

Sob dois ângulos de visão: as anamorfoses do discurso antuniano

Regina Celia da Silva¹ (UFF)

Resumo

Suspender é uma palavra polissêmica que, em quase todos os seus sentidos, pode-se atribuir à Literatura. Afinal, no que difere um texto jornalístico de um texto literário, se não for a capacidade deste último de elevar o leitor a um estado de instabilidade? Ao menos, na esfera do pensamento contemporâneo, o que se espera de um poema ou de um romance, é que este ou aquele possa nos fazer desviar dos cursos normais do sentimento, movimentar nossos ânimos internos para a formulação e reconstrução de idéias que circundam o que vem a ser o que somos e o que referencia nossas vidas.

*No entanto, neste texto, e em modo particular, os sentidos da palavra citada tomam forma numa estética cultural – o (neo)barroco. Sob esta perspectiva, o livro *Exortação aos Crocodilos* (1999), de António Lobo Antunes, torna-se o tecido investigativo desta comunicação, uma vez que dentre os efeitos de suspensão do romance destacamos a anamorfose re-significada como artifício de construção da narrativa. O olhar volta-se para uma escrita elaborada por estratégias discursivas representadas pelo virtuosismo e pelo descentramento da forma, do conteúdo, e da linguagem, aproximando a palavra do escritor a um retrato do nosso tempo.*

Palavras-chave: António Lobo Antunes, barroco, neobarroco

[...]
Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir-se
Ferreira Gullar

Se a primeira vista é para os cegos, o romance *Exortação aos Crocodilos*, de António Lobo Antunes, parece problematizar esta assertiva. Isto porque, num primeiro olhar, avançaríamos a leitura com a impressão de que todo o modelo da narrativa é construído para pensarmos que as quatro vozes femininas, que se intercalam em capítulos, são as protagonistas, as personagens centrais da trama. Bastaríamos pensar que o romance trata, substancialmente, de relatos sobre um quotidiano que é “um deserto de desassossego dominado pela desmedida importância de todos os pormenores” (SARDUY, 1989, p. 15) que o viver infunda.

Mas à medida que abrimos os olhos e olhamos mais de perto para o enredo, percebemos que essas mulheres

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. (BLANCO, 2002, p. 132).

Aqui, todo o primeiro foco de olhar que lançamos se desestabiliza. Toda a idéia de construir um cenário polifônico feminino como imagem principal rui com a constatação de que há uma “his-

tória terrorista” (BLANCO, 2002, p. 132) âncora do romance, que desnuda alguns atentados praticados pelos grupos de extrema direita contra os comunistas.

Essa história “completamente marginal” (BLANCO, 2002, p. 131), sobre a qual Lobo Antunes afirma ter inventado muito pouco, dado que “poderia ter problemas em Portugal” (BLANCO, 2002, p. 131), se passa como pano de fundo do enredo. No entanto, poderíamos dizer que ela é o eixo de ação do romance, o fio que conduz as personagens, sendo elas **crocodilos** ou **não**. Neste romance, as mulheres, aparentemente centrais, padecem em lembranças que se tornam lugar de refúgio contra a realidade que as cerca ou um lugar onde podem agir, atuar, em contrapartida com a situação periférica em que vivem, invertendo seus papéis na narrativa, mas não na História.

Embora tratar das questões que envolvem o cenário político português do século XX não seja o cerne do desenvolvimento deste trabalho, há de se evocar essas imagens para que se possa traduzir a composição do romance e delinear o caminho que escolhemos para desfigurar este jogo de perspectivas que a escrita torrencial de Lobo Antunes sustenta, e ao mesmo tempo, suscita em espécies de leituras frontais e laterais.

Na investigação dos fenômenos que identificam os caracteres neobarrocos do romance *Exortação aos Crocodilos*, verificamos a partir destas observações que estamos diante de um exercício de virtuosismo, “que em todas as artes consiste na total fuga de uma realidade organizadora, para se dirigir, através de uma apertada rede de regras, para a grande combinação policêntrica e para o sistema das suas mutações”. (CALABRESE, 1987, p. 54).

Segundo José Antonio Maravall, este princípio da estética neobarroca estaria próximo do conceito de anamorfose, uma vez que através de um

[...] jogo de deformações, de distorções praticadas sobre o objeto, se pretende conseguir que, à primeira vista, ele desapareça, ou melhor, aproxime-se na aparência ou assemelhe-se à coisa bastante distinta, para restabelecer-se na forma sensível de sua própria realidade, diante do olhar do espectador, quando este o contempla de um determinado ponto de vista. (MARAVALL, 1997, p. 349)

Seguindo esse raciocínio, seria como se o leitor, num primeiro instante, apreendesse a obra em fragmentos, numa urdidura comprimida de ruínas discursivas, e esta forma estilhaçada tomasse o contorno da história a partir do encadeamento dos sentidos, configurando a imagem daquilo que seria o enredo no seu genuíno entendimento. Esses “jogos de perspectiva” (MARAVALL, 1997, p. 349), “frequentes no Barroco” (MARAVALL, 1997, p. 349), são atribuídos ao romance de Lobo Antunes como um dos primeiros efeitos das técnicas de suspensão, aqui tomados como “desvios ou perversões no curso normal da narração”. (SARDUY, 1989, p. 52).

De acordo com o historiador, eles representam “a aplicação de um saber calculado que, se possui algo de magia natural – enquanto manejo de recursos naturais difíceis de alcançar – é também um saber rigorosamente geométrico”. Dito de outra maneira, relacionamos o polimento da palavra, a articulação da linguagem, a remissão das frases e o entrelaçamento do discurso, desencadeado por uma enxurrada de ressonâncias ao passado, a artifícios que revelam a arquitetura do romance, e anunciam os efeitos neobarrocos do projeto de escrita do autor que determinantemente salienta: “Tenho muito presente a música de Bach, tenho de ser implacavelmente eficaz, de uma precisão quase matemática”. (BLANCO, 2002, p. 125).

O romancista e ensaísta Severo Sarduy percebe a “imagem da anamorfose através de um deslocamento do ponto de vista e da adoção de um segundo centro de perspectiva, lateral [...]”. (SARDUY, 1989, p. 53). Neste sentido, a história marginalmente contada pelo autor conduz a uma lateralidade, a um olhar, talvez, desfocado do excessivo emaranhado discursivo perpetuado pelas vozes femininas, para evocar, através de outro plano de visão, uma outra construção de sentido. Trata-se da “perversão da perspectiva e do seu código[...]” (BLANCO, 2002, p. 52), através de um processo de

dilatação de um contorno e duplicação do centro: ou antes, deslizar programado do ponto de vista, desde a posição frontal até esse ponto máximo de lateralidade que permite a constituição de uma outra figura regular: anamorfose. (BLANCO, 2002, p. 65).

Assim, compreendemos que as quatro vozes femininas do romance não são protagonistas, mas podem ser vistas como centro de um primeiro olhar. Ao passo que, se tomarmos como referência um ângulo lateral de visão, estas mulheres inevitavelmente passam a figurar nas margens da história, isoladas na constituição de personagens que “parecem refletir-se apenas a si, degradar-se em ‘signos vazios’”. (BLANCO, 2002, p. 72). São como

[...] centros inocuados, ao mesmo tempo que têm por função totalizar alternativamente a composição, deslocar o olhar de um termo para o outro, e contíguo, sublinham a função organizadora da falta no interior da cadeia significante, e a importância de uma focalização não marcada na rede metonímica da representação. (BLANCO, 2002, p. 64).

Nota-se que essa atmosfera de anamorfose que o romance evoca não se limita apenas ao enredo. Percebemos mudanças de perspectivas no próprio traçado das personagens, através da dissimulação de Mimi e da despersonalização de Fátima, além de cenas descritas - nos monólogos de Celina e Simone - que desencadeiam associações deformadas ou revelações de **um outro modo de ver as coisas**. O próprio discurso do romance realiza o anamorfismo na medida em que percebemos haver entrelaçamentos de pontos de vista diferentes nos relatos. Dessa maneira, as oscilações de imagens manifestam-se também através de alternâncias da palavra, tomando a dimensão do corpo do texto como uma espécie de prolongamento da suspensão, uma vez que se inicia o efeito sobre a história e este, como veremos, vai se estender à linguagem.

Mimi, a primeira personagem a compor uma espécie de monólogos no romance, constrói a sua imagem através das lembranças excessivas de sua infância, cujo ponto de referência emotiva centra-se na ligação fraternal com a figura da avó. O traçado que a personagem faz destes tempos remotos nos dá a ver certa alegria vivenciada pela sua inventividade infantil e pela possibilidade de sonhar com um lugar onde **rosas nascem do mar**:

Tinha sonhado com a minha avó[...]

que não falava português, falava galego e depois da morte do meu avô presidia ao negócio e à casa: por não lograr mexer-se, derivado ao reumático, duas empregadas lavavam-na, vestiam-na, molhavam-lhe o cabelo num alguidar de aguardente para fazer a trança, colocavam-na na cadeira no topo das escadas da qual dirigia os cardápios, resolvia os diferendos, se zangava com os filhos, verificava as contas à noite num caderninho de escola[...] (ANTUNES, 2001, p. 5)

aconselhava testamentos e partos, despedia cozinheiras, adivinhava os relâmpagos, jurava que na Galiza chove o tempo inteiro e nascem rosas do mar, sempre vestida de branco como uma noiva antiga[...] (ANTUNES, 2001, p. 6)

Para exemplificar este **jogo de perspectivas**, este movimento de olhares díspares, os relatos da personagem Mimi, por vezes, são entrecortados pelas aspirações do marido, que revelam uma concepção de mundo diferente daquele que sua esposa esboça sobre sua infância:

felizes, imagine-se

em que sonhava com Coimbra e uma taberna miserável de miseráveis, com mais galinhas que clientes, arroz de pescada, febras, acorda, o paraíso dela, um paraíso de pobres, bastava ver os quartos por cima da casa de pasto onde dormiam aos cinco e aos seis, as mantas surradas, os armários sem portas, a sala de cadeiras bambas em que não me atrevia a sentar, o sofazinho emendado a adesivo, as rolas de cerâm-

mica sem bico e por cima disso tudo, entranhando isso tudo, habitando isso tudo, o cheio de aguardente da trança da defunta, a dona do segredo da Coca-Cola que lhes permitia serem ricos, comprarem abacaxis de gesso para enfeitar o portão e curarem o tio doente num sanatório como deve ser [...] (ANTUNES, 2001, p. 10)

Dentro da possibilidade de se dirigir a outros movimentos de interpretação para a narrativa, podemos dizer que a **anamorfose discursiva** do romance se aplica também à própria dissimulação da personagem, na medida em que há a alusão ao disfarce, ao entendimento de que “nada é o que parece”. (BLANCO, 2002, p. 129). Neste sentido, a surdez de Mimi parece-nos representada, teatralizada, mais uma vez remetendo o leitor a uma versão desestabilizadora, afastada de uma imagem estável, uma vez que a sensibilidade da personagem está centrada num espaço muito além do audível e o seu silêncio é utilizado como artifício para a ocultação de um saber:

não ouço as pessoas, nem o telefone, nem a campainha da rua, e todavia ouço os ruídos do mundo, o forno, os relógios, estalos da madeira, gemidos de canos, a angústia das plantas na varanda, a inquietude e o sofrimento da casa eram um extensão da minha inquietude e do meu sofrimento, outra pele sobre a minha pele, com as suas vísceras incompreensíveis e a vibração dos seus nervos, o que sobrava do avião a balançar no telhado e os empregados do aeroporto trotando para o furgão tapados com bonés [...] (ANTUNES, 2001, p. 10-11)

a minha mulher vive numa campânula de silêncio, acena com a cabeça a fingir, sorri a fingir, concorda a fingir (ANTUNES, 2001, p. 9)

[...] eu fazendo-me desentendida no meu sorriso de surda [...] (ANTUNES, 2001, p. 50)

Lobo Antunes opta por realizar um trabalho de construção e re-construção de imagens, onde uma é diferente da outra, como num jogo discursivo que suspende o leitor a um plano de indecidibilidade. “Era um desafio muito grande, é como dar carne, sangue, espessura, a personagens que depois vou destruir dizendo isto não é verdade, existem mas de outra maneira”. (BLANCO, 2002, p. 130). As imagens são erguidas para, num instante seguinte, serem desfiguradas e recompostas por fragmentos que moldam uma outra forma de se apreender a obra. Trata-se de um **fazer**, quase artesanal, de organização e reorganização do espaço narrativo para que as perspectivas possam ser formuladas e o leitor possa, virtualmente, ver deslocar sua leitura de um ponto a outro.

Na linha das observações anunciadas, os relatos da personagem Celina sobre o cenário da mesa de almoço remetem a uma espécie de permuta visual a partir da descrição de dois ângulos de visão. Um construído pelo **olhar de cima**, na narração de um ambiente representado pela família no decorrer de uma refeição; e outro, pelo **olhar de baixo**, preenchido pela composição de gestos e de detalhes sutilmente observados pela personagem – ela mesma, então uma menina:

[...] sentei-me debaixo da mesa do almoço com a toalha e as pernas deles à volta

- Anda comer Celina

a mão do meu tio pousou no joelho da minha mãe e o joelho da minha mãe estremeceu, a mão dela deve ter largado o garfo porque veio pegar na mão do meu tio, colocá-la no joelho dele e aplicar-lhe palmadinhas numa espécie de aviso ou de zanga antes de sumir-se em busca do talher, a minha avó dobrou-se para trás e os dedos de unhas compridas massagearam a canela, as pernas do meu pai permaneceram direitas, uma das meias, sem elástico, mostrava um pedaço de pele, o sapato do meu tio, mais bem engraxado que os meus e os do meu pai (ANTUNES, 2001, p. 27)

Nota-se que esta segunda versão com que reajustamos os elementos nos dá a ver uma imagem que revela os bastidores de uma cena, feita aos pedaços, e que aponta um outro viés da história. Aqui, mais uma vez estamos diante de um disfarce, de uma simulação que aponta outros contornos através de uma espécie de decodificação de signos, de uma leitura de pormenores, que desmistifica qualquer sentido totalizante. Trata-se de um modo de narrar a história ao avesso, de chamar a atenção do leitor para uma dupla focalização que evidencia a idéia de que não há apenas um modo de se contar a história.

Mas esse processo de desconstrução de perspectivas também se dá por meio da subjetividade do personagem. Neste sentido, Fátima, a afilhada do Bispo, encontra-se, por vezes, aterrada em sentimentos de **despersonalização**:

nunca me achei parecida comigo, estranho sempre a minha cara, as minhas mãos, este queixo ser o meu queixo, esta boca a minha boca, chamar-me Fátima, as pessoas acreditarem que eu sou eu, confundirem esta estranha comigo, o que aconteceria se lhes aparecesse tal como sou de fato, outra cara, outras mãos, outro queixo, outra boca, outra voz (ANTUNES, 2001, p. 60)

A evocação de imagens duais na narrativa também é representada pela cena descrita sobre Simone ao espelho de um parque de diversões:

havia espelhos na feira que me tornavam magra, não me interessava a montanha-russa, o castelo fantasma, o poço da morte, o carrossel do oito, a criatura em tamanho natural, chamada Madame Dolores, em que se metia uma moeda no umbigo e largava um cartão com o futuro impresso, todos os futuros idênticos [...] (ANTUNES, 2001, p. 212)

[...] ficava na tenda dos espelhos com o letreiro é só rir trepidando gargalhadas no alto-falante, a cara estreitinha, o corpo numa fita, os membros esqueléticos, o empregado, uma linha de boné em sapatos miniaturais, tocava-me nas costas e o tamanho da voz não ligava com o corpo

- Vamos fechar

olhava alternadamente para ele e o reflexo confundida por duas pessoas diferentes debitando ordens de uma só [...] (ANTUNES, 2001, p. 212-213)

Novamente o autor nos induz a um jogo de sensações, cuja experiência do olhar é problematizada. A personagem se vê refletida no espelho através das deformações que este provoca. Talvez esta atração pelo brinquedo nos leve a perceber que qualquer outra forma seria mais apreciada por Simone, uma vez que sua queixa permanente centra-se na insatisfação com o seu corpo. Dessa maneira, Simone recupera na possibilidade de uma outra imagem, aquilo que poderia lhe trazer alguma alegria:

e eu sozinha na barraca dos espelhos de feira, linda, elegantíssima, em paz, sem ligar às gargalhadas do alto-falante e ao empregado que me tocava nas costas

- Vamos fechar

dado que a Madame Dolores, que conhece o futuro, me prometeu um marido bondoso, uma viagem de barco e uma herança inesperada. (ANTUNES, 2001, p. 223)

Diante destas movimentações na narrativa, desta evocação de imagens que se deslocam ao plano de visão, tanto dos personagens, quanto dos leitores, devemos considerar que a escrita antuniana a todo o tempo suscita certo **desassossego**. E é justamente este estado de excitação e surpresa diante do que há por vir que encontramos os efeitos da suspensão do romance. Tudo é mutável. Tu-

do se transforma. Não porque queremos, mas porque o autor assim deseja. A transitoriedade das imagens e dos pensamentos que se formulam durante a construção dos relatos nos dá a ver as marcas que delineiam o projeto de escrita do autor, que parece - de modo cada vez mais fulcral - renunciar a qualquer tipo de ordem absoluta ou de espaços totalizantes. De forma paradoxal, Lobo Antunes parece esforçar-se continuamente a nos apresentar uma escrita descontínua, cujo ambiente narrativo remete a uma leitura desprovida de certezas.

Aproximando, despretensiosamente, a imagem primeira que temos do romance à pintura de um quadro, como *As Meninas* de Velázquez, por exemplo, poderíamos dizer que as quatro vozes femininas recebem a claridade, são o centro luminoso da irradiação. E os seus maridos, companheiros, amantes, encontrar-se-iam ao fundo, recebendo do pincel os tons escuros. Mas como vimos, nada é estável no romance do autor. Esta antítese claro-escuro, logo ganha forças no movimento da própria centralidade do romance e na consideração de que Lobo Antunes constrói, fundamentalmente, uma narrativa de **centros cegos** que desestrutura qualquer pensamento sobre a existência de lugares precisos, uma vez que percebemos ser a **perturbação** o elemento impulsionador da construção do seu romance, e principalmente, da sua escrita.

Este **policentrismo** - movimento este que aqui parece circunscrever centros em centros - é tomado, às vezes, por *zoons* que em detalhes revelam os pormenores da dinâmica narrativa do autor. Como já dissemos anteriormente, as mulheres não são centrais na ação do romance, mas são principais nas suas memórias, nas suas imaginações. As memórias, em grande parte, não exibem clarezas, mas um lado obscuro, o lado do reprimido que revela os acontecimentos elididos de suas vidas que as lembranças insistem em ressoar. Nota-se que neste jogo de projeções ópticas há um foco de luz difusa, que ora remete ao apagamento, à opacidade; ora corresponde ao brilho cintilante de uma efêmera paisagem.

Poderíamos dizer que, quase inteiramente, a narrativa nos aponta evidências de que a sua estrutura se articula aos traços neobarrocos que neste texto destacamos. Em grande parte do romance, as demonstrações de anamorfoses são representadas como formas principais de construção do enredo. A escrita integra esses efeitos a uma finalidade, ou melhor, a um modo de sustentar o leitor com o vigor de sua própria capacidade de criação. A leitura de *Exortação aos Crocodilos* o **incomoda**, na medida em que o retira de uma posição solidificada para levá-lo à reflexão. Dessa maneira, o caráter, por vezes, enigmático da trama entra em conflito com uma suposta associação prévia e, decididamente, o leitor é invocado a perceber outras imagens.

Embora o procedimento da anamorfose barroca esteja - quase sempre - calcado na revelação de rostos humanos, essa releitura dos seus efeitos neste romance de António Lobo Antunes nos leva à reflexão de que a narrativa antuniana vai do estilhaço ao vazio da incerteza. As imagens criadas pelo autor não constituem rostos em segundo plano, mas as ruínas dos fragmentos do que somos, enquanto homens fragilizados pela desmesurada instabilidade que nos cerca. Lobo Antunes nos faz encaixar peças, unir pedaços, juntar palavras, para que possamos (quem sabe?) reconstituir a nós mesmos.

Referências Bibliográficas

- [1] ANTUNES, António Lobo. *Exortação aos Crocodilos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- [2] BLANCO, María Luiza. “A amizade é regida pelo mesmo mecanismo que o amor, é instantânea e absoluta”. In: *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- [3] CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.

- [4] MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- [5] SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1989.

¹ **Regina Celia da SILVA, Doutoranda**
Universidade Federal Fluminense (UFF)
reginacelisva@hotmail.com