Rodrigo seja expulso como também não tem sucesso em levar a mãe a compreender – a racionalizar – os motivos por que devia fazê-lo:

Quando é que o põe na rua?, e ela, para mim, admirada, Na rua?, e eu A mãe é a única dona da casa desde que eu assinei a gaita dos documentos em Reguengos, de que está à espera para se ver livre do seu hóspede?, e ela a dirigir-se calada para a porta e eu a sacudi-la com força Não me diga que me deu este trabalho todo para nada?, e a minha mãe, no sussurro humilde da filha de feitor que era e reaparecera de súbito na dentadura descolada, nos rasgões da camisola, nas sandálias camponesas, no antigo, congénito, eterno, vencido receio do patrão, Qual trabalho?, e eu, de cabeça perdida, [...] Qual trabalho?, nem sequer sabe zelar pelo que lhe pertence como a coitada da minha tia mongolóide?, e ela, aflita não por mim, não por si própria, mas pelo sacana do meu tio, por aquele farrapo invisível que cambulhava no sótão, Se o atirar à rua para onde é que ele vai? (p. 130).

Não é de estranhar, no entanto, a incapacidade de Lurdes para (re)conhecer o mau carácter de Rodrigo, ou para se lembrar de que ele, como sublinha Ana,

nos mentiu a todas, e abusou de nós, e dormiu connosco, e nos aldrabou com promessas falsas, e gemidos falsos, e segredos falsos, à

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

medida que nos afagava e despia e penetrava nas nossas coxas como um caule numa jarra, e que no próprio dia em que cheguei de Lisboa, com o meu irmão, para a agonia e o enterro do velho, me cavalgou, como se eu fosse uma mula, no quarto ao lado do doente, com as locomotivazinhas do meu pai a fazerem toc toc toc no sobrado, me cavalgou, como às restantes mulheres da família, na indiferente brutalidade do costume (p. 131).

Se nos reportarmos a este tempo, ou, mais concretamente, ao momento em que, após a Revolução de Abril, alguns dos membros da família fogem de Portugal, depreendemos que Lurdes permanece na casa porque não consegue libertar-se da atávica imposição-aceitação do seu papel de mulher, sempre cuidadora submissa do *outro*. E assim espera Rodrigo, porque, enfim, lhe havia passado pela cabeça que ele pudesse precisar dela (p. 253).

E o que dizer de Ana, a propósito de quem já evidenciámos a lucidez de certos comentários e de certas atitudes, bem como a sua personalidade forte e impositiva<sup>8</sup>? Está o seu comportamento numa linha diametralmente oposta à da mãe? Não completamente, como depreendemos dos excertos que a seguir citamos. Lurdes vê a filha, Ana, imobilizar-se «junto a um armário como um pónei a obedecer ao tratador» (p. 96), numa referência ao tio Rodrigo, já antes designado como o «boi de cobrição» (p. 85). Posteriormente, como já apontámos, Ana refere ter sido cavalgada por ele como se fosse uma mula (p. 131). No que diz respeito ao seu segundo marido, são também evidentes as sensações disfemísticas: não só afirma sentir nele o «odor de gado morto», como, na mesma linha imagética, ouve as suas perguntas como uma «balida, esguia voz de cordeiro defunto, à medida que do seu corpo subia um relento insuportável de intestinos» (p. 118).

<sup>8</sup> Ver *supra*, pp. 69-70.



## Corpos

A repugnância causada pelo odor fétido é recorrente, aliás, dita ou implícita, ao longo de todo o capítulo:

Assim deitado na cama, naquela postura em que uma ocasião, a passear com a minha mãe e a minha prima de que ninguém fala nunca, por vergonha de que uma mongolóide a parisse, tropeçámos entre o rio e a colina do castelo, um novilho com os dentes de leite dos cornos despontando, coberto de moscas de asa cruzadas e desses repugnantes vermezinhos brancos que a terra segrega, a aparecerem, a retorcerem-se e a desaparecerem no interior da carcaça, um novilho desprezado pelos cães, de cigarro na boca, a coçar o umbigo e a conversar comigo, Qual é o nome desta cidade, Ana?, ao mesmo tempo que o fedor de cada sílaba me inchava, como os ventres incham de gases, nos ouvidos (p. 119);

O meu marido despira-se, e encontrava-se, agora, nu sobre o lençol, como o novilho nas ervas junto ao rio. Lagartas e moscas entravam-lhe e saíam-lhe do corpo fedorento (p. 119);

Pensei Daqui a nada [os cães] disputam o odor de ovelhas mortas do meu marido às moscas e às lagartas e aos restantes bichos do campo, as algas das vísceras, a cara de que não reconheço o sorriso ou a expressão, e amanhã de manhã, quando baterem à porta com o tabuleiro do pequeno-almoço, encontro um resto de ossos espalhados, e logo a seguir a água do Guadiana, escapando em queda a caminho da foz (p. 120);

Acertei o despertador para as sete, despi a saia, dobrei-a numa cadeira, e introduzi-me na cama o mais longe possível dele e do seu aroma de ovelhas defuntas, que excitava os bichos das leiras e murchava os chaparros e as flores estampadas da colcha (p. 121);

Um momento e o cadáver surgiu à minha frente, de toalha à cintura, aureolado pelos insectos do campo (pp. 132-133);

Não se deita?, convidou o meu marido num mugido, aposto que anda cansadíssima desses notários, mas o odor de gado morto do seu

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

corpo era de tal modo insuportável que me debrucei para a praça e o retângulo de casas, em torno da estátua, deu lugar a uma encosta que trepava para o cemitério e do cemitério para a vila (p. 133);

Pedi peixe e água sem gás e o cheiro de bezerros mortos graças a Deus que decrescia aos poucos (p. 134<sup>9</sup>).

A capacidade para reconhecer o grotesco e, portanto, a negatividade do casamento em que se encontra resulta, porém, num retumbante falhanço para dele se libertar. A violência patente nas várias formas de submissão que acabámos de referir, ou, para o efeito que agora nos interessa, a violência evidente na referência de Ana ao facto de ter sido cavalgada como uma mula, torna-se ainda mais notória em romances posteriores, porque o campo semântico se alarga, escurecendo em tom, em cor e em intensidade.

A verbalização protagonizada por Mariana, que identificamos como a filha da madrinha da mãe do pimpolho de *Eu Hei-de Amar Uma Pedra* (p. 378), não só (con)funde tio e cão, como pormenoriza as sensações causadas, através do recurso frequente ao verbo doer. A inscrição das dores e das angústias da personagem a propósito do laço relacional com o tio permite ainda, mais uma vez, fazer prova do típico e complexo imbricamento de sentimentos, de vivências, de vozes e de tempos.

Em momentos que também permitem a constatação de que parece não haver possibilidade de paz ou hipótese de fuga à solidão, a violência do passado recordado mistura-se, com frequência, com a indiferença materna (pp. 380, 383), ou com o breve relato de cenas

---

<sup>9</sup> Ver, ainda, pp. 120 e 122: «O meu marido, por sepultar, ergueu um pouco as clavículas desfeitas de que se penduravam os fios compridos dos tendões e pedaços de ramos e de musgo, a fim de observar a cidade da janela, ou seja, uma estátua, o silêncio da praça, um café, tudo irreal e velado como os cenários dos sonhos. Moscas de asas cruzadas voavam pelo quarto»; «E pensei logo que provavelmente a essa hora já as criadas da pensão tinham varrido dos lençóis para o balde do lixo as cinzazinhas do cadáver, e davam caça, por debaixo da cama, às formigas e às lagartas».

## Corpos

de agressividade que têm por co-protagonista a empregada do lar em que Mariana se encontra internada, depois de o pimpolho se ter apropriado do apartamento do Jardim Constantino:

há ocasiões em que acordo de noite, dou conta do silêncio à minha roda, do meu tio

– Cala-te

e imagino que esse grito o meu grito, o meu tio

– Cala-te

enquanto não sei o quê acontece e logo a empregada

– Queres assustar as outras velhas tu?

empurrando-me contra o colchão como o meu tio me empurrava, o mesmo aviso na orelha

– Cala-te

o mesmo queixo no meu pescoço

– Cala-te

o mesmo corpo no meu que doía, julgava que ia chorar e não lágrimas, um cão a morder-me a barriga, deixava de doer e afinal eu inteira, doía de novo porque o cão, porque dedos, não mandíbulas, dedos

– Cala-te

(durante o dia nenhum cão, o meu tio)

– Sai daí

e no

– Sai daí

uma pressa idêntica ao

– Cala-te

eu sem entender

– Você é um cachorro ou uma pessoa, senhor? (p. 378).

Como um eco impossível de controlar, mencionam-se ao longo do capítulo os pesados corpos dos homens e os «cães que mordiam, mordiam, arrancavam pedaços e dor, depois não dor, depois dor, não mandíbulas, dedos separando, rasgando, o aviso na orelha/– Cala-te» (p. 380).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Na mesma sequência de ideias, em *Ontem Não Te Vi em Babilónia* cabe a Alice a identificação homem-cão/mulher-cadela:

Francamente não sei o que se passa comigo hoje, qualquer coisa no género da inquietação da cadela isto é o corpo em paz para quem o visse de fora e no entanto uma febre no sangue, uma pressa, eu para o bicho ou para mim, para nós duas

– Que tens tu?

à medida que os cachorros raspavam a porta da garagem comigo a perguntar-lhes

– Quem quer ser o meu cão?

eu que não necessito de cães, cinquenta e seis anos, cinquenta e sete, estou velha, não me farejam nem se me agitam em torno, deixam-me em sossego a carregar o ventre morno entre o jardim e a casa se é que pode chamar-se jardim a estas malvas, eu na garagem com a cadela a sentir-lhe a barriga pulsar à cadência da minha e a tentar entender que fios de cheiro conduzem os machos se apenas umas gotas no cimento e o animal mudo, acho que eu assim em nova, de ventre aberto e o meu marido de costas para mim a engrossar no colchão a cauda dele parada

– Não te vejo (p. 47).

A ela cumpre, então, aguentar, isto é, sofrer, as investidas do marido (o homem de Évora), agora de «cauda horizontal», de «gengivas à mostra» e de «focinho a morder-[lhe]» (p. 124), «um cachorro que [lhe] rasga a garupa com as patas» (p. 241). Em outros momentos, fragmentos breves, mas igualmente elucidativos e importantes, pela reiteração do paralelismo animalesco e da consequente dilaceração dos afectos, refere o marido que a fareja (p. 238), ou que, «lá fora», rodeia «um tronco de focinho a mover-se» (p. 350); o marido «de patas na [sua] garupa a empinar-se e a falhar, os dentes nas [suas] orelhas, na nuca» (p. 164).

A zoomorfização intensifica-se quando, numa técnica de (con)fusão frequente nos romances de António Lobo Antunes, o real e o simbólico se tornam praticamente indiscerníveis:

## Corpos

o meu marido que no caso de ainda não um martelo e apetece-me que sim, um martelo, esperava com os outros cachorros lá fora sujando-se de terra, estirando-se ou a farejar a garagem onde tranquei a cadela e portanto nenhuma testemunha connosco salvo a cómoda, a língua do professor a aumentar o esfenoíde, de olhos fechados para pronunciar com mais pompa e o cabelo da Lurdes a soltar-se do elástico, a mancha a dilatar-se, o judeu de Vila Viçosa ou de Elvas dessa forma comigo, os olhos um olho apenas de tão perto que estava

– Menina

e o meu marido lá fora a rodear um tronco de focinho a mover-se, interrogo-me sobre o que pensarão os cães sem conseguir dar por nós derivado a tanta cantoneira, tanto armário, tanta sombra

(o que pensarão os cães realmente?)

a quantos lanços de escada a minha cave agora, diga-me, não ouve perguntar

– A Isabel?

numa pressa zangada, não dá por passos de homem lá em baixo quase ralhando com a gente, não vê o professor a dobrar-se e a Lurdes a aleijá-lo com as patas

(o que pensam os cães?)

a tristeza dos machos ao separarem-se de nós sem saberem quem somos

(não pensam nada os cães)

[...] (pp. 349-350)<sup>10</sup>.

Não deixa também de ser curioso que, em algumas situações (duplicando cenas/ocorrências de outras obras), o verbo utilizado para indiciar movimento seja «tanger», isto é, tocar animais, no sentido de os fazer andar: a esposa do farmacêutico «tangia-o para casa entre censuras» (p. 199), e a irmã do homem de Évora afirma que o soldado «nunca me tangeu para o milheiral» (p. 229). Em *O Manual*

<sup>10</sup> Ver ainda pp. 48, 51, 61, 114, 208, 209, 280 e 284.

*dos Inquisidores* sabemos que o negociante de leitões tange as nádegas de Idalete «com a varinha dos porcos» (p. 129) e, Francisco, em exemplo que (re)instaura a anterior linha de zoomorfização, refere-se a Sofia, mulher do filho João, como «Um cabide um esqueleto», dizendo ao filho «nunca percebeste nada de vitelas» (p. 18). Antes, havia-a medido «na voz distraída com que falava dos animais no estábulo» (p. 17). No mesmo romance, o tio Pedro fala da amante, Mafalda, «de beijo a tremer como sempre que se indignava, com os dentes de cima a descoberto igualzinha aos cachorros com esgana» (p. 105) e Isabel menciona ter sido puxada «como se fosse uma bezerra» (p. 384).

Em *Exortação aos Crocodilos*, a estratégia de zoomorfização inclui também várias dimensões, respeitando quer ao modo como o feminino vê a *outra* quer à forma como a mulher vê e sente o *outro*. Num fragmento sobre Celina, Simone fala do desprezo com que esta a encarava: «cada olho um cão zangado que se jogava a nós a ladrar tal como desprezava, e depois aquela blusa preta que fazia com que os olhos dos homens ladrassem igualmente, jogando-se, de dentes aguçados, contra as grades de portão das sobancelhas» (p. 299, *vd.* p. 300). Perguntando-se por que motivo continua a viver com o padrinho bispo, «a engomar batinas entre cheiros de incenso, num andar onde os reposteiros de damasco engolem os ecos», Fátima menciona o velho que a «cobre com o olhar como os bois cobrem», e, em referências que parecem apontar para mais remotos tempos de uma infância igualmente dolorida, acrescenta:

(sofro-lhe o peso nos rins e não me toca, respira-me no pescoço e está longe, tosse-me na nuca e mantém-se no escritório, às voltas com a Bíblia, soluça-me pedidos e permanece calado)

os cascos lentos, as ancas empenadas, a ternura gelatinosa que as lentes desficam, cobre-me com o olhar como os bois cobrem

– Fatinha

as narinas gigantescas, o pescoço pesado

## Corpos

– Fatinha  
 – *Beija a mão do teu padrinho Fátima*  
*a outra mão na minha cabeça, rebuçados de fruta pegados ao papel*  
 – *Menina obediente menina obedien*  
*não me atrevia a cuspir os pedaços de invólucro, conforme não me atrevia*  
*a descolar a hóstia das gengivas por medo de magoar o Jesus, engolia sem*  
*mastigar* (p. 65, *vd.* p. 72).

À semelhança do que sucede com outras personagens, Fátima reduz-se, em derradeira instância, a uma mulher demasiado compassiva para com os homens, deles sentindo sempre pena: pena do marido que abandona (pp. 25, 29), angustiando-se por não saber «*quem lhe engomará a roupa, quem vai ao supermercado, quem cuidar dele*» (p. 159); pena do padrinho, de quem fala em termos negativos mas para cujo quarto se muda (p. 201). Não é coincidência, então, que, como já registámos<sup>11</sup>, estas personagens sejam vistas por Fátima como réplicas do Cristo em marfim que se encontra no quarto do bispo. Simbolicamente admitindo o sofrimento do masculino, a personagem sente, então, um irremediável desejo de cuidar dos homens (p. 159, *vd.* p. 157), o que leva o psiquiatra a comentar: «a senhora devia ser enfermeira dos homens em lugar de se casar com eles» (p. 158, *vd.* pp. 160, 163)<sup>12</sup>.

Ao contrário do que diz Fátima, e como também se vê em *Auto dos Danados*, ou em outras obras, parece que, afinal, não são só as

<sup>11</sup> Ver *supra*, capítulo 3, nota 90.

<sup>12</sup> O mesmo tipo de comportamento é evidenciado por Clotilde, de *Tratado das Paixões da Alma*. Numa mistura de compaixão, de repugnância e de medo de ficar sozinha, a mulher do Juiz de Instrução (a quem chama «gnomo», «anão» e «pigmeu») confessa tê-lo aceitado «por dó da sua teimosia e do seu silêncio humilde. [...] porque nenhum jogador de andebol se interessava por mim ou me vinha buscar para dançar nos bailes de sexta-feira à tarde da Associação de Estudantes, deixando-me abandonada na minha cadeira» (p. 328). No mesmo âmbito, registem-se o carinho e os cuidados maternos com que Amélia, a vendedora de chocolates, cigarros e etc., trata Álvaro, o marido, ou os travestis de *Que Farei Quando Tudo Arde?* (capítulo 18).

coisas que gostam de sofrer (p. 63). Na sequência do que já dissemos sobre a composição do feminino no romance de 1985, devemos, ainda, acrescentar que a consciência da zoomorfização não implica, necessariamente, capacidade de acção e consequente capacidade de fuga a cenários emocional e/ou fisicamente dolorosos.

Dignos de registo são também os casos protagonizados pela criada dos tios de Rui, em *Que Farei Quando Tudo Arde?*, por Idalete, a cozinheira de *O Manual dos Inquisidores* e a narradora do primeiro comentário do segundo relato da obra, e pela filha do feitor de *O Arquipélago da Insónia*. No primeiro, reportando o que Rui lhe contara, Carlos deixa-nos saber que a mãe de Matilde se revela capaz das mais vis atitudes para agradar ao patrão:

a criada segurava contra a secretária os tornozelos da filha que protestava e lutava  
 – Não contraries o senhor doutor Matilde  
 para que o tio lhe mexesse, tangia-a para o escritório como quem tange um cordeiro, desabotoava-lhe a camisa a anunciar ao tio  
 – A pele dos treze anos senhor arquitecto tudo firme  
 uma bofetada à primeira recusa  
 – Respeita o teu patrão Matilde  
 o Rui para mim a menina deixou de se debater, de chorar, olha-me o tempo inteiro sem me pedir nada (p. 460).

Para a violência patente no episódio transcrito não concorre apenas o facto de, (es)vazia(ada) de qualquer afecto maternal, a personagem feminina violentar a própria filha, batendo-lhe e obrigando-a a deixar-se mexer pelo dono da casa. A torpeza de toda a cena constrói-se também, seguramente, a partir de uma certeza e de uma hipótese que é quase certeza: a mãe de Matilde exerce o seu papel de coadjuvante *in praesentia* e o *sacrifício* oferecido é de ordem voluntária, talvez numa repugnante tentativa de (em tudo) agradar ao senhor que, sem dúvida, a pretere em favor da pele firme dos treze anos.



## Corpos

Em todo o caso, e sem querermos desculpar o chocante comportamento da personagem feminina, talvez ela não tenha sido dotada dos mecanismos de consciência que a poderiam impedir de ser como se nos apresenta. Ou talvez lhe tenham sido apenas facultados os mecanismos de extrema subserviência e de cega obediência à autoridade de um senhor que lhe dá o pão de cada dia. Tal como parece suceder com a filha do feitor de *O Arquipélago da Insónia* ou com a cozinheira de *O Manual dos Inquisidores*.

A primeira, de quem nunca saberemos o nome, sente-se inferiorizada pelo facto de o avô do autista não a querer como quer as outras, aquelas a quem impõe o sexo. Num estranho e chocante jogo de laços de afecto, de respeito e de subserviência, o feitor parece esperar que o patrão se deite com a filha (lembrando o comportamento da mãe de Matilde); o patrão apenas finge fazê-lo, «uma ou duas ocasiões por ano», por consideração para com o empregado; a filha deste desilude-se e sofre porque o velho volta-lhe sempre as costas, mandando-a embora do celeiro depois de lhe pedir que desarrume o avental, para que *a cena* seja credível (pp. 67-69). De acordo com os sentimentos evidenciados pela personagem feminina acaba, pois, por ficar em aberto o motivo do seu suicídio, logo após a morte do pai. O que não fica por descrever é a violência da cena, que conhecemos pela voz do autista:

encontrámo-la no dia seguinte estendida na areia com a embalagem do líquido contra os fungos a derramar-se ainda, o meu avô experimentou-a com o pé, uma espécie de visco escorregou-lhe da boca e não cessava de crescer porque uma ferverura no esófago queimado do veneno, jogaram-lhe calhaus e areia em cima para acalmar as tripas e impedir os milhafres e abandonaram-na a engordar a aveia, em setembro umas cartilagens, uns dentes, uma sandália que as doninhas comeram, o ajudante de feitor descobriu um anel de ourives ambulante mas quebrado e sem engaste, não de prata sequer, de metal enegrecido, jogou-o numa calha da rega e sumiu-se no campo (p. 70).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

A segunda, Idalete, apesar de sexualmente abusada por Francisco, que a dobra contra o lava-louça a fim de a possuir (p. 125)<sup>13</sup>, que lhe taceia a barriga como se ela fosse «uma égua ou uma borrega prenha» (129), não evidencia, contudo, a capacidade para reconhecer a violência extrema a que é sujeita, e de que são vítimas outras mulheres-criadas da casa, tal como Odete, a filha do caseiro, incapaz de dizer «Largue-me», ou «Vá-se embora», «já que além de patrão do [...] pai era ministro» (p. 30)<sup>14</sup>.

A cozinheira, deixa-se, por isso, envolver numa estranha e sórdida teia de afectos com o patrão. Este, num jogo repugnante, obriga-a a deitar-se com o chofer, ficando a olhar a luz acesa dele com ela, a ouvir a cama, a ouvi-lo falar, a ouvi-la «descer as escadas às duas da manhã,

<sup>13</sup> *Quadros* semelhantes repetem-se noutros romances: em *O Arquipélago da Insónia*, as empregadas são filadas pelo avô do autista, «sem coragem para desobedecer» (pp. 15, 17); em *Símbolos Rios que Vão*, o narrador de/na terceira pessoa dá conta de que «uma terça-feira deu com o pai na despensa, de costas para ele, abraçado à empregada, a avançar a recuar idêntica à bomba do poço no meio das prateleiras de pacotes e frascos, a empregada enquanto os pacotes e os frascos tremiam/– Nunca mais acaba senhor» (p. 53).

<sup>14</sup> A violência exercida sobre esta personagem, agravada pelo reconhecimento silencioso da relação de poder do patrão relativamente aos empregados, torna-se mais intensa se atentarmos em excertos de maior extensão: «e nisto um som de botas no cimento encharcado, um cheiro a cigarri-lha a enjoar-me, a palma do senhor doutor apertando-me a nuca/– Não tenhas medo pequena/e eu encolhida de medo [...] /o senhor doutor repimpado num saco de sementes mirando-me sem dizer nada ou observando a espuma que fervia nos baldes e eu sem coragem de pedir-lhe/– Largue-me/sem me atrever a pedir-lhe/– Vá-se embora /já que além de patrão do meu pai era ministro ou assim, recebia o professor Salazar uma ou duas vezes por ano [...] /eu sem coragem de pedir-lhe/– Vá-se embora/encolhida de medo por ser o patrão, por ser rico, por ser ministro ou assim, por mandar em muita gente, eu a pensar que se dissesse/– Vá-se embora largue-me vá-se embora/orde-nava à guarda que disparasse sobre mim como, mal ouviu a revolução na telefonia, foi buscar a caçadeira e quis matar toda a gente [...] /o nevoeiro do estábulo, cones de estrume na urina e na palha, o senhor doutor dobrou-me para a frente, encostou-me a uma viga em que dormiam rolas e as placas do telhado estremeceram, procurou-me no vestido achou perdeu-me tentou achar-me de novo, e eu esqueci-me dele e pensei nas laranjas a brilhar na paz de agosto, ardendo devagarinho como as lamparinas dos santos e não sentia medo, sentia-me bem, sentia-me eterna, sentia-me feliz dado que o tempo parecia parado para sempre e ninguém ia morrer, até que as laranjas se apagaram de súbito, a morte/(e, pior que a morte, o tempo)/tornava a existir, o cheiro do tabaco a desvanecer-se, e o senhor doutor a recuar um passo/– Para te lembrares de mim comu-nista de merda» (pp. 30-34).

## Corpos

raspar os sapatos no corredor e passar e tornar a passar e tornar a passar na esperança que [a] chame e não [a] chama» (p. 133).

O comportamento do ministro torna-se bem mais chocante, porém, no momento em que Idalete se prepara para dar à luz:

os ossos da bacia separavam-se-me como as pranchas se afastam e entendi então quanto sofrem as casas, e mais água, e mais dores e o meu tronco a arredar a coberta, a escorregar para o chão, a avançar com as cartilagens rebentando uma a uma, o senhor doutor a notar as minhas patas de ganso, a notar o avental molhado, a compreender que eu sofria como sofrem as casas, a pegar no telefone, e lá fora o jardineiro regava as estrelícias, as gralhas e os corvos pousavam no espantalho novo que não assustava um pardal, eu como se uma coisa demasiado grande e poderosa rasgasse os reposteiros do meu ventre a procurar sair, eu que nunca na vida pedi fosse o que fosse a pedir-lhe que aquilo que cresci e se alargava em mim me não matasse, eu no espaço de duas dores, no espaço de ir morrer

– Ajude-me (p. 134)

A ajuda é concedida, é verdade. Mas o médico que se chama é o veterinário e, conduzida ao estábulo por Francisco, é por entre vacas, fardos de palha, baldes e sacos com sementes que a «bezerra» parirá, não antes de o seu dono a ter obrigado a deitar-se sobre um fardo desfeito, empurrando-lhe a testa com a biqueira para o interior da palha (p. 135). A criança, essa, num acto de brutal insensibilidade, será retirada à mãe e entregue a uma desconhecida, que viremos a saber chamar-se Alice e que reencontraremos enquanto narradora do primeiro comentário do *terceiro relato* («Da Existência dos Anjos»). Aqui sabemos não só da sua impossibilidade de ter filhos (p. 207), ou de episódios da sua vida em África, segundo diz o médico a grande responsável por lhe terem murchado as trompas (p. 209), à semelhança do que sucede com a prima Alda (p. 212). No comentário ficamos a conhecer também o modo como a filha de Idalete e do ministro – Paula – passa a fazer parte da sua vida.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Acrescente-se que Paula se torna também protagonista de uma relação onde a brutalidade se traduz, agora, em atitudes de desprezo e de alheamento afectivo, que passam pela gabarolice de César aos colegas (p. 255) ou pela confissão de que este «a procurava por desfastio», ficando apenas com ela «o tempo de cumprir o serviço», indo-se «embora a galope» logo de seguida (p. 262). Deste homem casado tem Paula um filho que, segundo depreendemos da leitura do comentário a que o amante empresta a voz (o terceiro), é liminarmente rejeitado pelo pai.

Recuperemos, porém, a simbologia zoomórfica presente no episódio do nascimento da personagem. Ela prolongar-se-á em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, e, de modo diverso, em *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*, fazendo-se coincidir, no primeiro romance, a breve descrição do final da gravidez da criada Adelaide (Lopes Salgueiro) com a de uma cabra que acaba de parir:

*um par de patas e um focinho a saltarem aos arrancos do animal e que o cão mordida também, o lodo saltava em espasmos de água quente, molas que se encolhiam e vibravam, um par de patas, um focinho, um segundo par de patas, tudo preso numa espécie de véus nos calhaus e na terra, o cão a recuar sem coragem de tocar-lhe, os dois pares de patas e o focinho a tentarem erguer-se apesar dos véus, o cão abocanhou um farrapo que sobrava e desapareceu a trote, a Adelaide igualmente de pé*

*ajudo a minha patroa e ajudo o filho da viúva a mudar-se da cadeira para a cama, a cara quase só olhos, as orelhas enormes mas como não a conheço não a ajudo a ela*

*sangue e água e sangue, não muito sangue, não muita água e um focinho, um par de patas, um segundo par de patas no anexo da escola, os mesmos véus, a palmeira a ladrar na cortina recuando sem coragem de tocar-lhe, amparei-me à secretária como me amparei ao fogão a acalmar a mãe da menina impedindo-a de me despedir e separar-me da filha (p. 165).*

## Corpos

No que respeita ao romance de 2009, caberá a Ana estabelecer a (con)fusão entre o seu nascimento e o dos touros pequenos que saíam das vacas, numa comovida descrição onde também é possível descortinar a não pouco cruel ideia de que o nascimento do macho é sempre mais desejável do que o nascimento da fêmea:

ao contrário da minha mãe nenhuma ruga por enquanto, a cicatriz na sobrancelha da queda em criança e a Mercília a segurar-me os cotovelos num gabinete com ferramentas num armário, o médico que tresandava a zaragatoa de anginas

(todos os médicos tresandam a zaragatoa de anginas e a borato de sódio)

munido de uma agulha curva no vértice de uma pinça

– Quieta

a consertar-me a ferida, a minha irmã Rita levantava uma ponta do adesivo

– Deixa-me ver o golpe

num horror fascinado, o meu pai quase

– Filha

a segurar as mãos uma na outra numa angústia que palpava sem se atrever a espreitar

(livre-se de espreitar)

as mãos cheias de gordura e sangue com que ajudava os toiros pequenos a saírem das vacas, entendia-se que os animais sofriam porque uma das patas não cessava de tremer e as narinas pingavam, o meu irmão João admirado de canguru de borracha suspenso nos dedos, qual o motivo de o céu não azul em lugar desta chuva, gotas que se acrescentam às gotas a espessarem o vidro impedindo-me de perceber o meu pai

– Macho ou fêmea?

limpando a cara na manga, interrogo-me se foi assim comigo

– Macho ou fêmea?

limpando a cara na manga, o maioral enquanto tento levantar-me nas perninhas que vergam, não conseguem, não conseguem

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

– Fêmea

e a minha mãe que vai morrer a lamber-me cansada, choverá até quando neste domingo de Páscoa, no baldio, mesmo com chuva

– Anda cá (p. 123)<sup>15</sup>.

Idêntica mentalidade é sugerida nas páginas de *Sôbolos Rios que Vão*. Num breve *quadro* em que se lembra a partida da vila de um camponês e da sua mulher, o narrador de terceira pessoa deixa-nos saber que levavam «uma cabra e uma menina presas por uma guita atrás», interrogando-se, «qual a cabra e qual o bicho» (pp. 85-86).

Retornemos, contudo, ao episódio de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* onde, à semelhança do que ocorre em *O Manual dos Inquisidores*, a criança, agora fruto da relação com um professor casado, também não fica à guarda da mãe. Numa nota que respeita ao tópico da separação – imposta ou voluntária –, julgamos útil assinalar ainda a recorrência do motivo do aborto na ficção de António Lobo Antunes, pelo menos a partir de *Explicação dos Pássaros*.

O segundo capítulo deste romance («Sexta-Feira») não é só importante pelo que nele (re)lemos de descrição zoomórfica dos laços que (des)unem as personagens: Marília a mastigar «num remanso de vaca de Walt Disney», a sacudir «as crinas e os músculos dos flancos», com o suor do lombo a luzir; Rui S. a dirigir-se «a trote, na direcção da janela», com «os cascos» a tremer «no tapete» (pp. 105-106). É nele também que nos é permitido o acesso parcial à questão do aborto, pela interrogação de Rui S. sobre o que aconteceria «Se a Marília

<sup>15</sup> Assumindo os contornos de um eco de desalento, a descrição é repetida, com cortes, na p. 132.

Num outro contexto, também Maria José, a mãe, (con)funde o domínio do humano e do animal, transformando o médico que a examina em veterinário: «assim que o médico me auscultou o peito o meu igual, ansioso, ainda bem que as costelas o impediavam de me subir à boca, acaricie-me a barriga, verifique-me as patinhas, os dedos do veterinário de repente quietos/– Há qualquer coisa aqui no pescoço [...]» (p. 288).

## Corpos

engravidasse de novo» (p. 105). O vazio semântico deixado pela suspensão da resposta é preenchido posteriormente, no capítulo terceiro («Sábado»), onde recorda a tarde em que havia acompanhado Marília à parteira, num longo relato (pp. 142-151) que tem tanto de assunção de medo quanto de culpabilidade e de remorso, no caso de Rui S., e de indiferença, no caso de Marília (pp. 142 e 145, *vd.* pp. 169 e 248).

Mais do que a afirmação de uma ausência de vontade em assumir uma certa condição do feminino, sublinha-se a inevitabilidade da falência da capacidade e/ou da possibilidade maternal, afim de outras vazios afectivos, e, em concomitância, enfatiza-se a negatividade do olhar do masculino sobre o feminino na constelação ficcional antuniana.

De igual modo, em *Fado Alexandrino*, sobressai não apenas o alheamento de Mariana, filha de Jorge, o alferes, que, secamente, aos 14 anos, diz ao pai: «Engravidarei aqui do Hélder, preciso de dez contos para o aborto» (p. 144). Aqui se ilustra também, de variados modos, a ausência de afectos a que nos acabamos de referir. Note-se o facto de a criança mulata que o alferes compra por dois contos e um garrafão de álcool provocar a interrupção das gravidezes (p. 87), malhando «com a boneca de pau na barriga para abortar de propósito», por, suspeita Jorge, o odiar e se recusar a parir um filho seu, «filho de portuga, filho de branco» (p. 90)<sup>16</sup>.

Aponte-se ainda que, confrontado com a gravidez de Ilda, o alferes questiona-se sobre o facto de ter conseguido dormir com ela, «feia, desleixada, pouco feminina, com caspa na gola» (p. 213). Além disso, depois de ter proposto o aborto e de a amante se ter recusado a fazê-lo, ainda verbaliza o seu espanto por nunca ter imaginado que alguém «pudesse ser tão ordinário [...], tão reles», num

<sup>16</sup> Existe contudo a referência a «um bastardo de nove anos em Moçambique» (p. 87).

comentário que decorre do facto de Ilda ter desaparecido sem lhe ter permitido conhecer a cara da criança que, afinal, Jorge não queria (p. 218).

Se em *Auto dos Danados* e em *Tratado das Paixões da Alma* cumpre verificar uma *nuance* no tratamento da matéria que nos ocupa, já que são espontâneos os abortos de Lurdes, mãe de Ana, e da Dona do Lar de Idosos, respectivamente, vale contudo registar as diferentes violências que emolduram as gravidezes, ou a sua interrupção, ainda que involuntária:

O ferroviário disse Deita, de uma forma tão neutra que principiei a chorar e os sobreiros e a paisagem e o seu rosto se desfocaram pela lente das lágrimas, exactamente assim, Deita, após tantos anos de dormir ao meu lado sem me tocar sequer, nem num desses casuais e inexplicáveis movimentos do sono, arregaçou-me a roupa, Deita, quebrou-me o elástico das cuecas, Deita, acabou por crucificar-me os ombros contra os limos, Deita, à medida que remexia na bre[a]guilha das próprias calças, à procura, e três meses corridos abortei no hospital, um ano antes de o Francisco nascer, uma dolorosa pasta escura num balde, e acho que o meu marido nem sonhou, ocupado como andava com carruagens e furgões, a soprar a corneta a meio do almoço ou a saudar com a bandeira vermelha nos ofertórios das missas, uma pasta num balde e de novo a vila no alto do seu monte, com as três ruas paralelas e o pelourinho no largo (pp. 111-112).

e eu sem ninguém para avisar porque o porteiro do hotel<sup>17</sup> nem sonhava que me emprenhara de dois meses

de forma que ao acordar da anestesia achei tudo branco e repleto de gaivotas como a praia na aurora até compreender de repente que era eu quem gritava, com a agulha de um balão de soro presa com adesivo ao braço e o médico, de bata e capuz, inclinado para mim como um salgueiro, Não penses em ter mais filhos porque te extraímos o útero

---

<sup>17</sup> Em Lagos, onde trabalhou «de criada», p. 257.



## Corpos

e eu E a criança?

e ele Qual Criança? não havia criança nenhuma, a gravidez deu para o torto assim que começou, vimo-nos à brocha contigo, é uma sorte do camandro estares aqui

e então acabei por ficar três semanas na enfermaria a levar injeções, a engolir cápsulas e a olhar pela janela a chuva de novembro, enquanto me tiravam a febre, me examinavam o penso, conversavam um bocadinho comigo, iam-se embora

e neste entretém puseram um biombo à roda da senhora da cama à esquerda e ao retirarem o biombo, meia hora depois, encontrei a cama deserta

regressei ao hotel sem força, com a saia a escorregar-me pelas ancas, um frasco de supositórios no bolso e a cara chupada de magreza (p. 258).

Neste último romance, *Tratado das Paixões da Alma*, o cavalheiro da Brigada Especial menciona, de passagem, o aborto da sua mulher, «uma cretina que estudou para doutora e desistiu de ser médica por embarrigar de um soldado» (p. 201). No mesmo tom rude e acintoso, relembra que no casamento com Céu «não houve vestido de noiva nem fotógrafo», tendo a mulher chorado «a tarde inteira, infelicíssima, abraçada à almofada, já arrependida de ter abandonado os microscópios e os cadáveres». Consolada com um par de estalos, é mandada para casa engomar a saia para jantar com ele «nos Caracóis da Esperança, a fungar de desgosto e a sorrir atrás de um véu de lágrimas, no receio de um pontapé educativo sob a mesa», porque, como adverte, «Na minha opinião conheço uma única forma decente de lidar com as mulheres: um murro para as pôr na ordem, uma açorda de mariscos a seguir e pouca confiança para evitar abusos» (p. 202).

Ainda de passagem, também, agora em *A Ordem Natural das Coisas*, o Pide, Ernesto da Conceição Portas, lembra os abortos das «miúdas [prostitutas] na parteira de Loures, numa cave, a cheirar a peixe grelhado» (p. 21) – ambiente decadente que lembra a ruína paupérrima

do musseque, na Luanda de *O Esplendor de Portugal*, onde Clarisse faz o aborto (p. 229) —, enquanto Jorge diz ter emprenhado Alice, a filha do senhor Comodoro (p. 141), que (tal como Ilda ou como com a «escriturária viúva badalar», de *Tratado das Paixões da Alma*, p. 43) «não foi à parteira e casou com o aspirante» (p. 142).

Num relato de maior extensão, ainda que de forma incompleta (e, em todo o caso, ilustrativo de mais uma *nuance* relativamente à temática do aborto), sabemos da gravidez de Fátima, de *Exortação aos Crocodilos*. A incompletude, senão a indecidibilidade, ocorre não apenas porque não temos a certeza de quem é o pai da criança (o padrinho com quem vive ou outro homem). Numa nota de maior importância, a indefinição acontece porque, no preciso momento em que confirma estar grávida, no preciso momento, pois, em que o leitor aguarda a sua decisão relativamente ao que fazer, a voz da personagem se (con)funde com a do padrinho, reunido com outros membros da organização terrorista, «a falarem do marido da surda» (p. 71):

rezei para que a cor do tubo não mudasse e mudou  
grávida grávida

o comandante e os antigos polícias no escritório com o meu padrinho,  
no meio das cruzes e do retrato do Papa, a falarem do marido da surda,  
a calarem-se quando entrei, a esperarem que eu sáísse e eu

– Qual é a dúvida mata-se

[...] o meu padrinho para mim

– O quê?

o papel dos rebuçados incomodava-me, é pecado cuspir a hóstia,  
quem a tirar fica cego, quem a meter na arca a casa arde essa noite, se  
o meu padrinho se chegasse a mim pegava na faca da cozinha e esventra-  
tava-o como se esventra um peixe jogando as vísceras fora, aquelas  
ovas cinzentas

– Qual é a dúvida mata-se

no pontão de Cabo Ruivo a seguir aos cargueiros, os pulsos presos  
com arame, duas bolas de chumbo, os candeeiros de Alcântara dupli-

## Corpos

cados na lama, a cor do tubo mudada e era impossível que o comandante e os antigos polícias não soubessem, o mundo inteiro não soubesse mesmo o meu padrinho, as pupilas cobrindo-me como os bois cobrem as

– Fátinha

nuvens de outubro por cima do palácio, a mão na minha cabeça, o comandante

– Matar quem dona Fátima?

[...] mas não lhes digo quem é preciso matar, não lhes digo de quem é necessário verificar os hábitos, os trajectos, as horas, o quarto de pensão onde nos encontrávamos [...], peço aos antigos polícias que esperem na rua enquanto subo as escadas [...], premir o trinco, empurrar [...], o banco onde poisou a roupa, o sobretudo num gancho (nunca era gabardine, o sobretudo)

dois ou três passos se tanto até à borda do colchão, atentar melhor no tronco, no brilho do anel, no que parece um sorriso

– Olá Fátima

soltar o fecho da bolsa, levantar a pistola (pp. 71-72, *vd.* pp. 70, 116).

A resposta desassomburada de dúvidas à pergunta «Matar quem dona Fátima?» é dificultada não só, como já dissemos, pelo facto de a primeira menção ao desejo de ver alguém morto ser verbalizada por Fátima na sequência da constatação da gravidez mas, principalmente, porque o «Qual é a dúvida mata-se» surge depois de sabermos que na reunião se falava do marido da surda. Mata-se quem, portanto? O filho?, o marido da surda?, o homem que a engravidou e que o final do excerto aponta poder ser o bispo, já que se refere o anel? (acessório que, com frequência, acompanha a caracterização da personagem).

A esta se juntam outras indefinições: é o bispo quem verbaliza a segunda ocorrência de «Qual é a dúvida mata-se»? É Fátima quem repete o desejo? E, continuamos a perguntar, mata-se quem? Se as linhas finais do excerto remetem para o desejo de morte daquele

que a engravidou, as linhas iniciais introduzem um diferencial de dúvida susceptível de desviar, se não de implodir, qualquer concretização semântica. Seja qual for a resposta, o filho não nascerá, pois, à excepção de Simone, todos morrerão no atentado final que destrói a vivenda.

De modo diverso, e todavia afim, esta personagem protagoniza uma linha de indefinição idêntica. Desde sempre desejosa de ser mãe, Simone parece finalmente concretizar o seu sonho, um deles, quando se envolve com o jardineiro (p. 96). No entanto, toda a ambiência que ela própria cria, e que remete sempre para o domínio do onírico, parece denegar essa possibilidade (pp. 87-96). Seja como for, mais uma vez, a haver filho, também este não nascerá: Simone morrerá no acto suicida perpetrado pelo namorado.

A impossibilidade de dilucidação plena de sentidos é também patente em outros romances. Por exemplo, em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* subsiste a dúvida sobre o aborto de Ana Maria (pp. 440-441), em virtude dos já mencionados condicionalismos do registo de Maria Clara, que oscila constantemente entre a afirmação da verdade e da mentira. Em *A Morte de Carlos Gardel*, por seu turno, numa cor que alterna entre a coragem, a capacidade para a análise fria da vida (a sua e a dos outros, principalmente de Raquel, a prima) e o desencanto da solidão, cabe a Beatriz o certo apontamento de que, quando foi com ela,

*e a menstruação me faltou calei-me muito caladinha, arranjei uma parteira em Carnaxide como se fosse para uma amiga de uma amiga, e enquanto ela me tirava a criança fechei os olhos e pus-me a pensar na minha mãe e na romãzeira do quintal, pus-me a pensar no cozinheiro*

*– Ai menina, menina*

*e o Vasco a despejar as chaves e os trocos da algibeira na cómoda do quarto*

*– Pareces pálida, sentes-te cansada Beatriz?*

## Corpos

*e eu, com aquela moinha no ventre mas não triste, não arrependida,  
tranquila*

– *Sinto-me bem*

*e a minha avó a regressar ao crochet*

– *Eu, se me apetecer ver bichos, tenho de ir ao Jardim Zoológico e pagar  
a entrada, que sorte a tua, filha*

*a pensar na minha mãe e na romãzeira do quintal, a pensar nos pássaros  
e nas traineiras da baía, a parteira deitou-me numa maca num quar-  
tinho a seguir ao escritório, com um hamster numa gaiola, usava máscaras  
e luvas e aconselhava numa voz amortecida pelo pano*

– *Calma* (pp. 319-320).

A esta lista, que parece interminável, juntem-se os casos da mu-  
lher do tio de Carlos que, em *Que Farei Quando Tudo Arde?*, engrava-  
vida do sobrinho (p. 478)<sup>18</sup>; da senhora do crochet (p. 168<sup>19</sup>) e da  
prostituta da hospedaria da Graça (p. 448), de *Eu Hei-de Amar Uma  
Pedra*; ou, ainda, de Alice (pp. 120-121), de *Ontem Não Te Vi em  
Babilónia*, em cujo registo descortinamos não só a humildade e a  
submissão do feminino ao masculino, mas a própria essência da frá-  
gil solidão, do eterno vazio da *alma* e da pungente melancolia dos  
afectos:

da única ocasião que engravidei o meu marido não se zangou comigo,  
poisou o guardanapo na toalha e dali a instantes senti-o à secretária a

<sup>18</sup> A ausência de pormenores deixa o caso do aborto de Gabriela envolto de contornos ambí-  
guos, se não indecíveis. Em *Os Romances de António Lobo Antunes*, Maria Alzira Seixo refere que  
a personagem «tem uma menina porque engravidou dos pretos» (p. 640), enquanto em *Dicionário  
da Obra de António Lobo Antunes*, vol. I, ed. cit., Maria Fernanda Afonso aponta que «é com  
grande pesar que decide abortar» (p. 437). Tendo em conta, igualmente, a indecibilidade resul-  
tante da mistura de vozes e de tempos em alguns momentos de *O Arquipélago da Insónia*, ficamos  
ainda na dúvida sobre a personagem (Hortelinda?) que se pergunta «[...] se o meu filho um ombro  
contraído também» (p. 224).

<sup>19</sup> Ver *supra*, pp. 110-111. Numa reacção idêntica à do pimpolho, o marido de Mimi reage  
com desconforto e com pânico ao saber da possibilidade de a mulher estar grávida (*Exortação aos  
Crocodilos*, pp. 152-153).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

observar os campos onde nada acontece, nem os clarins do Condestável  
nem tambores de batalha e eu à mesa sozinha pasmando para a cadeira  
vazia, o braço do meu pai a acenar do automóvel, as criaturas de azul  
(uma delas um leque)

fitavam-me da janela até à curva do salgueiro

– Tua filha?

a argola do guardanapo a dirigir-se-me coitada no idioma das coisas  
que só mais tarde aprendi, eu

– Não entendo

e a argola a desistir de mim, o meu marido tossiu e abafou logo a  
tosse

– Nem a minha tosse te dou

a casa um hospital à noite cheio de ecos e insónia em que os doentes  
se espiam no egoísmo do medo, o meu pai não um aceno, esses lenços  
dos barcos que não partem com eles, ficam às voltas para cima e para  
baixo a gritar mais que as gaiotas que os devoram um a um consoante  
devoram manchas de óleo, lixo e então sim ninguém salvo palhinhas e  
limos, eu uma palhinha, um limo, a Lurdes arrumou a placa com o dedo,  
trancou a sala de enfermagem e o resto felizmente simples, aqui na cama,  
quase às duas da manhã, digo que simplíssimo isto é uma sensação de  
frio, uma vertigem e compressas numa bacia, uma manchinha escura,  
eu mais fraca, eu menos fraca, a Lurdes

– És capaz de andar?

e eu capaz de andar, os bancos que se aproximavam e explodiam  
agora quietos, normais, faltava-me não sei quê

(a tal manchinha escura?) (pp. 120-121).

Para uma solidão igualmente frágil e pungente remete-nos tam-  
bém o testemunho de Ana que, num brevíssimo apontamento de  
*Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*, escreve ser falso  
nunca ter engravidado:

engravidei uma vez e encerra-se o assunto, não menciono as com-  
pressas nem o balde nem a parteira a ralhar

## Corpos

– Lá fazê-lo soube-te bem não soube?  
e não me soube a nada, a que devia saber-me, chegam-se a mim,  
respiram com força, vão-se embora zangados

– Nem reages  
reagir a quê, como, se calhar respirar com força também, a parteira  
de mão estendida

– A maçaroca antes  
e a Mercília à minha espera na rua sem me consolar felizmente, se me  
consolasse insultava-a, não me amparaes o cotovelo enquanto o passeio  
sobe e desce, felizmente uma árvore aguentou comigo até o busto da  
praceta, um botânico barbudo, desistir de girar, nasceu em mil oitocen-  
tos e sessenta e cinco

(números, números)  
estava escrito na peanha e os algarismos numa espiral aos sacões,  
a Mercília

– Menina  
e eu  
– Cala-te  
porque a voz dela navalhas, o ruído dos automóveis navalhas, as bo-  
tijas de gás que retiravam de uma camioneta navalhas nos ossos do peito  
– Lá fazê-lo soube-te bem não soube?

e não me soube bem fazê-lo, sabe-me bem o pó, sabia-me bem que  
a minha mamã, nem isso, sabia-me bem ser uma invenção de quem  
escreve não uma pessoa meu Deus, não me tornem pessoa, dêem-me  
sensações de papel, sofrimentos de papel, remorsos de papel que a gente  
rasga e desfaz agora [...] (p. 260).

No decurso do que temos vindo a expor relativamente à com-  
posição da mulher, bem como no que se refere às linhas de zoomor-  
fização e de autozoomorfização que percorrem a prosa antuniana,  
com as consequentes incidências disfemísticas na caracterização das  
personagens, isto é, no modo como são vistas, poder-se-á perguntar,  
mais uma vez, por que motivo destacamos as que se reportam ao

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

feminino. Trata-se, afinal, de (re)construir universos onde todos os corpos parecem estar irremediavelmente condenados a «usar suspensórios para que a alma» lhes caia «um pouco menos sobre os calcanhares», para voltarmos a usar a frase que o narrador de *Os Cus de Judas* retoma de Vidalie (p. 77).

Não nos atrevemos a refutar a bondade dos leitores que se socorram deste argumento. A questão essencial, porém, como já dissemos antes, a propósito de *Ontem Não Te Vi em Babilónia*, é que, apesar de todos sofrerem e agonizarem, apesar de quase todas as personagens tocarem as fronteiras do grotesco, o feminino sofre e agoniza sempre mais do que o masculino, que, no domínio da ficção de António Lobo Antunes, assume a tradicional supremacia.





## 5.

*CLOSE-UP*

Tendo em mente os casos (quase) excepcionais que já referimos, de onde não se ausentam, contudo, algumas notações negativas, parece ser chegado o momento de perguntar se haverá alguma hipótese de resgatar integralmente a imagem da mulher, voz, *alma* e corpo, que a ficção de António Lobo Antunes expõe e propõe.

No que respeita à questão da voz, não parece difícil aceitar que o resgate do feminino se tem vindo a processar de modo sistemático – sem contudo se impor definitivamente, como vimos – através de uma prática de polifonia onde homem e mulher partilham, em regra, a responsabilidade da orquestração dos universos romanescos apresentados.

No que se refere à *alma* e ao corpo, isto é, à composição de personagens cujas características englobantes permitam delinear uma ideia de um feminino não só forte, corajoso e lúcido mas também capaz de vidas livres, justas e fraternas, apesar dos envolventes contextos sombrios e opressivos, destacámos, é certo, um leque variado de personagens. Não foi nossa intenção, não poderia sê-lo, procurar uma imagem idealizada de uma mulher perfeita (não há, seguramente,



seres perfeitos). Recordando, como disse Karl Marx, que o lugar social determina o lugar epistemológico, demos conta de personagens singularmente comuns, humanamente comuns; seres capazes de errar na sua humanidade, seres capazes de viver na sua banalidade; seres capazes de alcançar uma mínima condição luminosa.

Além dos casos mencionados, que, apesar de alguns aspectos positivos, foram (a)parecendo progressivamente ensombrados por olhares disfóricos ou por tons e cores de sujeição, de aprisionamento, de solidão imposta e não procurada, de racismo e de inconsciências diversas, aflora ainda à nossa memória, neste final de percurso, Margarida, de *A Ordem Natural das Coisas*, por quem Jorge nutre fortes afectos. Tal como sucede com Julieta, do mesmo romance, cujo trânsito narrativo implica regulações positivas da simpatia do leitor, ou com Sofia, a quem o narrador de *Os Cus de Judas* dedica intensa ternura, Margarida parece consubstanciar uma imagem luminosa do feminino. O problema em aceitarmos Sofia e Margarida reside no facto de o resgate precisar tanto de ternura quanto da atribuição de uma voz. E estas duas personagens não a têm, são apenas ecos avulsos dos sentimentos dos homens/narradores que pontualmente as recordam. No caso de Julieta, bem como de outras personagens femininas, a hipótese de resgatar uma imagem do feminino reside na impossibilidade criada pela caracterização ou pelo contexto simbólico a que já aludimos.

O mesmo parece suceder com Maria Adelaide, de *O Arquipélago da Insónia*. Num romance onde as personagens expõem as suas *almas* coxas e vazias e solitárias, os seus amores inconclusos e incumpridos ou os seus desafectos quase sempre violentos, destaca-se, é certo, a imagem de ternura que o autista dela constrói, e que poderá contaminar os afectos do leitor. Esta imagem é posteriormente confirmada, no primeiro capítulo da terceira parte da obra, não só pelo que, em primeira pessoa, nos é permitido saber sobre a sua capacidade afectiva, mas também pelo que nessas páginas lemos relativamente

## Close-up

à consciência que Maria Adelaide tem sobre o seu papel de mulher e sobre as consequentes relações masculino/feminino.

Numa constatação que dá conta da impossibilidade de alterar a hierarquia de género e que, em simultâneo, parece responder às perguntas formuladas pela prostituta branca de *O Meu Nome É Legião* – «O que é uma mulher», «Que coisa é ser mulher?» (p. 95) –, a personagem diz sentir vergonha de «ser da terra de que as mulheres são feitas, menos que homens, menos que bichos» (p. 187). O capítulo em apreço acaba, pois, em última análise, por facultar a imagem de uma personagem que, à semelhança de outras, principalmente de Esmeralda de *Fado Alexandrino*, não consegue ter capacidade para agir. A consciência de que falamos dilui-se, pois, em resignação e aceitação tranquilas de uma (des)ordem natural das coisas em que a mulher é/deve ser sombra de gente.

Deste modo, e mais uma vez no âmbito de uma leitura e de uma apreciação subjectivas, julgamos que as personagens de maior relevo são Isilda (*O Esplendor de Portugal*), Hortelinda (*O Arquipélago da Insónia*) e a rapariga que, em *Comissão das Lágrimas*,

não parava de cantar enquanto lhe batiam, erguiam-na com um gancho, deixavam-na cair, escutavam-se-lhe as gengivas contra o cimento e ela a cantar com as gengivas, uma bala no ventre e cantava, uma bala no peito e cantava, inclusive sem nariz e sem língua, e o nariz e a língua substituídos por coágulos vermelhos, continuava a cantar, julgaram calá-la com um revólver no coração e os arbustos do pátio tremiam (p. 35, *passim*).

Isilda e esta rapariga nunca identificada por um nome próprio são, talvez, as mais fortes de todas as personagens femininas do universo ficcional antuniano. Isilda mostra-se capaz de lutar contra as mais variadas adversidades da terra angolana e salienta-se ainda pela coragem em separar-se dos filhos a fim de os proteger da guerra. Além disso, é ela quem evidencia plena consciência do que sucederá aos

colonos que permanecerem em África (serão como as pacaças que se oferecem aos crocodilos, p. 297) e é também ela quem verifica que eles, colonos, são os pretos dos brancos que ficaram em Portugal (p. 263). A sempre anónima rapariga, e talvez por causa disso mesmo, pode ser vista como símbolo de coragem e de resistência de todos os que não cedem a renunciar a valores em que acreditam.

Em todo o caso, apesar do canto que entoa e que persegue constantemente os pensamentos e a consciência do Comissário, ela não tem uma voz manifestamente interventiva. Isilda, por seu lado, representa uma certa mentalidade colonial, traduzida, por exemplo, no facto de mandar matar o namorado são-tomense da filha Clarisse (p. 159). Julgamos por isso, que a personagem que mais se destaca é Hortelinda, apesar de ficarmos a saber que ela personifica a morte; apesar de sabermos também que o seu sorriso, ou uma sua expressão, «assustava os parentes» (p. 144); ou apesar de a vermos atormentada «pelo cheiro da infância» (p. 227), que, como acontece com tantas outras personagens, não lhe é suave à memória. A verdade, no entanto, é que a tudo isso se sobrepõe uma caracterização sempre feita em termos afectuosos, logo positivos; uma caracterização de onde, evidentemente, lembrando o papel que desempenha, sobressai a capacidade para agir de forma impositiva. A ela dedica o autista os seus maiores afectos, verbalizados num simples «também gosto de você prima Hortelinda» (p. 147); dela e da sua chegada à herdade se recorda o autista sempre de forma carinhosa:

não morava na vila o ano todo, chegava na Páscoa com o chapelinho de véu, o condutor da camioneta da carreira ajudava-a a descer os dois degraus de ferro, o chapelinho torto e a prima Hortelinda com meia cara de fora a penar com a bengala, a vila nessa época, ao que me contam, acácias choupos salgueiros e alguns vivos ainda que se percebia pelos postigos fechados [...] (p. 145).

*Close-up*

Ainda assim, e em jeito de uma conclusão sempre provisória quando se trata dos complexos universos antunianos (onde, como várias vezes dissemos, a mulher sofre e agoniza sempre mais do que o homem), não podemos deixar de ter a sensação de que também esta hipótese de resgate do feminino fica por cumprir de forma inteira. E se assim acontece não é só pelo facto de Hortelinda presentificar e personificar a morte. Acresce, numa nota que tem tanto de dúvida quanto de certeza, que também ela própria, morte/Hortelinda, acaba por morrer.

Ternura, coragem e pontuais afectos à parte, parece-nos que da globalidade dos universos femininos apresentados na ficção de António Lobo Antunes ressaltam um tom e uma cor absolutamente cinzentos, sombrios: nada de figuras/mulheres místicas, míticas ou feéricas – felizes e contentes com a vida –, apenas sombras curtas de gente quase morta, cujas cinzas não são sopradas pelo vento mas pelo modo como o mundo/texto dos romances se vai fazendo ouvir e as vai fazendo ouvir. Talvez o resgate aconteça num próximo romance... Quem sabe.





## 6.

## E AGORA, ANTÓNIO?

Quando terminámos o estudo sobre *As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes* deixámos em aberto a hipótese de o romance seguinte poder expor uma diferente linha de representação do feminino, assim resgatando a imagem de contornos maioritariamente negativos que percorre os universos recriados<sup>1</sup>. A expectativa com que lemos a nova obra do autor não se deveu, no entanto, apenas à possibilidade de confirmarmos a ideia que fomos construindo. A avidez com que percorremos as páginas de *Não É Meia Noite Quem Quer* justificou-se, ainda, pela curiosidade em verificar se este novo livro correspondia aos critérios que elegemos para delimitar e identificar o ciclo do silêncio, isto é, a sexta fase da produção literária antuniana<sup>2</sup>.

Seguimos, mais uma vez, a «Receita para me lerem» e caminhámos pelas páginas escritas por António Lobo Antunes «como num sonho»,

---

<sup>1</sup> Nas pp. 118-128 ressalvamos um diferente tratamento do feminino nos romances que compõem o ciclo de aprendizagem.

<sup>2</sup> Ver *supra*, pp. 23-26.



vivendo as suas sombras e as suas claridades, e, «uma vez acabada a viagem/e fechado o livro», entrámos no sempre necessário período de convalescença, tentando encontrar a nossa voz nos intervalos das vozes, ou dos silêncios, que compõem as vidas agora recuperadas<sup>3</sup>.

No (re)conto dessas vidas, dessas histórias, não foi difícil encontrar os elementos que contribuem para confirmar a hipótese, já levantada pelo próprio autor, de que vem escrevendo um único livro<sup>4</sup>. Um único livro, porém, em que cada novo *capítulo* instaura a ousadia na memória literária, a originalidade na repetição, a diferença na semelhança e a diversidade na unidade.

E neste novo *capítulo* que ganha corpo com *Não É Meia Noite Quem Quer* começamos por chamar a atenção para a epígrafe, elemento paratextual que, não sendo uma prática sistemática da escrita antuniana, se reveste de contornos particularmente sugestivos. Não se espere, portanto, o exacto e linear cumprimento das funções que, por norma, lhe estão atribuídas: introduzir o que encontraremos entre as capas do livro e, em consequência, convocar, de imediato, a visão do mundo do autor, ou evidenciar reverência pelo(s) escritor(es) citado(s)<sup>5</sup>. Se em títulos como *Fado Alexandrino* ou *Auto dos Danados* as breves citações de Paul Simon, de Gil Vicente e de Bob Dylan anunciam os temas eleitos, eventualmente apontando, ainda, para a admiração por companheiros do (quase) mesmo ofício, em outros romances, como *O Esplendor de Portugal*, o uso de «A Portuguesa» cumpre «um propósito sarcástico, mais do que simplesmente irónico», como assinala Carlos Reis<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Ver *supra*, p. 15.

<sup>4</sup> Ver *supra*, capítulo 1, nota 5.

<sup>5</sup> Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes, *Dicionário de Narratologia*, ed. cit., («epígrafe»).

<sup>6</sup> Carlos Reis, «Um romance repetitivo», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes. A crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa como Quer*, ed. cit., p. 185. Para uma breve reflexão sobre «Dedicatórias e epígrafes», ver Catarina Vaz Warrot, *Chaves de Escrita e Chaves de Leitura nos Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Texto (no prelo).



## E Agora, António?

No que se refere a *Não É Meia Noite Quem Quer*, o interesse da inscrição epigráfica decorre, principalmente, do fascínio que uma frase enigmática sempre convoca, tal como acontece, aliás, em *Ontem Não Te Vi em Babilónia* (em que título e epígrafe também coincidem). No entanto, se no romance de 2006 o mistério se adensa pela informação sobre a fonte – «(em escrita cuneiforme num fragmento de argila, 3000 anos a.C.)»<sup>7</sup> –, no livro de 2012 o enigma acaba por surpreender apenas os leitores não assíduos das crónicas de António Lobo Antunes, já que, numa delas<sup>8</sup>, confessa sentir-se perseguido, há vários anos, por este “Não é meia noite quem quer”, antepenúltimo verso do poema “Entraperçue”, da autoria do poeta francês (René) Char:

Je sème de mes mains.  
 Je plante avec mes reins;  
 Muette est la pluie fine.  
  
 Dans un sentier étroit  
 J'écris ma confidence.  
 N'est pas minuit qui veut.  
  
 L'écho est mon voisin,  
 La brume est ma suivante<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Em concomitância com a sedução que o (des)conhecimento do passado sempre acarreta, cumpre salientar o desconforto instaurado pela suspeita na veracidade de alguns dados presentes em textos saídos na imprensa: em «Lobo Antunes diz que em Portugal “não há trabalho de edição de livros”», de Adelino Gomes, lemos ter-se inspirado «numa frase em escrita cuneiforme, com que se deparou ao ler um poeta cubano num quarto em Jerusalém», enquanto em «Cabeças que não dormem», de Isabel Lucas, não existe a menção a esse poeta, ficando nós com a impressão de que a frase gravada é lida directamente de uma placa de argila (ver Ana Paula Arnaut (ed.), op. cit., pp. 354 e 344, respectivamente). O nome do poeta, Eliseo Diego, é dado em entrevistas a Rodrigues da Silva (onde a frase aparece como tendo sido escrita há 5000 anos) e a Alexandra Lucas Coelho, «Mais dois, três livros e pararei» e «Tenho a sensação de que ando a negociar com a morte», in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., pp. 510 e 536, respectivamente.

<sup>8</sup> “Não é meia-noite quem quer”, in *Visão*, 20 Janeiro, 2011, pp. 10-11.

<sup>9</sup> René Char, *Oeuvres complètes/Chants de la Balandrane* [1977], Paris, Gallimard, 1983 (Semeio com as mãos,/Planto com os meus rins;/Silenciosa é a chuva fina.//Numa senda estreita./Escrevo o meu segredo./Não é meia noite quem quer.//O eco é meu vizinho,/A bruma, a minha acompanhante).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Seja como for, não nos parece difícil aceitar que os títulos dos romances antunianos criam um jogo que, de forma constante (e premeditada?), interpela as competências culturais do público leitor.

Aceitemos o desafio, portanto, e, conhecido o contexto do fragmento em apreço, deixemos claro que nos parece ser possível ligá-lo ao universo que se lhe segue, não só, como veremos, pelo que nele convoca a nota da solidão, do silêncio ou da tristeza, tantas vezes disfarçada em notações de felicidade, mas pelo que de afinidade com a poesia existe nas páginas antunianas. Além disso, e sem pretendermos forçar semelhanças entre os sentidos do poema e os do romance, julgamos poder afirmar a existência de outros elementos, de outras referências, que do texto de René Char migram para o texto de António Lobo Antunes.

Referimo-nos ao que lemos como o controlo exercido pelo sujeito de enunciação sobre a sua vida, e também sobre a escrita, e ao que entendemos como uma dinâmica de secretismo, implicada nos quarto e quinto versos que, de imediato, nos sugerem os (inúmeros) momentos em que a mulher sem nome recorda, da infância, a fenda do muro onde ela e a amiga Tininha escondiam não só «tesouros, um recorte com um actor de cinema, uma medalha de cobre encontrada entre duas pedras», mas também «o caderno onde escrevíamos o nosso diário a meias» (p. 80). A menção a um diário secreto, pois, que, em filigrana, espelha os sentidos genológicos responsáveis, com outros aspectos, pela inclusão de *Não É Meia Noite Quem Quer* no ciclo do silêncio<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> À semelhança do que sucede noutros romances do ciclo, também neste encontramos várias indicações que remetem para a incapacidade – voluntária ou involuntária – de comunicar: «a garganta do meu pai ruídos de quem tranca a vida a sete chaves» (p. 23), «qual de nós segurou o queixo à outra, qual de nós uma espécie de som, não palavras, uma espécie de som na garganta, no peito» (p. 155), «a minha mãe/– Sabe mal que se farta/e a garganta um trabalho demorado, cheio de dobradiças e válvulas, ao engolir aquilo há quantos anos não escuto o meu marido cantar, um domingo destes assobiou durante a barba e ao dar por mim calou-se» (p. 214), «quanto aos

## E Agora, António?

Retomando o registo diarístico já usado pelo autor em *Sôbolos Rios que Vão*<sup>11</sup> e retomando, também, uma sua linha subversiva, respeitante, entre outros aspectos, ao facto de a enunciação em primeira pessoa se entrecruzar com outras vozes, *Não É Meia Noite Quem Quer é*, agora, um relato centrado em três dias: «sexta feira, 26 de agosto de 2011», «sábado, 27 de agosto de 2011» e «domingo, 28 de agosto de 2011». A finalizar cada uma das grandes partes do romance (constituídas por grupos de dez capítulos) impõe-se sempre uma outra voz, que não a do sujeito de enunciação principal, uma mulher cujo nome nunca conheceremos, como sucede, aliás, com os restantes membros do seu núcleo familiar. Referimo-nos às vozes da colega, do irmão não surdo e do irmão surdo, respectivamente.

Tal como sucede no romance de 2010 ou, em termos mais gerais, tal como sucede com o tratamento do tempo noutros romances, a condensação desta categoria narrativa anunciada pelas entradas de um diário de três dias não implica, de todo, que os passados e os presentes – os seus e os dos outros – não se misturem e (con)fundam, muitas vezes de forma súbita e quase indecidível:

graças a Deus que a saia azul no lixo, a minha mãe a sossegar-me  
– Não torno a pô-la descansa

ela que não cantou nem dançou mais, atenta aos gargalos na despensa,  
arredando os bancos que se interpunham entre o meu pai e o sofá para  
que ele se não desequilibrasse no tapete

– Este navio não acalma?

---

bocadinhos de peixe eram os pardais que os comiam, já que estamos nos pardais não dei por nenhum caminhar, deslocam-se em impulsos de mola, engolem de bico ao alto como eu devia fazer para não me engasgar tanta vez, suponho que me falta uma válvula na garganta» (p. 236), «a dona Alice trouxe os óculos da carteira, a qual devia ter um motor eléctrico visto que tremia e lhe obrigava as mãos a tremerem, o resto do corpo não, já agora tirando a garganta também dado que a voz aos sacões, esse timbre dos, meu raminho de alecrim, sonhos/– Não pode ser/contando e recontando as moedas» (p. 354). Além disso, não nos parece despicienda a existência de um irmão surdo. Ver *supra*, pp. 24-25.

<sup>11</sup> Ver *supra*, pp. 31-33.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

lançando à minha mãe uma mirada de censura de repente sem álcool

– Tu

enquanto o sifão na cozinha perfeito, sem verter um pingo, uma nódoa de tinta no mosaico que a minha mãe cobriu com o chinelo para limpar depois, envergonhada de nós, sacudindo o meu irmão não surdo

– Nunca viste uma mancha?

nunca viste uma mancha no meu lençol, na minha roupa interior, no tecido do colchão e que não sai, não sai, ou antes posso tirá-la do lençol, da roupa e do colchão, não a tiro de mim, as pessoas olham e descobrem logo

– Viste aquilo?

a minha filha não outro homem, outra mulher

– Boneca

e ao dar conta morri sem ela compreender que eu morta, falecemos e não se apercebem, deixamos de existir e julgam-nos presentes, respondem por nós aos vizinhos

– Anda estafada é tudo

os pinheiros de costas, ecos de passos das duas, a minha filha e a colega na casa vazia, não num andar com chinesices onde a luz não entrava, permanecia nos caixilhos a desmaiar devagarinho, às nove da manhã dali a pouco crepúsculo, puxava-se a persiana e nem um som atravessava as vidraças, rabujando lá fora à medida que desaparecia, a minha colega num tonzinho arrependido

– Não tive dinheiro para alugar outra coisa (pp. 133-134).

Os tempos que assim se misturam, desagregando a linearidade do relato, compõem uma pauta romanesca cujas notas continuam a apontar, porém, para um menor grau de complexidade relativamente aos romances dos cinco primeiros ciclos, apesar de este retomar o maior fôlego narrativo que, em termos gerais, caracteriza a prosa antuniana. Recupera-se, também, e já que falamos de aspectos formais, a apetência, com variantes, por certas ousadias, como as elipses

E Agora, António?

lexicais e gráficas, que os últimos romances apenas pontualmente punham em prática<sup>12</sup>.

A inscrição da linha diferencial no seio da semelhança decorre do facto de, agora, as elisões serem mais extensas, isto é, semanticamente mais profundas, referindo-se não apenas à supressão de uma sílaba ou de uma palavra, mas de toda uma ideia que, por vezes, obriga à reescrita da frase, à sua correcção, ou ao seu completamento posterior, como sucede nos seguintes exemplos:

[supressão] e não me recordo de outras frases, recordo-me da aliança impossível **de**, olha o mar a chamar-me (p. 29);

quando nasceu a minha filha, e me disseram que uma filha, **jurei que**, o de cá o Fernandes que nunca respondeu (p. 33);

e o meu irmão surdo fixando-os sem expressão, passeava entre nós como um estrangeiro, pegava num objecto para o abandonar ao acaso, o meu irmão mais velho

– Juro que não vou à guerra **prefiro**

e o mar tão manso nos rochedos, a parente da dona Alice esmiuçava as notas de novo e enterrava-as na manga, a esposa do senhor Manelinho, espantada de estar viva (p. 60);

não achava sentido para que quer que fosse mesmo durante as reuniões contra **os**, tu pequena demais para entenderes (p. 108);

[reescrita/correcção] quando passeávamos na praia **na semana seguinte ao, na semana seguinte**, e mal me chegavas à cintura (p. 24);

Vim despedir-me da casa ou do meu irmão mais velho e, através dele, de mim mesma, não sei, **a mulher que eu, isto é uma colega minha**, disse que queria acompanhar-me, respondi

– Não (p. 83);

<sup>12</sup> Ver *supra*, capítulo 1, nota 19. Ver, a propósito, Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 373.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

sob o postigozinho onde uma claridade tímida já não do sol e ainda não da lua, da lâmpada no tecto do hospital **onde me tiraram o, onde o meu pai, onde a minha mãe um dia, onde eu de novo** (p. 95);

[completamento] o meu irmão não surdo a procurar-nos com saudades de nós, demorava a acertar **nas**, talvez à noite nos parasse à porta e espreitasse a escada, quem me garante que não entra aqui hoje e ao dar comigo

– Menina

**maçanetas**, há anos que a minha mãe não corria atrás de mim à volta da mesa, com um pé calçado e o outro sapato no ar (p. 84) (destacados nossos)<sup>13</sup>.

Mas aquela que nos parece ser a maior diferença relativamente à maioria dos romances de António Lobo Antunes reside no facto de a voz predominante pertencer a uma personagem do sexo feminino, à semelhança, lembramos, do que acontece em *Exortação aos Crocodilos*, *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* ou *Comissão das Lágrimas*. Se nestes romances nos pareceu, no entanto, que a importância, o relevo, da voz do e no feminino se reduzia ou diluía, por diversos motivos, em *Não É Meia Noite Quem Quer*, julgamos poder apontar, finalmente, a inscrição de uma linha de vocalização que, em absoluto, coloca este romance num nível de radicalismo superior ao praticado em qualquer um dos outros romances (e que, até ao

<sup>13</sup> Para outros exemplos, *vd.* pp. 35, 100, 106, 131, 137, 145, 149, 155, 227, 228, 229, 231, 232, 234, 259, 268, 324, 354, 381, 396, 401, 402, 418, 419, 426, 429. Na p. 191 a correcção é explicitamente, metaficcionalmente, assumida («depois as copas engoliam-no, ia dizer engoliam-me mas corrigi a tempo»), enquanto nas pp. 139, 206 e 433 encontramos o recurso a elipses gráficas semelhante ao que ocorre em outros romances («a ajudante sem **ternu**, o mar, **ra** alguma», «eu entendo conforme entendi o modo de me olhar no hospital, conforme entendi que se tenha voltado para a parede a fim de que eu não o visse **mo**, a fim de que eu não visse e é tudo», «Não **aguen** e a continuação no bocado seguinte que, Deus seja louvado, desapareceu de imediato»).

## E Agora, António?

momento, atingia o seu ponto máximo no segundo dos títulos referidos<sup>14</sup>).

Apesar de encontrarmos indícios sobre a hipótese de a sempre anónima personagem feminina ser ensombrada por vozes vindas não se sabe de onde<sup>15</sup>, como é também possível verificar com Cristina, de *Comissão das Lágrimas*<sup>16</sup>, a verdade é que, ao contrário do que acontece no romance de 2011, esta mulher (e, por consequência, a narração, a escrita do livro) não só não se encontra sujeita ao seu controlo como parece também não estar dependente da vigilância e da inspecção da entidade autoral. A personagem é, agora, central à narrativa (ao diário), escrevendo-a<sup>17</sup> e escrevendo-se, no fim-de-semana de regresso à casa de férias de que (quem?) vai despedir-se (p. 16).

Desde o início, portanto, num registo que recupera algumas das mais conhecidas obsessões temáticas da ficção antuniana, entre as

<sup>14</sup> Ver *supra*, pp. 43, 49-56.

<sup>15</sup> Ver, por exemplo, p. 23 («que conheces tu dos olhos nas persianas à noite, das vozes que me repetem o nome»), p. 28 («tinha a certeza que o meu irmão surdo se apercebia de tudo, descobria as vozes mudas que não param, não param, tanta gente a falar no interior das pessoas, ganas de cobrir as orelhas com as palmas/- Deixem-me»), p. 69 («a cancela a oscilar para a rua deserta, algumas vozes ainda mas que não me ligam, conversam entre si»), p. 82 («algumas vozes ainda mar não falam comigo, conversam entre si»), p. 113 («A minha família tornou-se o rectângulo mais claro da ausência do quadro na parede da sala, um espaço com um prego torto em cima onde se penduravam vozes, não uma paisagem com barcos, olho-as como o meu pai olhava a moldura a calcular a posição, corrijo-as, recuo a ver, corrijo-as melhor, de moldura oblíqua as vozes confusas, de moldura horizontal todas as sílabas nítidas»), p. 114 («só as pessoas mudavam, não devo ter pendurado as vozes como deve ser»), p. 116 («basta que tire a voz dele do prego do quadro para recomençar a viver, basta que tire o conjunto das vozes para que imensa gente à minha volta»), p. 124 («ninguém, salvo as raízes dos pinheiros que também conversam comigo»).

<sup>16</sup> Ver *supra*, p. 34.

<sup>17</sup> Ver, entre outras, p. 17 («ao escrever que não se mencionava o nome do meu irmão mais velho referia-me a, um dia, se arranjar coragem, conto»), p. 24 («gostava de escrever outras coisas e não sou capaz»), p. 60 («eu danada comigo e, apesar de danada, como se exprime isto, aceitando»), p. 290 («e a minha mãe, é de família, com grãos nas pálpebras logo, a palavra/- Perdoa/não dita, desenhada na boca, outra palavra como essa que me proíbo de escrever, não escrevo, descansem»), p. 300 («até que o miúdo, por acaso era macho, ia escrever por acaso era rapaz e emendei»), p. 402 («e ao acabar de escrever a frase pergunto-me se realmente à espera disso»).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

quais contamos, naturalmente, com a que se refere à Guerra Colonial<sup>18</sup>, toda a nossa atenção se canaliza para as evocações do passado mais ou menos longínquo da protagonista ou para as suas vivências num presente que caminha para o futuro de uma morte que, estranhamente, parece ser a sua única hipótese de sobrevivência. Uma morte cujos contornos nos trazem à memória o desfecho de *A Ordem Natural das Coisas* e de *O Esplendor de Portugal*. Julieta procura encontrar o seu irmão Jorge por entre uma «chuvinha de Outubro ascendendo no escuro» (p. 311)<sup>19</sup>; Isilda, embora prestes a morrer, trota «na areia na direcção dos [...] pais, de chapéu de palha a escorregar para a nuca, feliz, sem precisar de perguntar-lhes se gostavam» de si (p. 414).

Quanto à descrição do suicídio da mulher sem nome, ela reveste-se, também, quase sempre, de uma dimensão de felicidade que, seguramente, apazigua qualquer sentimento sombrio que a ideia de final de vida possa provocar:

o meu irmão mais velho falecido há tanto tempo a sorrir um sorriso que lavava a cara dele e a minha, já não se dá pelas ondas, não se ouve a espuma, não se escuta o vento, a minha mãe a separar-me de si e a estender-me na direcção do mar, consoante me estendia, a fim de deitar-me, na direcção da cama, os lençóis e a almofada a aproximarem-se e eu tão satisfeita, tão cansada, tão cheia de sono que, no momento em que me largou, não sei qual de nós duas caiu (p. 454).

<sup>18</sup> Além de sabermos que o irmão mais velho se suicida por causa da guerra, isto é, para não ir à guerra (pp. 30, 59, *vd.* pp. 20, 22, 31, 39, 63, 108, 109, 281 e p. 108 para a suspeita de conspiração contra o regime) (na p. 59 a mulher sem nome levanta a hipótese de «outra razão qualquer» o ter levado ao suicídio), conhecemos os efeitos traumáticos sofridos pelo irmão não surdo (*vd.* pp. 27, 29 e, principalmente, o capítulo 10 da segunda parte, pp. 299-314).

O tema da religião (ver *supra*, pp. 163-186) encontra-se também presente, sendo submetido a tratamento idêntico ao dos romances anteriores. Deus surge, pois, como entidade vingativa (p. 47), desinteressado do mundo que devia(?) governar (p. 220), chegando a duvidar-se da sua existência (pp. 73, 92, 94) (*vd.* pp. 305, 310, 377, 400, 411, 419 ou 451 para outros exemplos). Cristo, «boneco amarelo num crucifixo de latão» (p. 302), é ainda representado como um «tordo sobre o altar» de «bico de lado» e de «asas a sangrar» (p. 259), enquanto os «santos de gesso» bóiam no vazio (p. 368).

<sup>19</sup> Ver *supra*, p. 63.



## E Agora, António?

De assinalar, também, neste como em variadíssimos outros exemplos, uma extraordinária essência poética, uma linha de intenso lirismo. Irrupendo a cada instante, pelas imagens criadas ou pelo ritmo da própria frase, a sensibilidade que se põe na escrita não redimensiona só um real em que se supõe, por exemplo, que «quando uma árvore se volta de costas não nos escuta mais» (p. 132), ou em que «os pássaros são folhas que não aceitaram morrer» (p. 402). A comoção sentida também rasura e atenua a dimensão negativa da ideia da morte, eufemisticamente formulada nos seguintes termos: «Morrer é quando há um espaço a mais na mesa afastando as cadeiras para disfarçar» (p. 27, repetido, com variantes, nas pp. 30, 34, 37 e 40). E, por isso, numa demonstração afectiva que tem tanto de insano quanto de belo, a mulher sem nome continua a pôr à sua mesa o prato para o irmão mais velho (p. 30), ao encontro de quem irá a 28 de agosto.

Esta morte que praticamente encerra o romance, dado o controlo exercido pela personagem sobre a escrita, vai sendo sistemática mas tranquilamente anunciada no tempo «que [lhe] sobeja até domingo às sete horas da tarde» (p. 141), no Alto da Vigia<sup>20</sup>:

alegra-me que depois de amanhã o Alto da Vigia e nenhuma possibilidade de me magoar nas rochas, água e eu sem sentir a água (p. 137);

<sup>20</sup> O relato terminará, de facto, «às vinte para as sete de domingo», sem mais nada para dizer, com «a ponta da falésia a vinte metros se tanto» (p. 453). São inúmeras as menções que directa ou indirectamente anunciam o suicídio, abstemo-nos, por isso, de indicar as páginas. O terror da morte aparece, contudo, ainda que pontualmente. Na p. 168 inscreve-se pelo viés da solidão, levantando-se a hipótese de o irmão mais velho não estar à sua espera («não tenho medo de morrer, só tenho medo do sofrimento, da dor, que mentira, tenho medo do Alto da Vigia e do meu corpo a, do meu corpo a cair e não pelo sofrimento ou a dor, é a morte que me aterra, nenhum irmão mais velho à minha espera na água»). As referências feitas nas pp. 18, 187 e 213 parecem-nos, contudo, integrar uma dimensão diferente, porquanto dizem respeito ao tempo da infância, por regra propício a medos diversos. No primeiro caso, «a ideia de irmos morrer» apavora-a porque ouve a D. Alice dizer que o sobrinho será operado de barriga aberta; no segundo, o medo é inscrito no meio de uma frase em que se fala do vento que a procura, sendo no terceiro exemplo dado por «um par de criaturas de idade», as «duas velhas a um canto numa capela deserta, com um crucifixo tenebroso», que se recorda de ter visto no funeral da dona Deolinda.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

de modo que como sempre lhe disse, mãe, não tem que se culpar, somos felizes, vamos ser mais felizes no domingo quando o meu irmão mais velho me encontrar na água (p. 140);

a minha colega

– Telefonas-me ao chegares?

e se desencantar uma cabine no Alto da Vigia telefono para que oiças as ondas, volto o aparelho para baixo e há-de escutá-las crescendo, o que te dirão de nós (p. 273).

Para além do fim, permanecem, tão somente, flutuando no fundo branco da única página que compõe o último capítulo, as palavras do irmão surdo, «A tia atou», eco final de uma repetição que, com ou sem variantes, vai intersectando os discursos das personagens. No caso, dado o lugar final que ocupa e de acordo com o fecho do capítulo anterior, a frase parece ecoar no íntimo da mulher suicida, acompanhando a sua *descida* do alto da falésia.

Do que se trata, pois, é de pôr em cena as memórias de uma vida e de um núcleo familiar (pai, mãe, a protagonista e três irmãos<sup>21</sup>) em que, pela primeira vez, de forma sistemática, se convoca a palavra «feliz»:

e eu flutuando nos cobertores como o meu irmão mais velho na água, agrada-me calcular que tenha sido assim, a água não um chão, um tecto cintilante onde sombras, formas vagas, manchas elásticas, lentas, e ele feliz, não conheço uma única criatura aqui, onde era o sapateiro uma loja de artesanato, os girassóis não me consolavam na moradia do italiano, apesar do cadeado a porta entreaberta de onde um gato se escapou, o limoeiro na agonia (p. 45);

---

<sup>21</sup> A mãe refere-se-lhes como «um surdo, uma inútil, outro que se mata, outro louco, não mencionando o marido com os fumos do álcool» (p. 15).

## E Agora, António?

e a agulha da minha mãe a enganar-se no sítio, o meu irmão mais velho montou-nos um baloiço num ramo, talvez fôssemos felizes, é difícil responder, o meu irmão não surdo não acertava nos melros com a fiska, o meu irmão mais velho empurrava-nos um de cada vez, eu o dobro do tempo dos outros, altíssimo, até roçar nos pinheiros, éramos felizes, acho eu, o meu pai para o meu irmão mais velho

– Cuidado com a menina (p. 63);

provavelmente somos nós e a sala e os pássaros, tudo ao mesmo tempo, felizes, a minha mãe a cantar com a música, eu um bocadinho tonta mas feliz também, como feliz no quadro da bicicleta do meu irmão mais velho

– Depressa mano (p. 404)<sup>22</sup>.

Mesmo que a felicidade diga respeito ao tempo mais recuado da infância, mesmo que nela se inscreva, quase sempre, o sentido da dúvida, a quantidade de referências não pode, não deve, passar despercebida. Mas, ainda assim, a felicidade convocada no presente em que escreve parece ser ilusória, parece residir, apenas, no sótão da memória, cujos mecanismos não a fazem desaparecer por completo, antes a confundem e transformam numa resignada e melancólica aceitação de vários tipos de submissão e de violência existentes no jogo de relações entre o masculino e o feminino.

Além disso, esta (quase plena) luminosidade sentimental (em mais uma afinidade, apesar de tudo, com *A Ordem Natural das Coisas*) não nos parece ser suficiente para contaminar, por inteiro, o tom e a cor que percorrem o romance e, em consequência, para resgatar, na íntegra, a imagem do feminino que ressalta da ficção de António Lobo Antunes. Mais uma vez, o relevo decorrente da voz, isto é, do controlo exercido sobre a narrativa, acaba por desintegrar-se no modo como *alma* e corpo se (re)compõem.

<sup>22</sup> Ver, ainda, entre outras, as pp. 84, 95, 116, 125, 140, 151, 283, 294 e 391.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

A noite que principia no interior de si «e se alonga na direcção das ondas» (p. 265), em clave de um camoniano «contentamento descontente», parece justificar-se com a degradação dos laços matrimoniais, tal como sucede com outras personagens femininas. A doença que ataca o seu corpo (pp. 44-45, *passim*), roubando-lhe um peito, que disfarça no «soutien com um enchumaço que se desprende» (p. 47), se, por um lado, reduz a sua condição feminina, por outro lado contribui para a quebra dos afectos com o marido:

o peito falso diferente do outro, o meu marido

– Isto não muda entre nós

e mudou, ambos a fitarmos o vazio nas manhãs de domingo, se a minha perna roçava na sua fingia olhar as horas na mesa de cabeceira para se afastar, se tirasse a camisa de dormir desviava a cabeça sem ter consciência de desviar a cabeça, ao ter consciência de desviar a cabeça girava na almofada e encontrava na sua cara, sem precisão de falar, aflicção,

o enjoo

– Não sou capaz desculpa

salvo às escuras quando um

– Vem

de condenado, a minha boca na fronha, escutando os arbustos que não havia em Lisboa

– Não te obrigo a fazer

nem o mar nas persianas

– Coitada

as roscas dos meus brincos intactas, uma festa na bochecha

– Acho que me dói a barriga

o meu irmão mais velho a apontar-me o quadro da bicicleta

– Tinha-te prometido uma volta menina

o meu marido

– Não te mexas agora

e ele e o meu marido a pedalarem em conjunto, a custo, na subida da rua, comigo a recordar-me da algália e da minha mãe aplicando-me

## E Agora, António?

creme de mentol, gritar como o meu irmão surdo ao achar-se sozinho, afagar um braço e o braço a endurecer nos meus dedos (pp. 50-51).

Neste como em outros momentos de dor (e é impossível não recordarmos, principalmente, *Sóbolos Rios que Vão*<sup>23</sup>) é o passado da infância que, misturando-se e (con)fundindo-se com o presente, de algum modo atenua uma vivência ensombrada, ainda, pela perda de um filho (p. 14, *passim*). De forma quase inevitável, de acordo com os contextos que temos vindo a referir, a culpa, o erro, é-lhe imputado pelo marido, em violenta reflexão de onde não se isentam comentários depreciativos em relação ao resto da família:

morrer é quando há um lugar a mais à mesa, disfarçado pelas cadeiras afastadas, e a gente à espera que o meu irmão mais velho apareça e se espante sem se decidir

– Onde me sento agora?

há ocasiões em que lhe ponho o prato ao jantar, o meu marido

– Temos visitas?

eu

– Temos

sem escutar a pausa que se vai tornando zanga nem o prato no chão, o meu marido a varrer os talheres e o copo

– Importas-te de explicar quem convidaste?

comigo sabendo perfeitamente que era o irmão mais velho a que não vim a tempo de tomar conta, ao surdo propus-lhe trabalho, ao maluco pago-lhe o quarto, à mãe transfiro-lhe dinheiro todos os meses, o irmão mais velho que se meteu no mar há séculos por causa da guerra em África, e se já pertencesse à família não tinha outro remédio senão tirá-lo das ondas, sustento-lhe a parentela e a minha mulher agradece-me com parvoíces destas, um prato para o defunto e eu a pagar que

<sup>23</sup> Ver Ana Paula Arnaut, «*Sóbolos Rios que Vão* de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências», in João Amadeu Carvalho da Silva *et al.* (orgs.), *Pensar a Literatura no Séc. XXI*, ed. cit., pp. 385-394.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

o vencimento de professora é uma miséria, o que descobri nela quando nos conhecemos, a roupa às três pancadas, a mania de conversar com as coisas, até na altura em que engravidou enganou-se no sítio em que se coloca a criança, no fim da operação o doutor

– Não pode ter mais filhos

eu

– Não podes ter mais filhos (p. 30).

Não se tratando embora de um episódio de perda descrito em termos idênticos aos que assinalámos para os casos de Mariana e de Ilda de *Fado Alexandrino*, ou de Idalete de *O Manual dos Inquisidores*, por exemplo, mais se aproximando das situações de aborto vividas por Lurdes ou pela Dona do Lar de Idosos de *Auto dos Danados e Tratado das Paixões da Alma*, respectivamente<sup>24</sup>, a verdade é que não podemos deixar de sublinhar a recorrência do tópico. De igual modo, como já sugerimos, não podemos deixar de notar a progressiva deterioração da relação conjugal, traduzida no afastamento do marido (p. 190), que sublima a violência dos seus desafectos escaqueirando loiça (pp. 25, 30) e que a leva, como sucede com personagens de outros romances, a procurar refúgio numa relação homossexual (p. 86, *passim*)<sup>25</sup>. Esta, todavia, não lhe é suficiente para esquecer o amor que (ainda) sente pelo parceiro, de quem guarda boas recordações (pp. 190-193) e de quem só se liberta na e pela morte.

O traço com que se desenham os novos laços amorosos caracteriza-se pela sobriedade, já usada para dar conta da relação entre Cristiana e Graça, de *A Morte de Carlos Gardel*. No entanto, se no romance de 1994 a relação entre as duas mulheres nos parece duplicar claramente o jogo (o jugo) heterossexual, em *Não É Meia Noite Quem Quer* parece atingir-se uma maior tranquilidade sentimental. Isto

<sup>24</sup> Ver *supra*, pp. 215-217.

<sup>25</sup> Ver *supra*, pp. 66-69.

## E Agora, António?

não significa que não seja possível, ainda assim, verificar a ascensão exercida pela mulher sem nome.

Veja-se, por exemplo, a insegurança sentida pela colega quando lhe pede que diga que gosta dela (p. 121), ou quando repete, «de mãos despedaçando-se uma à outra» (p. 283), eventualmente esperando ser contrariada, que a companheira já não nutre afectos por ela (pp. 283-284). Recorde-se a constatação de que, apesar dos vazios sentidos, não necessita da colega (p. 291), e talvez por isso não lhe faça confidências sobre o que nela vai (p. 293), mesmo quando esta procura «o peito que lhe sobra, demorando-se nele» e dizendo-lhe «— És tão linda» (p. 120). Relembre-se, ainda, o facto de os momentos de maior intimidade serem quase sempre intersectados pela fuga para o tempo pretérito da infância e/ou pela memória do marido:

o meu marido, quase meu marido, pegando-me nos dedos, tanto cabelo colado à testa, às bochechas, à nuca, a crescer, a crescer, eu na areia, sob as rochas, sem blusa nem saia, vestida de cabelo, a minha colega a embalar-me

— Pronto pronto

exactamente como eu embalaria o meu filho, a insistir

— Pronto pronto

baixinho, o meu marido, quase meu marido

— Pronto pronto

éramos felizes até hoje, conversávamos ao jantar, à noite ele

— Anda cá

e eu vinha, eu

— Não me faças esperar

eu

— Entra em mim

eu

— Amor

[...]

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

não o teu corpo, um corpo de homem, uma força de homem, uma violência de homem, um desespero de homem

[...]

a minha colega para mim, não compreendendo que não era consigo que eu estava

– Nunca foste tão suave o que te aconteceu?

como se alguma coisa me acontecesse, que ideia, não acontece seja o que for comigo, tens-me aqui, não tens, as minhas pernas estão nas tuas, não estão, não me arrelies com perguntas, carinhos, cuidados, não me tragas as tuas torradas, a tua compota, o teu chá, não queiras engomar-me o vestido antes de me ir embora, deixa o vestido em sossego, não te abrases a mim (...), o meu irmão não surdo na camioneta e eu, estendida na aldeia, a acenar-lhe adeus, o meu irmão não surdo a desaparecer na colina e eu continuando a acenar-lhe adeus, restam-me os pinheiros, os besouros, os caniços do poço, um moscardo que me ameaçou e se foi embora, dê uma cambalhota, mãe, não se mascare de velha, faça o pino, ande, o meu marido, quase meu marido

– Vamos (pp. 294-295).

Talvez por isso, reconhecendo, ainda, que a colega não pode ter medo de a perder porque a não ganhou nunca (p. 265), como parece nunca ter ganho o (ex-)marido (pp. 135, 137-142)<sup>26</sup>, a aplicação de imagens zoomórficas ao jogo relacional ocorra, aqui, pontualmente, quando descreve um dos momentos de intimidade entre ambas:

cinco dúzias terríveis e eu a admirar-lhe [ao irmão surdo] a coragem, os cacos no lixo e mesmo em pedaços o lagarto movia-se, ou era eu que me movia, ou éramos ambos a mover-nos, ele a prevenir

– Espera um bocadinho

e eu colocando a tampa no caixote e a sentar-me em cima

– Já não me levas contigo

<sup>26</sup> Ver também o capítulo 10 da primeira parte, a que dá a voz.



## E Agora, António?

enquanto a cauda e as patas, a cara da minha colega a erguer-se-me da barriga

– Se pudesse ter um filho teu  
esmoreciam devagar, levantei uma pontinha da tampa e o bicho defunto mas o mar era o mesmo, o quiosque era o mesmo, só as pessoas, eu para a minha colega

– Já me chegou de filhos  
só as pessoas mudavam, não devo ter pendurado as vozes como deve ser porque ela a beijar-me o umbigo

– Estava a brincar (p. 114)<sup>27</sup>.

A tranquilidade que nos parece pontuar as páginas do romance, nesta como em outras situações, não deixa de revestir-se, portanto, de tons de mágoa, de desalento e de conformismo, assim se perpetuando a cor agónica que vem caracterizando os universos antunianos. A única hipótese de fuga para a protagonista é, então, o suicídio, acto que, se por um lado pode evidenciar força e coragem, por outro lado aponta para a fraqueza e para a incapacidade de procurar rumos de vida alternativos. Em última instância, a leitura que acaba por impor-se parece confirmar a incapacidade de autonomização do feminino em relação ao masculino, como se, sem o homem, lhe fosse vedada qualquer hipótese de felicidade inteira.

<sup>27</sup> A autozoomorfização ocorre na p. 109 para dar conta do modo como se sentirá no Alto da Vigia (ver *supra*, nota 20): «devia ter trazido o travesseiro ou pedido o Ernesto emprestado, tanto vento aqui, tanta parede tombada, tanto ruído que não me consente escutar-te, tanta areia nos olhos, a camisa húmida, os meus ossos húmidos, os balidos da cabra que mastiga o seu terror, não cardos, ou seja o que eu mastigo também, os olhos dela parecidos com os meus, não, os olhos dela os meus, não pupilas, brancos, as patas dela as minhas, a vacilação dos corpos igual, o pai do meu pai a levantar-me/– Sai ao meu filho o malandro pesa chumbo também/e por consequência não fico à tona nem virei à praia, afundo-me, talvez os ossos, um dia, daqui a muitos anos, quando se libertarem do chumbo, um gato bravo sem pressa, não se ralando comigo, de pêlo amarelo ou castanho e a cauda grossa, às riscas, o tempo que demorei a conseguir respirar, a minha mãe/– Sucedeu-te alguma coisa menina?» (sobre questões de zoomorfização, ver *supra*, capítulo 4).

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

Ainda que de modo enviesado, acreditamos ser também possível verificar a manutenção de estereótipos sobre a forma (moralmente) aceitável de a mulher se comportar, perpetuando uma mentalidade, velha de séculos, que dela faz um ser diferente do homem<sup>28</sup>. Referimo-nos ao facto de o irmão surdo da mulher sem nome, nascido de uma fortuita (p. 330) relação extraconjugal (pp. 47, 61-62, 220, 242), ser visto e aceite, pela mãe, como pagamento de um «pecado», como «castigo de Deus» (p. 47). Os sentimentos de culpa que resultam traduzem-se, portanto, na vergonha de si e na piedade pelo marido que, parecendo compreender (perdoar?), não se isenta de, também ele, a castigar.

Depois de vários meses a dormir no sofá, «de perguntas e de respostas que se transformavam em despenhadeiros», ordena-lhe que vá ao quarto, onde a possui, detestando-a mais, «de cabeça longe da dela, não consentindo carícias, sem despir a camisa nem as meias», sem que ela abrisse «o bico» ou o beijasse (p. 275). Não pretendendo desculpabilizar a traição, e não ignorando a mistura de dor e de raiva que preside ao comportamento do homem<sup>29</sup>, não podemos, contudo, deixar de assinalar a violência desta e de outra punição. Recorde-se a tarde em que traz uma prostituta para casa, que é paga à frente da mulher, a quem avisa que lhe desimpeça o quarto e a quem, depois de consumado o acto, impõe que não mude a roupa da cama. «[E] durante um mês os mesmos lençóis até que», finalmente, lhe diz que pode mudá-los porque «já não cheiram» (p. 275).

E já que de violência falamos, assinale-se essa sua outra dimensão, a que assistimos pela voz da colega quando recorda os «homens à

<sup>28</sup> Ver *supra*, pp. 135 e ss.

<sup>29</sup> Depreendemos ser por causa desta situação que o pai da mulher da mulher sem nome começa a beber «a única ocasião da sua vida em que meteu o mundo num chinelo, na semana seguinte as garrafas na despensa, empurrando os boiões, os pacotes, os frascos e as fatias de pão esfareladas à mesa distraído dos meus irmãos, distraído dela, se a minha mãe uma pergunta o meu pai – Que me importam vocês?/sem se incomodar com ninguém» (p. 275).

E Agora, António?

paisana» que vinham buscar o pai, «comunista de merda» (p. 146) (vd. pp. 145-151). Comprovando uma linha de empenhamento ideológico nunca publicamente assumido pelo autor, o que vai dentro de *Não É Meia Noite Quem Quer* também direcciona a nossa atenção para a denúncia das atrocidades cometidas durante o Estado Novo. Assim ficamos a saber de um forte de Peniche sobrevoado por gaiivotas «gigantescas na lembrança» (p. 373), «mais cruéis do que as da praia», de maldade nas pupilas e no bico (p. 373) e de ferocidade nos olhos (p. 434), metonímia, afinal, da brutalidade exercida pela PIDE sobre os prisioneiros políticos tornados fracções de corpos inertes e, tantas vezes, ondas do mar que rodeia a prisão.

Tudo e todos, portanto, mais uma vez, em desolado e fantasmático trânsito por vidas que, apesar de parecerem mais silenciosas e tranquilas, não deixam de confirmar as grandes linhas temáticas da constelação ficcional do autor. Mais uma vez, parece que «não existem amanhã que cantam, existem ontens fugidios e hoje estreitos» (p. 156), universos agónicos povoados por personagens estilhaçadas.

E agora, António?



## BIBLIOGRAFIA

**Bibliografia Activa**

- ANTUNES, António Lobo, *Memória de Elefante*, 22.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2004 [1979].
- , *Os Cus de Judas*, 25.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2004 [1979].
- , *Conhecimento do Inferno*, 14.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2004 [1980].
- , *Explicação dos Pássaros*, 11.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2004 [1981].
- , *Fado Alexandrino*, 11.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2007 [1983].
- , *Auto dos Danados*, 18.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2005 [1985].
- , *As Naus*, 6.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2006 [1988].
- , *Tratado das Paixões da Alma*, 7.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2005 [1990].
- , *A Ordem Natural das Coisas*, 3.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2008 [1992].
- , *A Morte de Carlos Gardel*, 4.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2008 [1994].
- , *O Manual dos Inquisidores*, 10.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2005 [1996].
- , *O Esplendor de Portugal*, 4.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2007 [1997].

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

- , *Exortação aos Crocodilos*, 3.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2007 [1999].
- , *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, 6.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2008 [2000].
- , *Que Farei Quando Tudo Arde?*, 3.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2008 [2001].
- , *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*, 6.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2004 [2003].
- , *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, 1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2004.
- , *Ontem Não Te Vi em Babilónia*, 1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2006.
- , *O Meu Nome É Legião*, 2.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2007 [2007].
- , *O Arquipélago da Insónia*, 1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2008.
- , *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*, 1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2009.
- , *Sóbolos Rios que Vão*, 1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2010.
- , *Comissão das Lágrimas*, 1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2011.
- , *Não É Meia Noite Quem Quer*, 1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2012 (no prelo).
- , *Livro de Crónicas*, 6.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2006 [1998].
- , *Segundo Livro de Crónicas*, 2.<sup>a</sup> ed./1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2007 [2002].
- , *Terceiro Livro de Crónicas*, 1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2006.
- , *Quarto Livro de Crónicas*, 1.<sup>a</sup> ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2011.
- , «Crónica do hospital», in *Visão*, 12 de Abril, 2007.
- , «Não é meia-noite quem quer», in *Visão*, 20 de Janeiro, 2011.
- ANTUNES, Maria José Lobo e ANTUNES, Joana Lobo (orgs.), *D'Este Viver Aqui Neste Papel Descrito. Cartas da Guerra*, Lisboa, Dom Quixote, 2005.

## Bibliografia

## Bibliografia Passiva

- ALVES, Clara Ferreira, «Lobo Antunes e os sete pecados mortais» [1985], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa como Quer*, Coimbra, Almedina, 2011.
- ARISTÓTELES, *Poética*, 4.<sup>a</sup> ed. Trad., pref., intr., com. e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, IN-CM, 1994.
- ARNAUT, Ana Paula (ed.), *António Lobo Antunes: A Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa como Quer*, Coimbra, Almedina, 2011.
- ARNAUT, Ana Paula, «A escrita insatisfeita e inquieta(n)te de António Lobo Antunes», in CAMMAERT, Felipe (org.), *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*, Lisboa, Texto, 2011, pp. 71-88.
- 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 Séc. XXI*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia/Universidade Católica Portuguesa, 2011, pp. 385-394.
- ARNAUT, Ana Paula, *António Lobo Antunes*, Lisboa, Edições 70, 2009.
- ARNAUT, Ana Paula, «O barulho surdo(?) da(s) raça(s) em *O Meu Nome É Legião*», in NOGUEIRA, Lucila (org.), *Legado FLIPORTO 2008. Trilhas da Diáspora*, Recife, Carpe Diem, 2009, pp. 45-59 (também publicado em MENDES, Victor K. (ed.), *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n.º 19/20 (*Facts and Fictions of António Lobo Antunes*, Tagus Press/University of Massachusetts Dartmouth, 2011, pp. 353-365).
- ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- ARNAUT, Ana Paula, «*O Arquipélago da Insónia*: litanias do silêncio», in *Plural Pluriel, Revue des cultures de langue portugaise*, n.º 2, Outono-Inverno, 2008 ([www.pluralpluriel.org](http://www.pluralpluriel.org)).
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Le Marxisme et la Philosophie du Langage*, Paris, Ed. de Minuit, 1977.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du Roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978 [1975].
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoievski*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.
- BAUMAN, Zygmunt, *O Mal-estar da Pós-modernidade*, trad. de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.
- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe. L'Expérience Vécue*, vol. II, Paris, Gallimard, 1950.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

- BERGSON, Henri, *O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cómico*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 1991.
- Bíblia Ilustrada*, Porto, Edição Universus, 1961.
- Bíblia Sagrada*, 19.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Difusora Bíblica, 1995.
- BLANCO, María Luisa, *Conversas com António Lobo Antunes*, trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa, Dom Quixote, 2002.
- BUSTOS, Dalmiro, *Manual para um Homem Perdido: el Hombre del Siglo XXI y su Identidad*, Buenos Aires, Letra Viva, 2005.
- CARDOSO, Norberto do Vale, *A Mão-de-Judas: Representações da Guerra Colonial em António Lobo Antunes*, Lisboa, Texto, 2011.
- CARDUCCI, Bernardo J., *The Psychology of Personality. Viewpoints, Research and Applications*, 2.<sup>a</sup> ed., Oxford, Wiley-Blackwell, 2009.
- CASTRO, Carlos, *Ruth Bryden. Rainha da Noite*, Lisboa, Dom Quixote, 2000.
- CHAR, René, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1983 [1977].
- COELHO, Alexandra Lucas, «António Lobo Antunes depois da publicação de “exortação aos crocodilos” – “agora só aprendo comigo”» [2000], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- COELHO, Alexandra Lucas, «“Tenho a sensação de que ando a negociar com a morte”» [2006], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- COELHO, Tereza, «Memória de um escritor romântico», in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- COTRIM, João Paulo, «“Ainda não é isto que eu quero”», in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- COUTO, Margarida, «Recensão a *Manual para um Homem Perdido: el Hombre del Siglo XXI y su Identidad* (Dalmiro Bustos), in *Interacções*, n.º 8, Abril, Coimbra, Instituto Superior Miguel Torga, 2005, pp. 169-171.
- CROS, Edmond, *Literatura, Ideología y Sociedad*, Madrid, Gredos, 1986.
- DAVID, Sérgio Nazar (org.), *As Mulheres São o Diabo*, Rio de Janeiro, ed. UERJ, 2004.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix, *Rizoma*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.
- DELEUZE, Gilles, *A Dobra. Leibniz e o Barroco*, 5.<sup>a</sup> edição, tradução de Luiz B. L. Orlandi, Campinas, SP, Papirus, 2009.



## Bibliografia

- DIAS, Ana Sousa, «António Lobo Antunes. Um escritor reconciliado com a vida» [1992], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- FELDMAN, Robert S., *Compreender a Psicologia*, 5.<sup>a</sup> ed., trad. Luís M. Neto et al., Lisboa [etc.], McGraw-Hill, 2005, p. 363.
- FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro, «A mulher como “o outro” – a filosofia e a identidade feminina», in JORGE, Maria Manuel Araújo (coord.), *Porque nos Interessa a Filosofia*, Lisboa, Esfera do Caos, 2010.
- FREYRE, Gilberto, *Um Brasileiro em Terras Portuguesas. Introdução a uma Possível Luso-tropicologia, Acompanhada de Conferências e Discursos Proferidos em Portugal e em Terras Lusitanas e Ex-lusitanas da Ásia, da África e do Atlântico*, Lisboa, Livros do Brasil, 1953.
- GASTÃO, Ana Marques, «Caçador de infâncias», in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- GHILARDI-LUCENA, Maria Inês, «A vez do homem», in GHILARDI-LUCENA, Maria Inês e OLIVEIRA, Francisco de (orgs.), *Representações do Masculino. Mídia, Literatura e Sociedade*, Campinas, SP, Editora Alínea, 2008.
- GOMES, Adelino, «“Não sou eu que escrevo os meus livros. É a minha mão, autónoma”», in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- GOMES, Adelino, «Um quarto de século depois de *Os Cus de Judas*. “Acho que já podia morrer”», in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- GUERREIRO, António, «O nome do pai» [2001], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa como Quer*, Coimbra, Almedina, 2011.
- HALL, Stuart, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, Rio de Janeiro, DP & A, 1997.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, Nova Iorque e Londres, Methuen, 1985.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Nova Iorque e Londres, Methuen, 1984.
- JÚDICE, Nuno, «Exortação aos Crocodilos. para um realismo analítico», in PETROV, Petar (org.), *O Romance Português Pós-25 de Abril*, Lisboa, Roma Editora, 2005, pp. 263-272.
- KRESS, Gunther Kress e HODGE, Robert, *Language as Ideology*, Londres, Boston and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1979.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

- LUÍS, Sara Belo, «Que diz Lobo Antunes quando tudo arde?» [2001], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- LYOTARD, Jean-François, *A Condição Pós-Moderna*. Trad. José Bragança de Miranda, Lisboa, Gradiva, 1989.
- MACHADO, Cassiano Elek, «Desafeto de Saramago, António Lobo Antunes tem livro lançado no Brasil», in *Folha Online*, 3 de Agosto, 2002, [www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26214.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26214.shtml). (Documento consultado em 12 de Agosto de 2010.)
- MARQUES, Gabriela Mota, «“Cabelos à Joãozinho”. A garçonne em Portugal nos anos vinte», in VAQUINHAS, Irene (coord.), *Entre Garçonnes e Fadas do Lar. Estudos sobre as Mulheres na Sociedade Portuguesa do Século XX*, Coimbra, Faculdade de Letras, 2004.
- MARTINS, Luís Almeida, «António Lobo Antunes: “Quis escrever um romance policial”» [1992], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- MATEUS, Dalila Cabrita e MATEUS, Álvaro, *Purga em Angola: o 27 de Maio de 1977*, 2.<sup>a</sup> ed. rev., Porto, Asa, 2007.
- MENDES, Victor K. (ed.), *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n.º 19/20 (*Facts and Fictions of António Lobo Antunes*, número inteiramente dedicado ao autor), Tagus Press/University of Massachusetts Dartmouth, 2011.
- MIRANDA, Francisco Sá de, *Obras Completas*. Volume I, 3.<sup>a</sup> ed., revista, Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa, Lisboa, Sá da Costa, 1977.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, «Sobre o grotesco: “inconveniências”, risibilidade, patético», in *O Grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005.
- OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de (org.), *Espelhos, uma fisga... e poesia*, Vila Real, Minerva Transmontana, 2007.
- OSÓRIO, Luís, «A mão do escritor. A mão de António Lobo Antunes» [2001], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- PALLA, Maria Antónia, *O Essencial sobre a Condição Feminina*, Lisboa, INCM, 1985.
- PIRES, Catarina e STILWELL, Isabel, «Exortação ao Lobo» [2000], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- PIRES, Jorge, «António Lobo Antunes. *Que Farei Quando Tudo Arde?*» [2002], in ARNAUT, Ana Paula, *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa como Quer*, Coimbra, Almedina, 2011.

## Bibliografia

- REBOUL, Olivier, *Langage et Idéologie*, Paris, PUF, 1980.
- REIS, Carlos, «Narratologia(s) e teoria da personagem», in REIS, Carlos (coord.), *Figuras da Ficção*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2006, pp. 9-23.
- REIS, Carlos, «Los domingos grises de António Lobo Antunes», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 660, Junho, 2005, pp. 37-51.
- REIS, Carlos, «António Lobo Antunes: uma casa de onde se vê o rio», in CABRAL, Eunice, JORGE, Carlos J. F. e ZURBACH, Christine (orgs.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora* (14 a 16 de Novembro de 2002), Évora, Dom Quixote, 2003, pp. 19-33.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, 5.ª ed., Coimbra, Almedina, 1996.
- REIS, Gina M., «Bibliography of António Lobo Antunes», in Victor K. (ed.), *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n.º 19/20 (*Facts and Fictions of António Lobo Antunes*), Tagus Press/University of Massachusetts Dartmouth, 2011, pp. 367-375.
- SANTOS, Boaventura de Sousa, «Entre Prospero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade», in RAMALHO, Maria Irene e RIBEIRO, António Sousa (orgs.), *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto, Afrontamento, 2002.
- SCHAEDDER, Neil, *The Art of Laughter*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1981.
- SCHOLES, Robert e KELLOG, Robert, *A Natureza da Narrativa*, trad. Gert Meyer, São Paulo, McGraw Hill/Brasil, 1977.
- SEIXO, Maria Alzira, «As fragilidades do Mal» [2000], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa como Quer*, Coimbra, Almedina, 2011.
- SEIXO, Maria Alzira, *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos*, vol. II de *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2010.
- SEIXO, Maria Alzira (dir.), *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vols. I e II, Lisboa, IN-CM, 2008.
- SEIXO, Maria Alzira, «Bibliografia e bibliologia. Para uma bibliografia passiva de António Lobo Antunes», in *Diana*, n.º 5-6 (2003-)2004, pp. 87-133 (também publicado em *Metamorfoses*, 5, Cátedra de Estudos Jorge de Sena, UFRJ, 2004).
- SEIXO, Maria Alzira, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

## As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes

- SILVA, João Céu e, «A morte é uma puta» [2007], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- SILVA, Maria Augusta, «Saber ler é tão difícil como saber escrever» [2004], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- SILVA, Rodrigues da, «Mais perto de Deus» [1999], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- SILVA, Rodrigues da, «A confissão exuberante» [1994], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- SILVA, Rodrigues da, «A constância do esforço criativo» [1996], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- SILVA, Rodrigues da, «Mais perto de Deus» [1999], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8.<sup>a</sup> ed., Coimbra, Almedina, 1988.
- SOROMENHO, Ana, «Se eu tirasse as máscaras, começavam a aparecer estas histórias» (entrevista), in *Expresso/Única*, 16 de Outubro, 2010.
- SPÁNKOVÁ, Silvie, «Reflexões sobre o estatuto da personagem feminina nos romances de António Lobo Antunes», in CABRAL, Eunice et al. (orgs.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora* (14 a 16 de Novembro de 2002), Évora, Publicações Dom Quixote, 2003.
- TELES, António Tavares, «Acabou todo o romantismo que havia à volta do futebol» [1996], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- UTÉZA, Francis, «Lobo Antunes: le point de vue de l'écrivain», in *Quadrant*, 1984.
- VIEGAS, Francisco José, «Nunca li um livro meu» [1997], in ARNAUT, Ana Paula (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.
- WARROT, Catarina Vaz, *Chaves de Escrita e Chaves de Leitura nos Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Texto (no prelo).
- WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1988.







