

A imagem cadavérica, a memória do esquecimento e o neutro em *Eu hei-de amar uma pedra*, de António Lobo Antunes

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (UFC)

Resumo:

As idéias sugeridas pelo título do trabalho conduzem à noção de morte sempre adiada no romance de Lobo Antunes. Essa morte que não encerra nada acena apenas para uma longa e angustiante espera, um fim que não chega, um termo que não existe, o esforço vão de se atingir uma meta. Em sua dolorosa impossibilidade, a morte nunca fecha as contas, fazendo-se linguagem literária pelas mãos do escritor que se deixa dominar pelo fascínio da escrita incessante, interminável. A sedução do texto está em ele não se deixar resolver, exibindo seres que procuram inutilmente a palavra fim, que lhes possibilitará a morte como finitude, como seu direito de mortais; acima de tudo, essa é a palavra que lhes possibilitará a conclusão do relato. Ela é, entretanto, o termo impossível, o desejo que guarda uma imensa distância em relação ao que se deseja, e portanto se fortalece em paixão e esperança, que não podem morrer para que a escritura se faça.

Palavras-chave: imagem cadavérica, memória do esquecimento, neutro, inacabamento

A imagem cadavérica

Uma das figurações tematizadas no romance *Eu hei-de amar uma pedra*, de António Lobo Antunes, é a da imagem-memória. A escrita literária faz-se da imagem das imagens que nos são veiculadas pelo enunciador, colocando-se inicialmente a imagem fotográfica como geradora da escrita. O apelo é visual.

Ver pressupõe racionalmente visão à distância, eu aqui, o objeto acolá, a separação que possibilita a felicidade do reencontro, a afirmação do sentido da imagem, que nos torna senhores da ausência. Essa é a função humanista, apaziguadora, da imagem, que segue contente o poder ordenador das coisas do mundo. É a típica construção da arte clássica, que pretende embelezar o real transformando-o no irreal feliz que cumpre uma finalidade no mundo da claridade racional.

Seu outro lado é o remoto contato empolgante, o toque pelo olhar, que é atraído para um fundo sem profundidade, a paixão da imagem, o fascínio. Esse fascínio, na literatura, impede a atribuição de um sentido, impossibilita o reencontro, tira-nos do mundo, transmutando-se no olhar da solidão, do incessante, do interminável. O fascinado só vê uma presença neutra, impessoal, o *alguém* sem rosto, desmesurado e indefinido, como o “pimpolho” dominado pelo fascínio da infância, que o impede de lembrar-se da figura da mãe: “não me recordo da cara, recordo-me da boca” (ANTUNES, 2004. p.91). O fascínio da infância é comparável ao fascínio do escritor. Tudo é magia, tudo é encanto, a figura da mãe é o veículo do maravilhoso, quem está dominado pelo fascínio não consegue ver o objeto, só a imagem, que se afasta irreversivelmente do outro. É o mesmo fascínio a que pertence a imagem do vestido misterioso, ameaçador, corpo sem corpo, corpo vazio, pendurado no varão do reposteiro (p. 98). O vestido mostrava-se vazio, mas podia-se sentir um corpo dentro dele.

O caráter fascinante da imagem se intensifica quando recorremos à figura cadavérica, a que relacionaremos as fotos exibidas no texto do romance. É curioso como as fotografias de que partem os relatos têm algum tipo de relação com os mortos. Nessa relação entre a morte e a imagem, a personagem-chave é a costureira. Filha de mãe solteira, portanto filha da morte — ou a própria — na concepção da intransigência social, ela é a fonte geradora das imagens, como se saberá adiante, quando se apresenta como escritora do livro. A narrativa é produzida por um ser que excede a estrutura, e como tal é duas vezes expulsa e duas vezes confinada, até que logra livrar-se da história abandonando seu chapeuzinho na cama da enfermaria onde estava internada-confinada.

Aí estão os nossos objetos de representação estática, desprovidos de seu valor de uso, de suas verdades, que movimentam os dez primeiros textos, que os fazem “andar”, e que se desdobram nos textos seguintes. No estúdio do senhor Querubim, o anjo que põe e dispõe, tanto se fabricam inverdades quanto se retocam as já fabricadas. Assim como o morto, a fotografia é mais imponente e impressionante do que os seres nela representados no momento em que o foram; assim como o cadáver, a foto é um objeto inútil, portanto imagem, imagem de nada.

O que está na foto é, pois, o neutro, o que se representa a si mesmo, como a imagem ou o símbolo na ficção, veiculado pela fabulação da impossibilidade literária. Impossibilidade porque essa imagem encontra-se num espaço inacessível, inapreensível, onde não há acordo nem repouso. O que aparece aqui, então, é a imagem que não mata o objeto porque não há objeto para morrer, a impessoalidade neutra que a desfuncionalidade dos seres literarizou.

A memória do esquecimento

Todas essas imagens conduzem à noção de memória confusa, vaga, apagada. O que é esquecido, entretanto, faz-se uma seta indicadora de direção. Se se considerar que Mnemosine possuía, nos poemas mais antigos, um venerável ancestral chamado Esquecimento, aqui ele se faz particularmente poderoso:

(...) o perfume de verbena do primo Casimiro desaparecia de Alcântara e eu deixava de o sentir, ao colo da minha mãe na Photo Royal Lda, eu dissolvido no postigo em que nem uma árvore, um telhado, somente vidros sujos, um único vidro sujo no qual nenhum mindinho

— O pimpolho cresceu tanto este ano

escreveria o meu nome. (ANTUNES, 2004. p.34)

A voz do enunciador tem a entonação da memória reprimida e sufocada, que responde ao que foi vivido sob a pressão da estranheza; lembrando Blanchot em “Oublieuse mémoire”¹, ele fala como se estivesse lembrando, mas se lembra é por meio do esquecimento. O processo é o de uma migração interior, que vai ao profundo do ser como um risco e encena uma certa ciência dele em relação ao que está acontecendo, o saber do mais profundo afastamento.

Nessa condição, a linguagem literária aponta repentinamente para a coisa esquecida e para o esquecimento, afastamento desmedido onde se torna possível encontrar o espaço da metamorfose, o espaço de preservação do que se esconde, que defende os seres daquilo que eles são. A memória inicialmente é perturbação, obscuridade, a força incompreensível que estabelece nos seres a ambigüidade constante de uma mudança indefinida.

O que na memória do cotidiano funciona como mediação entre o ser e as coisas torna-se na arte o afastamento, a separação patrocinada pela memória do esquecimento, o que não ata nem desata. O esquecimento na escrita literária torna-se um movimento estéril, um vaivém incessante em que quem esquece o faz sem a possibilidade de esquecer, porque não há o que esquecer: o locutor está suspenso entre a memória e a ausência de memória. É a estranha experiência de esquecer o esquecido sem esquecimento.

As vozes, o neutro

Tanto quanto as imagens, a semelhança cadavérica e a memória do esquecimento, cumpre enfocar a indefinição dos sujeitos falantes na narrativa. Muito já se falou sobre a questão da polifonia em Lobo Antunes, e mais especificamente a polifonia em ruptura, o dialogismo sem diálogo, o rompimento da palavra na mudança da voz. Retomamos esse evento em *Eu hei-de amar uma pedra*, mas com uma intenção especial: mostrar como essa fragmentação da voz narrativa, as

¹ BLANCHOT, 1969. p. 459.

sucessivas alterações pronominais, o eu que se torna ele e em seguida ela, e em outros eus, eles e elas, como toda essa impossibilidade de assunção do discurso traz o neutro à fabulação narrativa.

Em *L'espace littéraire*, Blanchot fala do deslocamento do “Eu” privilegiado do centro da narrativa que se encerra em sua afirmação impessoal e anônima. Quem narra? Quem fala? Quem assume a responsabilidade? Quando escrever é entregar-se ao incessante, o “Eu” perde sua força e transmuda-se num “ele” ou “ela”, não importa que pronome predomine formalmente no relato. Segundo Blanchot,

L'écrivain appartient à un langage qui personne ne parle, qui ne s'adresse à personne, qui n'a pas de centre, qui ne révèle rien. Il peut croire qu'il s'affirme en ce langage, mais ce qu'il affirme est tout à fait privé de soi. Dans la mesure où, écrivain, il fait droit à ce qui s'écrit, il ne peut plus jamais s'exprimer et il ne peut pas davantage en appeler à toi, ni encore donner la parole à autrui. Là où il est, seul parle l'être — ce qui signifie que la parole ne parle plus, mais est, mais se voué à la pure passivité de l'être. (BLANCHOT, 1999. p.17) ²

A escrita estabelece, assim, uma relação defletida com a vida, por meio da qual o que não tem importância se afirma na intrusão do outro, o neutro. Nenhuma relação com qualquer tipo de voz dominante, ou central, ou que ocupe qualquer espécie de lugar privilegiado. É algo como um vazio a falar, uma palavra-buraco que não tem lugar certo na obra.

A questão da voz narrativa é retomada em *L'entretien infini* para reafirmar a idéia da impessoalidade e estranheza que destrói as convenções da escrita (linearidade, continuidade, legibilidade). Aqui ele introduz ainda a questão do presente sem memória do discurso narrativo, que é um dos pontos essenciais desta investigação:

Certes, cela ne signifie pas que le récit relate nécessairement un événement oublié ou cet événement l'oubli sous la dépendance duquel, séparées de ce qu'elles sont — on dit encore, aliénées —, existences et sociétés s'agitent comme dans le sommeil pour chercher à se ressaisir. C'est le récit, indépendamment de son contenu, qui est oublié, de sorte que raconter, c'est se mettre à l'épreuve de cet oubli premier qui précède, fonde et ruine toute mémoire. En ce sens, raconter est le tourment du langage, la recherche incessante de son infinité. Et le récit ne serait rien d'autre qu'une allusion au détour initial que porte l'écriture, qui la déporte et qui fait que, écrivain, nous nous livrons à une sorte de détournement perpétuel. (BLANCHOT, 1969. p.564) ³

Blanchot relaciona alguns traços que caracterizam esse neutro. É uma voz que não diz nada, não sabe nada, fala de nenhum lugar, vem do exterior, é incorpórea, espectral. Ela não se centra em seu emissor e retira-o do centro, bem como não pode criar um centro nem falar dele. A bem dizer, impede que a obra tenha um centro.

Essa voz carrega o neutro porque é assimétrica, desprivilegiada; não revela nem esconde; não afirma nem nega; coloca o sentido fora de questão, deslocando o centro de gravidade da obra. Daí

²Trad. do autor: O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma é totalmente privado de si. Na medida em que, escritor, ele legitima o que se escreve, nunca mais pode exprimir-se e ainda menos falar para ti nem dar a palavra a outrem. Aí onde está, só fala o ser — o que significa que a palavra já não fala mas é, mas consagra-se, à pura passividade do ser.

³Trad. do autor: Certamente, isso não significa que a narrativa relata necessariamente um evento esquecido ou esse evento do esquecimento sob cuja dependência, separados daquilo que são — ou como ainda se diz, alienados —, indivíduos e sociedades agitam-se como no sono, procurando resgatarem-se a si mesmos. É a narrativa, independentemente de seu conteúdo, que é esquecimento, de modo que contar uma história é submeter-se à provação do primeiro esquecimento que precede, funda e arruína toda memória. Nesse sentido, recontar é o tormento da linguagem, a busca incessante de sua infinitude. E a narrativa não seria nada além de uma alusão ao desvio inicial que a escrita carrega e que faz com que, escrevendo, nós nos entreguemos a uma espécie de retorno perpétuo.

Blanchot concluir sobre seu efeito no leitor: “De là que nous ayons tendance, l’écoutant, à la confondre avec la voix oblique du malheur ou la voix oblique de la folie” (BLANCHOT, 1969. p.567)⁴.

Aí se coloca novamente a pergunta: quem narra? Entre as páginas 205 e 211, por exemplo, temos a história do homem resumida pela filha mais nova. Se é Raquel que está contando a história dele, é porque ela sabe, e com muitos detalhes, inclusive da vida da amante, pessoa desconhecida dela, e até mesmo coisas acontecidas antes do pai se casar, e da infância dele. À página 207, como se a personagem se conscientizasse da impossibilidade de estar narrando, há a pergunta: “(quem irá contar isso?)”. Quem faz a pergunta? Ela mesma? O escritor? Possivelmente o escritor, em dúvida sobre quem pode narrar essa história, sentindo-se desconfortável com a narrativa da Raquelinha.

Qual escritor, o Lobo Antunes? Esse não, que ele já perdeu o controle do relato, demitiu-se da fabulação, restando-lhe uma pontinha de glória ao ser convocado de passagem por Pedro, o marido da filha mais velha do homem: “(ou sou eu que imagino ou o António Lobo Antunes julgando que devo imaginar a fim de que o romance melhore)” (p.143). Pode-se considerar esta atitude como uma transgressão à antiga lei de não-intervenção, a qual atualmente é letra morta, uma vez que o leitor já perdeu a ingenuidade da *poetic faith* de Coleridge, que sustentava a tradicional noção de *willing suspension of disbelief*. Ela tem o efeito de desafiar a própria possibilidade da narração, uma espreita maliciosa a partir de um postigo que se abre entre a ficção e o ato da escrita. Além de Raquelinha e Pedro, vários outros personagens, alguns dos quais nem deveriam conhecer os eventos, se apresentam eventualmente como narradores.

Na confusão de pronomes e de vozes, que falam e perguntam, no tempo que passa descontroladamente, sem direção, percebe-se o escritor entregue ao fascínio da ausência de tempo, à vertigem do espaçamento, ao coletivo impessoal na dança dos pronomes, em que o “Eu” soçobra na neutralidade do “ele” e do “ela”. Essa ausência de tempo não é negação do tempo, mas ausência de tudo, inclusive de negação, em que cada ser retira-se em sua imagem. É um espaço também de ausência, o espaço literário, onde o que era permanência só pode ser dispersão.

A escrita do neutro

A questão da autoria, da invenção do texto começa a delinear-se a partir da “Segunda visita”. Na seção das visitas, em geral, a voz predominante é a da filha bastarda, a costureira, voz que se entremeia a outras, e mais insistentemente à de Raquel, filha mais nova do homem falecido na hospedaria, que vem a ela saber informações sobre a vida do pai. Temos aqui a internada, que parece morar numa enfermaria com uma companheira de confinamento, e uma enfermeira que cuida delas. A companheira não dá ouvidos ao que ela fala; a enfermeira, porta-voz da razão, repete que seus relatos são mentirosos. Num determinado momento, a situação começa a esboçar-se:

(...) a empregada para você, sem me dar atenção

— Não lhes dê atenção que inventam coisas com a idade sabia?

inventou por exemplo que a senhora em lugar de assistente social

(assistente social?)

a filha do sujeito que a trouxe

— É para seu bem madame

e faleceu há uns meses, o pobre, provavelmente nem casado nem filhas, umas latas de biscoitos, uns mimos, se por acaso um comboio interrompia-se à espreita, mal o comboio

⁴Trad. do autor: “Eis por que, quando a ouvimos, tendemos a confundi-la com a voz oblíqua do infortúnio ou com a voz oblíqua da loucura”.

— Então chau
desculpava-se para mim afastando o ar com a mãozinha
— Que tolíce perdoe
aturava-lhe as fantasias, interessava-se por ela e a internada
— Pimpolho (ANTUNES, 2004. p. 395)

O texto acima é fundamental para se investigar o processo de invenção da escrita do romance. Tentemos então atribuir aos corpos as vozes e as referências. A empregada é a pessoa que cuida da internada na enfermaria, ou coisa parecida. O “você” é a interlocutora da internada, que até aqui identificamos como sendo Raquel, filha do homem da hospedaria. O pronome “lhes” indica genericamente os internados mais idosos, e especificamente a nossa internada em questão. A empregada, portanto, adverte essa pessoa (a visita) de que a velhinha inventa coisas, e dá um exemplo em seguida, pelo qual devemos imaginar que aquela que até então conhecíamos como Raquel seria na verdade uma assistente social, que a velha acredita ser a filha do homem que a trouxe para o hospital ou o que seja, e que parece ter pena dela, tratando-a até com um certo carinho. Eis aí o quarto corpo que aguarda atribuição: o “tal sujeito” identifica-se com o nosso velho conhecido, casado, pai de duas filhas, que tem uma amante com quem se encontra numa hospedaria etc. A se acreditar na advertência da empregada, entretanto, esse homem — que inclusive já morreu — é apenas um parente ou conhecido que trouxe a velhinha para o asilo, e que nem parece ter constituído família. Temos aí a luta da internada para fazer valer sua história contra o descrédito da empregada-enfermeira que afirma ser tudo invencionice. Ela persiste, bravamente, contando à Raquel-assistente-social tudo sobre seu pai e sua família, desde a infância dele.

Na terceira visita, a internada revela: ela é quem escreve o livro. Esse capítulo é essencial para se discutir a questão da autoria e da invenção na escrita do romance. Temos aqui referências fundamentais, envolvendo memória, esquecimento e invenção. Não é este um simples depoimento de uma demente esclerosada? Se fosse somente o fato de a fonte produtora da história ser um cérebro delirante, já a história não poderia ser chamada de “simples”, porque o relato da loucura e/ou do confinamento já o aproximam da narração da “outra” noite, no sentido blanchotiano do termo.

Essa invenção de uma mente cansada apresenta-se inicialmente como um recurso para vencer a solidão. Todavia, ele vai adquirindo por si o estatuto da escrita. Há muitos comentários sobre o contar neste capítulo: imaginação, criação, verdade e mentira, a indecidibilidade narrativa, a dificuldade de narrar, a construção do relato e a composição dos personagens. Enquanto reconstitui sua criação, a locutora faz reflexões metalingüísticas sobre o ato de escrever: tal expressão é um lugar-comum, o uso de certa palavra deve ser evitado porque provoca rima com aquela outra, portanto não serve, tal expressão é engraçada...

Um objeto que aparece relacionado a várias mulheres como figuração da vontade do escritor é o chapéu de palha com cerejas de feltro inventado pela costureira. Acima de tudo, o objeto é instrumento da escrita como metáfora da invenção. O passar do chapéu entre as personagens femininas equivale não apenas a edificá-las enquanto seres de ficção como também a obrigá-las a narrar, a contar sempre a mesma história, tarefa pesada, atormentada, sem fim.

Ninguém quer assumir o relato, a voz do último capítulo declara não saber de quem são essas recordações: “— Serão minhas?” (p. 599).

Surpreendentemente, é a amante do homem morto quem fala no capítulo final, e ela tem uma missão espinhosa: dar fim ao livro. Há indícios de que a escritora retirou-se: “(a partir do momento em que cheguei ao chapéu sobre a cama vazia para quê continuar?)” (ANTUNES, 2004. p.599). O

objeto sobre o leito é o nosso conhecido chapéu de palha com cerejas de feltro inventado e utilizado pela costureira-escritora.

Em *Eu hei-de amar uma pedra*, abandonar o chapéu equivale a desistir da escrita. A negligência autoral se confirma mais adiante, quando a escritora se evade e deixa a ordem para a personagem: “— Tu é que fechas o livro” (ANTUNES, 2004. p.601). O mais aflitivo da situação é que a escritora a quem ela se refere mencionando o famoso chapéu pode não ser a dona do relato. Quem estaria por trás dela? A autoridade que proclama o *dictare* pode ser “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” (p.601). Não se pode, então, estabelecer onde está o autor que a personagem procura.

A missão a ela confiada é angustiante, como é difícil achar uma palavra que termine um relato, uma palavra única, só dela, que sua própria morte lhe daria sem a participação de ninguém:

uma palavra confusa se tanto, não de pedido de auxílio ou de medo, uma palavra somente, não concebo bem qual, a única que criei ou a extinção me ofereceu

(— Aí tens uma palavra só tua que ninguém escutará) (ANTUNES, 2004. p.595).

A palavra que ela busca é a que lhe possibilitará a morte como finitude, seu direito como mortal e a extensão de seu saber como ser humano; além disso, essa é a palavra que lhe possibilitará a conclusão do relato. Ela é, entretanto, a palavra da impossibilidade, que tenta apreender um momento inapreensível pela linguagem, o imediato. É o desejo que guarda uma imensa distância em relação ao que se deseja, e portanto se fortalece em paixão e esperança, a promessa fundamental que está ligada à literatura e à impossibilidade. A paixão do texto está em ele não se resolver; ela deve continuar como a esperança do sagrado, que é o encontro do imediato, daquilo que “é”, que não reside no reino da possibilidade. A amante-viúva, portanto, não vai encontrar essa palavra, e não vai poder cumprir a missão que o escritor covardemente lhe confiou, ao ausentar-se do texto. Aí se manifesta o apelo desejante da personagem:

no instante, quem sabe, em que a vaga que sempre esperei, que mesmo hoje, perdoe-se-me a inconfidência, espero, a que daria à minha vida uma razão que me escapa e que a decidir visitar-me me ajudará a fechar este livro

(sou eu que fecho este livro)

com a palavra fim, ou seja uma palavra não de pedido de auxílio nem de medo, uma palavra somente, quase nem um som, uma agitação breve derivado às minhas limitações motoras, uns círculos e pronto como no passeio do Beato (ANTUNES, 2004. p.598)

O “quem sabe” expressa o desejo que não pode morrer para que a literatura se faça, a “vaga que sempre esperei” é a Eurídice inapreensível que a mulher quer salvar para seu mundo, dando-lhe o acesso à razão e possibilitando-lhe fechar o livro. E mais, o direito a pôr termo à narrativa é o direito ao fim, portanto à morte do repouso. A palavra fim é um significante que não resolve o apelo, “uma palavra somente, quase nem um som”, e esse som à beira do inaudível se metamorfoseia na “agitação breve” que são os estertores da morte dela, já velha e frágil, que imagina o próprio afogamento como meio de findar a escrita e a vida. A palavra fim está aí, mas ela por si é impotente diante do impossível que é a conclusão, um *fim* “e nada mais na página vazia” (ANTUNES, 2004. p.598).

Esse apelo se repete em várias formas: “(sou eu que fecho este livro)” (ANTUNES, 2004. p.598); “(se pudesse terminar o livro imediatamente, se me dessem liberdade, se dependesse de mim terminava, detesto o que conto)” (p.598); “(poupava tanta coisa desnecessária a tanta gente se terminasse já)” (p.599); “(como fechar este livro?)” (p.600); “(a maçada com o fecho do livro é que não basta uma agitação antes do silêncio, esta bota quase nova, estas palhas)” (p.600). Aí está: a

“agitação antes do silêncio” pode ser lida como o desfecho tradicional, o clímax, momento de tensão máxima, seguido da resolução que trará conforto e paz ao leitor, e de muita reflexão edificante. Não, esse final não serve mais, seria apenas um “impulso oxidado” (p.600), um gesto enferrujado que não funciona mais.

De apelo em apelo, a responsável pela conclusão idealiza um belo desfecho proporcionado pelo silêncio de uma palavra, e o resto da página toda em branco. Uma solução gráfica elegante e convencional, que faria a escritora se orgulhar de sua personagem falante e manteria satisfeito e confortável o mundo das edições de livros. Essa espera, entretanto, fica só na promessa: ela sabe que está “esperando quem não virá ou não esperando nada” (p.601).

Já que a espera é inútil, que venha uma concessão que lhe permita fechar a narrativa. Se alguém lhe dissesse “— Fecha este livro como quiseres” (ANTUNES, 2004. p.605), estaria solucionado o problema, “terminava-o aqui, com pétalas amarelas descendo na sombra” (p.605). Todavia, não há o consentimento. A busca continua, e em determinado momento, mais uma pequena luz parece querer acender-se: “(ora aqui está o fecho do livro, a tal palavra confusa, não há dúvida, encontrei-a, estou a aproximar-me dela)” (p.606). A personagem, entretanto, nem encontrou a palavra nem está a aproximar-se dela, continua a escrever sem destino nem finalidade: “(a minha voz, ajudem-me, dirigindo-se a quem?)” (p.608). Tanto sofrimento, que se assemelha ao aborto que a equipara a uma ovelha, e que ao mesmo tempo se lhe diferencia pela ausência de conclusão, persiste indefinidamente. É o seu aborto escritural, que impede o nascimento de um belo fim. Exausta em sua tentativa de dar à luz a palavra consagrada que não é sagrada, a personagem espera:

aqui sentados à espera até que uma criatura de chapéu de palha com cerejas de feltro

(a da arvéloa, a do cacto, a que manda na gente)

empurre a porta de súbito sem respeito por nós e nos expulse para a rua

(uma azinhaga de Sintra, o Beato, Tavira)

a informar mudei de plano, não preciso de vocês, sou eu que fecho o livro, vão-se embora, acabou-se. (ANTUNES, 2004. p.616)

Acabou-se, possivelmente, por um acidente de publicação, como diria Mário Quintana, ou por uma exigência do mercado, como queria Blanchot, deixando para o escritor apenas um livro. O que fica, todavia, é uma longa e angustiante espera, o fim que não chega, o termo que não existe, o último esforço para se chegar ao final, que afinal nunca é o último, porque não há último quando o escritor é dominado pelo fascínio da escrita incessante, interminável.

Referências bibliográficas

- [1] Antunes, António Lobo. *Eu hei-de amar uma pedra*, Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- [2] Blanchot, Maurice. *L’entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969.
- [3] Blanchot, Maurice. *L’espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1999.