



Universidade de Brasília

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**Diante da morte, escrever a si mesmo:
o dizer-se de António Lobo Antunes**

STELLA TAVARES BRAGA AVELINO

Brasília

2019

STELLA TAVARES BRAGA AVELINO

**Diante da morte, escrever a si mesmo:
o dizer-se de António Lobo Antunes**

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre em Literatura, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília.

Orientadora: Dr^a Fabricia Wallace Rodrigues

Brasília

2019

Diante da morte, escrever a si mesmo: o dizer-se de António Lobo Antunes

Stella Tavares Braga Avelino

Orientadora: Dr^a Fabricia Wallace Rodrigues

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB) como requisito à obtenção do grau de Mestre em Literatura.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Fabricia Wallace Rodrigues
Programa de pós-graduação em Literatura
Universidade de Brasília — Presidente

Prof. Dr. Pedro Mandagará Ribeiro
Programa de pós-graduação em Literatura
Universidade de Brasília — Membro interno

Prof. Dr. Evaldo Sampaio da Silva
Programa de pós-graduação em Metafísica
Universidade de Brasília — Membro interno

Prof.^a Dr.^a Patrícia Trindade Nakagome
Programa de pós-graduação em Literatura
Universidade de Brasília — Membro suplente

AGRADECIMENTOS

Com poucas palavras, agradeço:

a Fabricia,

pelas várias reuniões de orientação, mas sobretudo pelo olhar literário único que me apresentou a um universo completamente novo, pelas inúmeras conversas sobre a pesquisa e sobre a vida, pelas viagens, pelos pequenos e grandes conselhos, por todo o carinho.

a minha mãe, Francisca,

pelo apoio e amor infinito, mas também pelos afagos em momentos difíceis.

ao meu pai, Maurilio,

pelo constante suporte e pelo direcionamento inicial, o gosto pela leitura.

ao Patrick,

pelas conversas e indicações filosóficas, pelas horas de leitura conjunta, pela vida compartilhada e, especialmente, pelos cafunés, beijos e abraços, por todo o amor.

a Jade,

pelas trocas de leitura, mas também pelas angústias e desesperanças conjuntas que se transformaram em impulso para escrita.

a Juliana, a Nayara e ao Igor,

pelos assuntos mais diversos e pela vivência sempre enriquecedora.

O tempo apagará para sempre o que fomos até não termos sido nada. E as palavras que deixarei são provisórias como todas as palavras que se pronunciaram no mundo. Ná havendo novidade, dizia o velhote sem pernas. Mas havendo ou não havendo novidade será assim. A sua cadeira de rodas desaparecerá também. Mesmo o teu nome, António Lobo Antunes, não terá sequer a sombra de uma sombra.

Ná havendo novidade

Crônica publicada na revista Visão nº. 1316, 24 de maio de 2018.

RESUMO

AVELINO, Stella. *Diante da morte, escrever a si mesmo: o dizer-se de António Lobo Antunes*. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília (UnB).

Dividida em três capítulos, esta dissertação analisa o romance *Sôbolos rios que vão*, de António Lobo Antunes, a fim entender a escrita de si como uma tentativa de permanecer no mundo frente à possibilidade da morte. Inicialmente, é abordada a questão da escrita que se dá em dois âmbitos distintos: o de Lobo Antunes, autor português que escreve um romance; e o de António, personagem que escreve um diário, o qual forma o livro aqui analisado. Diante da análise desses dois âmbitos, este trabalho direcionar-se-á à perspectiva de António, uma vez que o estudo aqui proposto não se baseará na investigação da vida biográfica de Lobo Antunes. Nesse sentido, após a questão da escrita, o tema da morte é analisado, dado que ela seria a responsável por impulsionar a escrita de si como forma de permanecer no mundo. Por último, a melancolia é investigada como resultado único dessa escrita que, repleta de lacunas, propicia ao autor a imersão em memórias ficcionalizadas. A fim de sustentar toda essa análise, o referencial teórico deste trabalho é composto principalmente por críticas literárias e teorias históricas e filosóficas, como as de Agostinho, Ariés, Assmann, Barthes, Blanchot, Derrida, Foucault, Ricœur e Starobinski.

Palavras-chave: Diário. Escrita. Lobo Antunes. Melancolia. Morte.

ABSTRACT

AVELINO, Stella. *Before death, the self-writing: the express of António Lobo Antunes*. 2019. Master's dissertation – Department of Literary Theory and Literatures, University of Brasília (UnB).

Divided in three chapters, this research analyses *Sôbolos rios que vão*, a novel by António Lobo Antunes, in order to understand the self-writing as an attempt to remain alive despite the possibility of death. Firstly, the issue of the writing is investigated in two contexts: the first one is about Lobo Antunes, the Portuguese writer who writes a novel; the second one is about António, the character who writes a journal which composes the book of Lobo Antunes. Based on those two contexts mentioned above, this paper aims at António's perspective since this research will not be based on Lobo Antunes' biography. Afterwards, the issue of death is analysed, since it would be responsible for boosting the self-writing as a way to remain. Finally, the melancholy is explored as the only effect of this writing full of gaps, which takes the author to an immersion in memories crafted with fiction. In order to support this analysis, the theoretical background is mostly composed by literary critic and historical and philosophical theories, as in the research of Agostinho, Ariés, Assmann, Barthes, Blanchot, Derrida, Foucault, Ricœur e Starobinski.

Key-words: Journal. Write. Lobo Antunes. Melancholy. Death.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I — a escrever-se no quarto	18
i. é preciso ter lido muito. Aprende-se a escrever, lendo	27
ii. Non omnis moriar	39
Capítulo II — o papel deve continuar entre as ruínas	51
i. fico, mesmo que não respire: a escrita enquanto permanência	55
ii. Será que faleci? a escrita enquanto representação da própria morte	70
Capítulo III — frases soltas num resto de memória	78
Considerações finais	106
Referências bibliográficas	111

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura I - LEILA DANZIGER, série <i>Leituras da melancolia</i> , 2012	79
Figura II - ALBRECHT DÜRER, <i>Melancolia I</i> , 1514	96

Introdução

Ce ne sont pas mes gestes que j'écris; c'est moi,
c'est mon essence.

- Montaigne.

Sôbolos rios que vão, romance de António Lobo Antunes, nos coloca diante de 15 dias consecutivos de escrita diarística de um personagem afetado por um câncer. A narração dos dias mistura memórias de infância, situações presentes do hospital e presenças de familiares já mortos. Lobo Antunes, assim, a partir de uma narrativa que não estabelece limites nítidos entre presente e passado, nos apresenta a um personagem que passamos a conhecer por suas memórias e seus devaneios escritos em forma de diário. Aos poucos nos familiarizamos com Antoninho e senhor Antunes, o eu da infância e o eu do presente de escrita do personagem. E aqui começam a borbulhar confusões: há no romance um diário de um personagem com o mesmo nome do autor, diário esse que conta sobre os dias de internação devido a uma doença também sofrida pelo autor. Temos, então, ao mesmo tempo, alguém a escrever um romance no qual há um personagem homônimo ao autor a escrever um diário sobre experiências também comuns ao autor. Diante dessas ambiguidades proporcionadas por dois níveis de escrita de si — a do autor do livro e a do autor do diário que compõe o livro — e a fim de tentar clareá-las, ao longo desta dissertação o nome **Lobo Antunes** será usado em referência ao autor português que publica o romance **Sôbolos rios que vão**, enquanto o nome **António** fará referência ao personagem que escreve o diário **Sôbolos**.

A escrita de si, na crítica literária, tomou várias vertentes, as quais começaram a ganhar atenção a partir do estudo de Philippe Lejeune sobre o pacto autobiográfico¹. Em geral, para o autor, o gênero autobiográfico enquadra narrativas retrospectivas que uma pessoa real faz de sua própria existência e exige um pacto ilusório, nunca feito simultaneamente pelo autor e pelo leitor, em que acreditamos que aquilo que nos é contado fez parte da vida do autor. Ao fazer esse estudo, Lejeune tenta delimitar bem a diferença entre autobiografia e romance ao criar um

¹ Cf. LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

quadro em que se cruzam a declaração quanto ao gênero praticado e ao nome do personagem principal. As conclusões chegadas são, para Lejeune, bem demarcadas, exceto uma que gera dúvida: como classificar um livro declarado como romanesco e que apresenta um personagem com nome igual ao do autor? Nenhum exemplo vem à mente de Lejeune, que então classifica tal alternativa como impossível.

Quatro anos depois, Serge Dubrovsky publica o romance *Fils* (1977), em que dará ao personagem o seu próprio nome. A impossibilidade assinalada por Lejeune torna-se então possível e passa a ser nomeada por Dubrovsky como autoficção. O novo conceito chamou muita atenção e deu origem a uma vasta análise crítica, a qual colocou em evidência textos literários já existentes que faziam autoficção sem saber, e abriu caminho para a publicação de novas obras.

Assim, se em *Sôbolos rios que vão* temos um romance e seu personagem principal possui o mesmo nome que seu autor, podemos classificá-lo como autoficção e então dizer que Lobo Antunes é capaz de escrever a si mesmo pois cria, com seu próprio nome, um personagem: António. Mas também em *Sôbolos* vemos seu autor, António, escrevendo a si mesmo ao criar outros dois personagens com seu próprio nome: Antoninho e senhor Antunes. Assim, frente a esse *mise en abyme* da escrita de si em *Sôbolos rios que vão*, me propus, inicialmente, a tentar entender a escrita de si como uma tentativa de eternização frente à possibilidade da morte.

No primeiro capítulo foi então abordada a questão da forma de escrever a si mesmo, se por meio do fluxo de consciência ou se por meio do monólogo interior. Isso porque, a partir da externalização do interior, seria possível explorar a consciência daquele que escreve. Seria viável então, a partir desse acesso à consciência, encontrar a motivação da escrita? Blanchot, em *O espaço literário* (2011), mostra-nos como todo escritor tenta, de alguma forma, alcançar o segredo da escrita, o centro do espaço literário o qual só é alcançável pela própria escrita. Nesse sentido, para entender como Lobo Antunes e António procuram decodificar esse segredo, foi necessária, no âmbito da realidade, a leitura de entrevistas dadas pelo autor português, das quais muitas encontram-se reunidas em um livro organizado por Ana Paula Arnaut², e, no âmbito da ficção, a análise das memórias do personagem ao longo de *Sôbolos*, o que me levou a duas outras premissas: a primeira seria a de que Lobo Antunes escreve devido ao desejo de escrever que vem por meio da leitura; a segunda, António escreve pois se vê frente à presença

² ARNAUT, Ana Paula (org.). *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Edições Almedina, 2008.

da morte. Para a investigação dessas premissas, criei subtópicos para o capítulo: *i. é preciso ter lido muito. Aprende-se a escrever lendo*, no qual foi abordada a perspectiva de Lobo Antunes; e *ii. Non omnis moriar*, em que tratei de António.

É importante assinalar que diversas análises traçadas ao longo desta dissertação partem da literatura comparada, essa vertente cujos conteúdos e objetivos mudam constantemente. Aqui foram ultrapassadas as fronteiras de comparação tradicional, que se limitam às fronteiras nacionais e linguísticas ou ainda às fronteiras históricas de quem publicou primeiro, a fim de examinar a perspectiva do desejo de escrita, da escrita diante da morte e da melancolia de um ponto de vista não limitado ao da literatura lusófona ou ainda não limitado à fronteira exclusivamente literária e histórica, uma vez que obras de arte complementaram o estudo de *Sôbolos rios que vão*. Nesse sentido, me proponho a dissociar a ideia de superioridade ou de inferioridade que uma comparação implicaria. As relações traçadas entre obras não têm aqui o fito de elencar uma origem ou ainda mensurá-las em termos qualitativos, mas criar entre elas uma relação de semelhanças e diferenças destituídas de valoração e que visa à análise de perspectivas diferentes.

Assim, o primeiro subtópico do capítulo I traz inicialmente uma análise comparativa entre Sartre e Lobo Antunes a partir do romance *As palavras* (1964) do filósofo e das diversas entrevistas concedidas por Lobo Antunes presentes no volume organizado por Arnaut. As semelhanças entre os autores são inúmeras, entre elas se destaca o caminho literário iniciado com a leitura de clássicos, impulsionada pela autoridade familiar, que conduziu a escrita e ao seu contínuo aperfeiçoamento. Mas, para entender esse aperfeiçoamento em *Sôbolos rios que vão*, o qual se dá com a transformação do eu-autor em eu-personagem, foi necessário me distanciar de Lobo Antunes, uma vez que é preciso entender esse eu-personagem originado da leitura para a escrita. Nesse sentido, seguindo os preceitos de Proust em *Contra Sainte-Beuve* (2017), para entender esse eu, é necessário recriá-lo. Por isso, por mais que Lobo Antunes e António tenham passado por uma internação devido a um câncer, a análise da escrita de Lobo Antunes não foi direcionada às semelhanças entre a vida do escritor português e a do personagem. O que nos importará na obra é esse espaço do imaginário e das memórias, da construção do eu-personagem. Nessa construção, analisar memórias e sua relação com o tempo mostra-se indispensável, e, para isso, Santo Agostinho e Ricœur também surgem como aparato teórico. Em suma, esse eu-personagem, surgido da leitura para a escrita, ultrapassa essa relação, ultrapassa também as próprias experiências vividas pelo autor e por isso, mais que analisar Lobo Antunes, é preciso analisar António, esse personagem criado.

Nesse sentido, o subtópico *ii. Non omnis moriar* tratará de António, que efetua também uma escrita de si, mas em forma de diário. Entender esse gênero textual se mostrou fundamental para dar seguimento a uma análise da escrita de si do personagem, por isso teóricos como Blanchot, com o texto *O diário íntimo e a narrativa*³, e Myriam Ávila, com o livro *Diários de escritores* (2016), são elencados para esclarecer pormenores característicos da escrita diarística. Por um lado, Blanchot evidencia como tal tipo de escrita assume grande importância diante do sujeito que visa ao não esquecimento; por outro, Ávila distingue a figura do autor da do escritor, o que nos permite diferenciar também o diário de António do que poderia ser o diário de Lobo Antunes. Esclarecida a questão do gênero utilizado por António, retornaremos à questão de uma escrita de si que, baseada em memórias, busca escapar da morte. Sobre essa escrita baseada em memórias, o olhar de Aleida Assmann com o livro *Espaços da recordação* (2011) direcionou a análise desta dissertação, uma vez que um desses espaços seria o papel. Assim, a necessidade humana de compensar o esquecimento, de continuar a fazer parte do mundo após a morte, afirma a necessidade da escrita.

O esforço de António em permanecer marcando-se no papel exige a memória em dois níveis, as memórias que o personagem possui de sua vida, mas também a memória de si que ele deseja que permaneça após sua morte. A morte é então o eixo fundamental do segundo capítulo. Tal eixo, contudo, é um tema espinhoso, uma vez que falar da morte traz o impedimento da impropriedade de vivê-la de fato. A fim de, ainda assim, tentar traçar a relação entre uma temática sempre tão incógnita e a escrita de António, filósofos como Schopenhauer e Landsberg foram necessários não só para entender a concepção da morte, mas também a relação entre ser e morte. Assim como o primeiro, o segundo capítulo também foi dividido em dois subtópicos, um primeiro para traçar o vínculo entre a percepção da morte e a necessidade de escrita, *i. fico, mesmo que não respire: a escrita enquanto permanência*, e o segundo a fim de entender a morte como representação, uma vez que ela é impossível de ser vivida, *ii. Será que faleci? a escrita enquanto representação da própria morte*.

Falar da escrita de si enquanto tentativa de eternização implica também ter de falar sobre memória e esquecimento. Assim, *i. fico, mesmo que não respire: a escrita enquanto permanência* retomará Ricœur e Agostinho como aporte teórico juntamente a Platão, que nos conta a origem da escrita na mitologia. Nesse sentido, uma vez que para alcançar a imortalidade é necessário memória e registro, há uma justificativa e uma motivação para escrever. Mas, para

³ Texto presente em: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

traçar esse vínculo entre morte e escrita, entender a visão da morte ao longo da história foi de fundamental importância, por isso as diversas consultas a Philippe Ariès com o livro *O homem diante da morte* (2014). Além disso, dando seguimento à vertente comparatista feita no capítulo I, o diário de António e a história contada por Tolstói d'A *morte de Ivan Ilitch*⁴ trazem semelhanças e diferenças que merecem ser consideradas, uma vez que ambos os personagens se confrontam com a morte e imergem em lembranças, mas têm sua história escrita de forma diferente: António escreve a si mesmo e Ilitch é escrito por um narrador observador. As comparações entre António e Ilitch suscitam diversos pontos a serem analisados ainda, como o da possibilidade da morte própria, o da narração da própria história e o do lugar de memória criado a partir da escrita frente à possibilidade de morte.

Diante dessa necessidade de escrever-se e da dificuldade de escrever sobre a própria morte de fato, uma vez que seria impossível vivê-la, o subtópico *ii. Será que faleci? a escrita enquanto representação da própria morte* tratará justamente da alternativa encontrada por António: encenar sua morte baseando-se em memórias de infância. Temos então um diário cíclico, que une morte e nascimento, presente e passado. Contudo, mesmo marcando-se em escrita, entre o papel e a memória, algo não se traduz, assim a percepção desse espaço que a escrita não dá conta é o que direciona António à melancolia.

Restou-me, no terceiro capítulo, direcionar minhas leituras à melancolia, a qual data desde a Grécia Antiga e, ao longo da história, se apoderou de inúmeros outros nomes. Frente a um arcabouço histórico gigantesco, propus-me, primeiro, analisar uma imagem composta pela artista brasileira Leila Danziger, a qual produziu uma exposição intitulada *Todos os nomes da melancolia*. A artista evidencia como a melancolia atravessa o tempo e faz parte da nossa história. A melancolia é aquilo que resta, que sobrevive ao tempo. Assim, a escrita de António não podia ser acompanhada de outra coisa senão da melancolia. Mas a escrita, que tenta tudo dizer, encontra lacunas de inexpressibilidade. Nesse sentido, a relação que António estabelece com a escrita de *Sôbolos* é pautada naquilo que ele não consegue expressar em palavras. Lemos nas entrelinhas do diário a tentativa de dizer tudo e nos deparamos também com lacunas. Como suporte teórico, Foucault com o texto *O homem e seus duplos*⁵ e Derrida com o conceito de rastro surgido em *Gramatologia* (2017) ajudam a analisar o tema que desagua, posteriormente,

⁴ TOLSTÓI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch e Senhores e servos*. Trad. Marques Rabelo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

⁵ Presente no livro: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

na análise histórica da melancolia ao longo dos anos, a qual foi amparada por Starobinski e por Luiz Costa Lima.

A historiografia da melancolia, baseada ora no pensamento filosófico e artístico, ora no médico, apresenta diversas mudanças ao longo dos anos. Hipócrates, Galeno, Robert Burton, Ficino e Aristóteles trazem diferentes concepções que colocam em destaque perspectivas distintas de um mesmo estado. Assim a análise de *Sôbolos* entremeada à história da melancolia é feita nesta dissertação a fim de mostrar como a escrita de António associa-se a esse sentimento da bile negra. Por fim, quando retomada, no Renascimento, a perspectiva de Aristóteles, constata-se a conexão entre melancolia e fazer artístico. Vemos isso também em *Sôbolos*, quando a tentativa de permanecer verte-se em escrita e essa escrita repleta de lacunas direciona a uma escrita poética que, em seus silêncios, tenta fazer dizer tudo aquilo que António não consegue.

Partindo desse ideal inicial de ver em *Sôbolos rios que vão* a morte como propulsora inicial da escrita da obra e a melancolia como seu fim único, estabeleci como fito desta dissertação a tentativa de aprofundamento em cada uma dessas três grandes temáticas — a escrita, a morte e a melancolia — buscando suas afeições com o texto de António Lobo Antunes tanto a partir do próprio texto literário quanto mediante à análise comparativa de outros textos, teorias e imagens. Seguramente, a análise dessas três temáticas, apesar de separadas em capítulos distintos, não será sempre exclusiva. Isso porque durante a escrita vi-me frente à impossibilidade de falar sobre a escrita de António sem tocar na temática da morte, ou ainda falar sobre a morte sem falar também sobre a escrita e a melancolia. Cada uma dessas temáticas traz em seu íntimo características das outras e por isso há essa conversa contínua entre escrita, morte e melancolia.

Antes que se inicie o desenvolvimento desta dissertação, um trecho de uma crônica de António Lobo Antunes que ecoou em mim durante esta escrita:

Somos e não somos os autores do que desejávamos, somos e não somos o operário que realiza, simultaneamente dentro e fora, operário e espectador. Este trabalho é esquisito e familiar em simultâneo e necessita de uma espécie de orgulho humilde. A gente escreve e assiste, assiste e escreve, decide e obedece, surpreende-se e manda. Vem de zonas a um tempo desconhecidas e claras, que nos obedecem, nos fogem, regressam, acabam por realizar o que decidimos e só depois compreendemos que o tínhamos decidido. É difícil explicar de forma clara o que nos é inconscientemente consciente, se assim me posso exprimir, o que é nosso sem deixar de ser alheio o que, em última análise, se edifica segundo as nossas normas e as suas, numa combinação clara e difusa. Provocamos em nós mesmos o espanto que necessitávamos,

conseguimos uma surpresa esperada, o que dito assim se afigura paradoxal e não é (ANTUNES, 2017).

Desde a primeira linha, a escrita desta dissertação exigiu profundo empenho. O desenrolar da pesquisa aqui introduzida e que será desenvolvida nas páginas seguintes inúmeras vezes se deparou com bloqueios não planejados e surpresas esperadas, como diz Lobo Antunes. Intertextualidades e relações inesperadas no planejamento inicial surgiram como que a mudar os rumos desta pesquisa. Da escrita seguinte assumo autoria ao mesmo tempo que a vi fluindo ora em um digitar rápido e desmedido ora em lentidão estressante nesse inconsciente consciente tão difícil de descrever.

Capítulo I

a escrever-se no quarto

porque toda sua história, não apenas o
— Bernardinho
nem o
— Não contes à minha mulher por favor
a escrever-se no quarto, lá estava a bochecha de
menino me deu vida e o
— Não ouves o rabo do gato mexer-se?
na concha da casa, o que pensava, o que desejava, o
que escondia dos outros ⁶

Para o poeta alemão Rainer Maria Rilke, “as criações de arte são sempre resultado do ter-estado-em-perigo, do ter-ido-até-o-fim numa experiência”⁷. Talvez isso seja o que norteou a criação de *Sôbolos rios que vão*, romance de Lobo Antunes que, composto por um diário, verte em palavras a experiência angustiante de estar diante da possibilidade de morte. Assim, António, o personagem de *Sôbolos*, traduz a experiência de quase morte e as suas memórias de infância em linguagem literária ao escrever um diário durante seu período de internação hospitalar. Mais do que um diário comum exige, a escritura de *Sôbolos* pressupõe, então, a imersão profunda nas memórias não só do dia a ser narrado, mas também da infância. Nesse diário, toda a história do personagem é escrita no quarto, toda a fragmentação da memória está sendo preenchida — e, ao mesmo tempo, originando novas lacunas —, todos os pensamentos, desejos e confissões estão sendo traçados e marcados no papel.

Estruturalmente, o livro de Lobo Antunes divide-se em quinze partes, quinze dias de escrita que mesclam o presente da escrita do personagem e o passado representado pelas memórias deste. Grande responsável por essa escrita de tempos coexistentes é a externalização da percepção interior de António. Podemos, nesse sentido, pensar em dois conceitos para aplicar a esse estilo narrativo que une passado e presente sem uma fronteira nítida: o fluxo da consciência e o monólogo interior.

⁶ ANTUNES, 2012, p. 87.

⁷ RILKE, Rainer Maria. *Cartas do poeta sobre a vida: a sabedoria de Rilke*. Org. Ulrich Baer. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins, 2007. p. 191.

O fluxo da consciência, *stream of consciousness*, é um conceito de natureza psicológica proposto por William James em *Principle of Psychology* (1890), mas amplamente usado, também, no universo literário. Robert Humphrey, em *O fluxo da consciência* (1976), dedica cerca de 110 páginas para analisar um termo, em suas palavras, delusório, pois, embora pareça algo concreto, é usado de forma tão vaga e variada que não sabemos se indica o “pássaro da técnica ou a fera do gênero” (HUMPHREY, 1976, p. 1). Humphrey, então, define o fluxo da consciência — enquanto termo reservado para indicar um sistema para a apresentação de aspectos psicológicos do personagem literário —, “como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1976, p. 4).

Para tentar aprofundar um pouco essa ideia dos níveis de consciência, é interessante trazer James Wood, em *Como funciona a ficção* (2012), que mostra a evolução da consciência da personagem no romance ao analisar o rei Davi do Antigo Testamento, Macbeth de Shakespeare e Raskólnikov de Dostoiévski, todos os três personagens afetados por algum tipo de castigo. Para Wood (2012, p. 121), “Davi não tem mente, tal como entendemos a subjetividade moderna. Não tem passado, por assim dizer, e não tem memória, porque o que importa é a memória de Deus, que nunca esquece”, em suma, Davi é o que Wood chama de personagem público, quase nunca expressa seus pensamentos íntimos para si mesmo, pois, se os fala, é para Deus, seus solilóquios são orações. Macbeth, por sua vez, possui uma história particular a qual é trazida a público, como se estivéssemos espiando a privacidade terrível do casamento do personagem. Nesse sentido, diferente de Davi, em que o castigo é teológico, Macbeth é assombrado por suas memórias e seu castigo vem por meio de sua própria consciência. Por último, Wood define a narrativa de Raskólnikov como a história “de uma privacidade sob escrutínio” (WOOD, 2012, p. 124), uma vez que seu público é o leitor — invisível, mas vê tudo. O fato de, em um romance, o solilóquio não precisar ser enunciado em voz alta, coloca-o mais próximo de um verdadeiro discurso mental, “nesse novo regime de audiência invisível, o romance se torna o grande analista da motivação inconsciente, pois o personagem não precisa mais dar voz a ela: o leitor se torna o hermeneuta” (WOOD, 2012, p. 125).

No caso de *Sôbolos rios que vão*, temos de ir ainda mais fundo, pois numa primeira camada temos um romance, em que, de acordo com Wood, seria possível analisar a consciência do personagem a partir de uma posição privilegiada, a de leitor invisível. António, porém, é um personagem que revela sua consciência e, acima disso, preocupa-se em transcrevê-la em um

diário. Temos então um personagem que escreve aquilo que se passa em sua mente em um diário, o qual consta dentro de um livro classificado editorialmente como romance; e não um personagem que enuncia seus pensamentos em voz alta para si mesmo, como faz Raskólnikov. Nesse diário dentro de *Sôbolos rios que vão*, o próprio personagem é quem evidencia seu discurso por meio da escrita. Contudo, tal discurso, composto pelo hibridismo de presente e passado, não chega ao leitor de forma linear ou ainda bem estruturada sintaticamente quando se pensa na literatura mais tradicional, com falas e ações bem definidas. *Sôbolos* é o contrário disso, nesse diário o personagem parece buscar desesperadamente transpor-se para o papel e, por isso, o leitor depara-se com essa mistura que não nos remete a pensar em outra coisa senão nessa escrita de externalização do interior em que exploramos os níveis de consciência de António a partir das memórias que irrompem ao longo dos dias.

Esse tipo de escrita caracteriza o monólogo interior, o qual, segundo Massaud Moisés (2013, p. 317), transcorre na mente do personagem, como se o eu se dirigisse a si próprio. Édouard Dujardin, escritor francês, afirma ser o primeiro a usar o monólogo interior no romance *Les lauriers sont coupés*, lançado em 1887. O livro conta a história de Daniel Prince, um homem que, durante seis horas, vaga por Paris a espera do encontro com Lea, uma atriz que cobiça e cujos caprichos sustenta. Dujardin, então, em *Le monologue intérieur* (1931), um texto teórico sobre o método do qual foi precursor, propõe uma definição:

[...] Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial de façon à donner l'impression du tout-venant (DUJARDIN, 1931, p. 59)⁸.

Aproximando a definição de Dujardin à escrita de *Sôbolos*, vê-se um discurso “em seu estado nascente”, um discurso intrínseco ao interior de António que se origina em memórias. Na escrita de *Sôbolos*, tudo se passa como se o conteúdo íntimo do personagem vazasse no papel com seu peculiar desconcerto. Um discurso não pronunciado, mas marcado na escrita e

⁸ [O monólogo interior é, na ordem da poesia, o discurso sem ouvinte e não pronunciado, pelo qual um personagem expressa seu pensamento mais íntimo, o mais próximo do inconsciente, anteriormente a toda organização lógica, ou seja, em seu estado nascente, por meio de sentenças diretas reduzidas ao mínimo sintático, de modo a dar a impressão de que acabaram de ter vindo à mente] (Tradução minha).

representado pela quebra da sintaxe e pela polifonia⁹, para que, mesmo após a doença ou a morte, permaneça.

Nessa mescla de presente e passado, a escrita, dentro de cada entrada, é sinuosa, não segue uma linearidade narrativa de encadeamento dos fatos ou mesmo de suas memórias, mas mostra-se cíclica, sempre retomando memórias já narradas para aprofundar-se. Assim, a escrita parte de um ponto, vagueia diante dele, e, por fim, volta para esmiuçá-lo, de modo que, enquanto leitores, percebemos a importância de determinada situação para a composição do personagem, como que a formá-lo. Cada dia do diário, então, exprime as transformações, as dúvidas e as imprecisões de António, tais como a constatação do envelhecer, o medo e a aflição devido a isso, além das dúvidas relacionadas à sua própria identidade. O acesso à consciência de António justifica-se pela percepção de finitude. Diante dela, António busca, no limiar entre o passado das memórias e o presente da escrita, reviver tudo aquilo que faz parte de si e o constitui. Pensar sobre sua própria identidade ressalta a percepção das vivências como formadoras do indivíduo, e, portanto, tem-se a rememoração como caminho para responder à pergunta: — Quem sou eu?

Diante de uma escrita que busca externalizar o interior, haveria, então, a possibilidade de procurar nas entrelinhas a motivação psicológica do personagem para escrever? Ou ainda, seria possível, a partir da descoberta da motivação psicológica do personagem, encontrar também a motivação de seu autor homônimo?

É árduo localizar claramente a ideia ou o impulso inicial que leva à composição de um diário — ou ainda de um romance, se observarmos *Sôbolos rios que vão* —, imbricado em tantas situações-memórias, essas que, mais que memórias, são situações limites entre uma memória e o momento da internação no hospital. Ainda assim, para tentar identificar esse impulso inicial que leva tanto António quanto Lobo Antunes à literatura, observemos primeiro a perspectiva que Blanchot apresenta em *O espaço literário* (2011):

Escrever começa com o olhar de Orfeu e esse olhar é o movimento do desejo que quebra o destino e a preocupação do canto e, nessa decisão inspirada e despreocupada, atinge a origem, consagra o canto. Mas, para descer até esse canto, Orfeu já necessitou da potência da arte. Isso quer dizer: somente se escreve se se atinge esse instante ao qual só se pode chegar, entretanto, no

⁹ Conceito desenvolvido por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013), a polifonia é a multiplicidade de vozes contrastantes e oriundas de consciências independentes, cujo discurso coexiste com o discurso do narrador. Diante dessa definição, é comum afirmar que a polifonia marca fortemente a obra de António Lobo Antunes: é regular o surgimento de várias vozes e de supostos diálogos. Tal recurso não é exclusivo a *Sôbolos rios que vão*, mas aparece em grande parte da obra do autor.

espaço aberto pelo movimento de escrever. Para escrever, é preciso que já se escreva (BLANCHOT, 2011, p. 192).

Para Blanchot, a literatura é vivida como uma reflexão sobre o ser, cujo segredo todo escritor tenta, solitariamente, decodificar. Esse segredo, paradoxalmente, só se desvenda a partir da própria escrita, essa que “é o interminável, o incessante” (BLANCHOT, 2011, p. 17). Para Blanchot, escrever seria, então, quebrar o elo que começa no emissor e termina no interlocutor, retirar a palavra do fluxo do mundo, utilizar uma linguagem que ninguém fala e que nada revela. Decodificar esse segredo, o centro do espaço literário, é uma tentativa sempre cíclica de produção desse próprio espaço.

Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo, mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido (BLANCHOT, 2011, p. 7).

O olhar que Orfeu direciona a Eurídice é a tentativa de decifrar esse segredo, de atingir o centro do espaço literário, mas não passa da ilusão de o ter atingido, já que, ao olhá-la, Orfeu a perde. Alcançar esse centro no romance *Sôbolos rios que vão* ou no diário dentro dele, encontrar o eixo que tanto Lobo Antunes quanto António também tentam encontrar, exige uma imersão em ambos. Se a escrita dos dois é impulsionada pelo desejo, pela ignorância do centro, como afirma Blanchot, é a partir dela [da escrita] que António tem a ilusão de tê-lo achado e Lobo Antunes sente a angústia da busca contínua.

a impressão de se achar no centro do que não sabia o que era e de que sua vida dependia sem nada que ver com a doença e tão apagado pelos anos que não lograva encontrá-lo, a chave capaz de girar na porta que conduzia a ele mesmo e à quietude da paz (ANTUNES, 2010, p. 79).

A impressão de António é a ilusão de ter atingido o centro, de entendê-lo e de dar a ele significado. Assim, António sente que sua vida depende desse centro; tenta, de alguma forma, alcançá-lo pela escrita. *Sôbolos* é, então, exemplo do ciclo paradoxal em que Blanchot imerge a literatura: António escreve para, por meio da escrita, escrever. Ele tem a impressão de estar no centro do espaço literário, originado pela escrita, mas não o reconhece pois ainda não o alcançou também pela escrita. Note-se que a sentença que abre a citação acima: “a impressão

de se achar no centro do que não sabia o que era e de que sua vida dependia” repete-se várias vezes ao longo do diário, nas páginas 79; 83; 85; 87; e 89, o que evidencia a ideia de manter-se sempre uma sensação, um pressentimento, mas nunca uma certeza e também o fato de que a tentativa de alcançá-lo não cessa.

Lobo Antunes declara¹⁰, por sua vez, em diversos momentos da sua vida, o ato não prazeroso da escrita, porém necessário: “Escrever é uma actividade que não me dá muito prazer. Escrevo com dificuldade, sou muito lento[...]. Mas, se não escrevo, é como se me vestisse sem tomar banho. Um grande desconforto interior” (ANTUNES, 1985 *apud* ARNAUT, 2008, p. 71). E: “Escrever não me dá prazer, dá-me uma imensa ansiedade, mas não escrever é pior” (ANTUNES, 1994 *apud* ARNAUT, 2008, p. 203). Ou ainda: “Eu não sinto prazer em escrever — sinto prazer, sim, na leitura. Mas se não escrever sinto-me pior, não sei, começo a ficar impaciente” (ANTUNES, 1994 *apud* ARNAUT, 2008, p. 231). A necessidade sentida pelo escritor advém, no viés da perspectiva blanchotiana, da tentativa sempre frustrada de encontrar algo, e, portanto, faz da escrita um processo ausente de prazer e causador de sofrimento: “continuo à procura disso que me falta e que eu não sei o que é, e não saber o que é continua a trazer-me sofrimento” (ANTUNES, 1994 *apud* ARNAUT, 2008, p. 212).

A tentativa sempre frustrada de Lobo Antunes vem da busca permanente pela mesma coisa e, como consequência, temos um autor que está sempre a escrever o mesmo livro: “Por muito que penses que estás a fazer um livro diferente, estás novamente a voltar às tuas obsessões. Sempre, sempre, sempre.” (ANTUNES, 1994 *apud* ARNAUT, 2008, p. 213); ou ainda “Cada livro é mais um. Embora um livro nunca esteja acabado. Escreve-se um para corrigir o anterior” (ANTUNES, 2004 *apud* ARNAUT, 2008, p. 438).

A dificuldade da escrita anuncia, então, o infinito tanto do romance quanto do diário. Esse infinito resulta do lugar sem saída que é *Sôbolos*, em que seu autor está constantemente buscando o centro, esse ponto do qual fala Blanchot, a que só se pode chegar por meio da escrita, tornando assim o diário circular. A expressão em latim “Exeunt omnes”¹¹ ao final do diário, utilizada em peças teatrais para indicar a saída dos personagens, mostra ainda essa repetição: uma peça que está fadada a ser apresentada e [re]presentada. Representação essa que

¹⁰ Para analisar essa mesma busca pelo segredo do espaço literário em Lobo Antunes, ou ainda outras questões que surjam em relação ao autor português, recorrerei a entrevistas concedidas por ele e que foram compiladas por Ana Paula Arnaud em *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: confissões do trapeiro*. Coimbra: Edições Almedina, 2008.

¹¹ [Todos saem].

figura o infinito. Enquanto escritores, António e Lobo Antunes estão destinados a perseguir aquilo que não podem alcançar, e, então, permanecer escrevendo.

Blanchot, em *O livro por vir* (2016), ao analisar o infinito literário a partir da obra de Borges, afirma:

A errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transforma o finito em infinito. A isso se acrescentam estes traços singulares: do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito. O lugar do extravio ignora a linha reta; nele, não se vai de um ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha (BLANCHOT, 2016, p. 137).

A escrita de *Sôbolos* não se torna finita, ela não vai de um ponto a outro, pois tanto António quanto Lobo Antunes, a partir do processo de escrita, tornam-se cientes da incompletude da linguagem e têm de lidar com ela. Diante disso, a escrita diarística deixa de ser apenas um simples registro do dia e passa a abarcar o complexo processo de expressão de si, e, então, vemos um discurso estilhaçado, como cacos de vidro espalhados pelo chão, cheio de diferentes pedaços que, a um olhar desatento, parecem não se encaixar:

quase tudo tranquilo na infância excepto a bomba a puxar limos do poço, o restolhar do milho e o louco de cobertor pelos ombros anunciando às cabras
— O mundo inteiro é meu desgraças nenhuma estrela se mexe sem que lhe ordene que sim
ele no hospital não usando as palavras, para quê, o louco estava a par
— Resolva-me isto senhor Borges
e por cima do quarto, na sala, alguém batia os tacões com força, divertido, pontuando as frases, o senhor Borges contornou um tapume e o bosque de faias comeu-o, o nervoso jogou-lhe uma garra ao coração feito de pavor e lágrimas, difícil de equilibrar um segredo, nem um grito apesar de tantos gritos em si (ANTUNES, 2012, p. 10).

No parágrafo anterior a esse trecho, temos a lembrança da imagem do avô de António, um senhor que mostrava no rosto uma expressão de desculpa ao perceber que alguém falava sobre ele e que arredondava a boca quando lhe estendiam a colher para comer. Arredondava a boca assim como António criança fazia quando o avô lhe estendia a colher. Isso acontecia na varanda voltada para a serra, com vista para os castanheiros, que se encontravam tranquilos, sem ouriços eminentes, “quase tudo tranquilo na infância”, com exceção da bomba de água, da

colheita do milho e do louco a gritar. Senhor Borges então, incumbido de silenciar o grito do louco, não retorna do bosque. É ele quem é silenciado. Mas qual a relação desse silêncio com o primeiro dia de internação de António? Ele, no hospital, não precisa usar palavras para contar a doença, uma vez que o louco, dono do mundo, já saberia de tudo. Seria Lobo Antunes o louco dono de tudo que se passa no romance, como um pequeno Deus que, no papel, é capaz de criar e controlar a vida de seus personagens? Capaz, inclusive, de silenciar o grito de dor e desespero que nos parece ter sido a falsa tranquilidade da infância e que agora retorna como uma falsa tranquilidade na internação, como num estado de choque em que a mente grita e se desespera, mas o corpo se recusa a emitir qualquer som.

Trechos como a citação acima demonstram que, apesar de fazer uso do privilégio do diário de possibilitar ao seu autor viver duas vezes e assim proteger-se do esquecimento, como afirma Blanchot (2016, p. 273)¹², *Sôbolos rios que vão* vai além, mostra-se fortemente atrelado ao desejo de escrita condicionado ao prazer da leitura — e aqui a escolha pelo nome Borges não parece arbitrária. Ambos os aspectos, a dupla vida e o desejo de escrever, aparecem no livro em níveis distintos: o primeiro, no que diz respeito à escrita de António; o segundo, no que diz respeito à de Lobo Antunes. Juntamente, um e outro marcam o querer-escrever que impulsiona a escrita, tanto do romance, quanto do diário, durante os 15 dias de internação.

Roland Barthes, em *A preparação do romance* (2005b), restitui a palavra *scripture*, originada no baixo latim decadente (*scripturire*), para que ao querer-escrever fossem associadas a atitude, a pulsão, o desejo mal estudado, mal definido e mal situado dentro da crítica literária francesa. Barthes afirma ainda que esse desejo não é propriamente a origem do escrever, dado que não é possível conhecer totalmente um desejo e “esgotar sua determinação”. Contudo, o desejo possibilita o conhecimento de um ponto de partida, que para Barthes habita no prazer, no júbilo da leitura: “Esse ponto de partida é o prazer, o sentimento de alegria, de júbilo, de satisfação, que me dá a leitura de certos textos, escritos por outros → *Escrevo porque li*” (BARTHES, 2005b, p. 11).

Para então compreender o desejo de escrever em *Sôbolos rios que vão*, é preciso uma divisão de análises: 1. Há o querer-escrever de Lobo Antunes enquanto consagrado escritor português e 2. Há o desejo de salvação de si mesmo de António, enquanto personagem autor de um diário.

¹² Em “O diário íntimo e a narrativa”, texto de *O livro por vir*, Blanchot (2016, p. 273) nos apresenta certo privilégio do diário, pois este representa uma “dupla e vantajosa operação”: viver duas vezes por meio da proteção do esquecimento e “do desespero de não ter nada a dizer”. Essa e outras ideias do autor sobre o gênero diário serão mais profundamente abordadas no subtópico 2 — *Non omnis moriar* — deste capítulo.

i. é preciso ter lido muito. Aprende-se a escrever, lendo ¹³

Escrever é sempre um processo de adaptação. Adapta-se o não escrito à linguagem e, então, à escrita. Para escrever é necessário, assim, o anterior. Não há escrita sem passado: ela é baseada em todo o prévio. Isso não significa que a escrita é sempre sobre o prévio, mas surge dele, é impulsionada por ele. Jean-Paul Sartre, em *As palavras* (1964), justifica sua vida pela obra literária que produzirá e assim segmenta sua existência em dois: ler e escrever.

Eu nasci da escrita: antes dela, havia tão somente um jogo de espelhos; desde o meu primeiro romance, soube que uma criança se introduzira no palácio dos espelhos. Escrevendo, eu existia, escapava aos adultos: mas eu só existia para escrever, e se eu dizia eu, isso significava: eu que escrevo (SARTRE, 1964, p. 97).

A leitura, enquanto jogo de espelhos, funciona como elemento de identificação ao leitor: leio e me projeto naquilo que li, parece-me aquilo único e essencial, como se qualquer outro exemplar fosse diferente daquele que me espelha. A identificação leva, então, à escrita: se me vejo naquilo que um outro escreveu, escrever eu mesmo é possível, mais que isso, é necessário.

Barthes, ao refletir sobre o desejo de escrever, afirma: “Ora, tanto quanto me permite minha lucidez, sei que escrevo para contentar um desejo: o Desejo de Escrever” (2005b, p. 11). Esse desejo torna evidente a aproximação da escrita à leitura, ao processo de admiração construído a partir do contato com o texto:

Toda grande obra, ou mesmo toda obra que impressiona, funciona como uma obra desejada, mas incompleta e como que perdida, porque eu não a fiz eu mesmo e é preciso reencontrá-la, refazendo-a; escrever é querer reescrever: quero juntar-me ativamente ao que é belo e, no entanto, me falta, me é necessário (BARTHES, 2005b, p. 14).

Ainda para Barthes, esse desejo de escrever não pode ser perfeitamente conhecido, visto que “um desejo pode ser sempre substituto de um outro”. Porém, é possível encontrar a sua origem: o ponto de partida de todo o desejo é o prazer. É, para Barthes, o prazer de leituras

¹³ Frase de António Lobo Antunes em entrevista a Maria Augusta Silva. [SILVA, Maria Augusta. Saber ler é tão difícil como saber escrever. In: ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Edições Almedina, 2008, p. 453].

particulares que condiciona o desejo de escrita: “Escrevo porque li” (BARTHES, 2005b, p. 11-12).

Nesse sentido, a leitura levou ambos os escritores, Sartre e Lobo Antunes, assim como inúmeros outros, à escrita, e, apesar de, em entrevista dada em novembro de 1985, Lobo Antunes classificar Sartre como um dos piores romancistas franceses, é inevitável a aproximação entre eles. Assim como Sartre, Lobo Antunes tem seu primeiro contato com a literatura devido à influência de autoridade familiar — para Lobo Antunes, o pai; para Sartre, o avô. A aproximação vai além, ambas as autoridades impunham às crianças ler os clássicos, mas foi a literatura fantástica que os levou à escrita:

A Júlio Verne, ponderado demais, eu preferia as extravagâncias de Paul d’Ivoi. Mas, qualquer que fosse o autor, adorava as obras da coleção Hetzel, pequenos teatros cuja capa vermelha de borlas de ouro representava o pano de boca: a poeira de sol, sobre as bordas, constituía a rampa. Devo a estas caixas mágicas — e não às frases equilibradas de Chateaubriand — meus primeiros encontros com a Beleza (SARTRE, 1964, p. 47).

A mim, o que me levou a escrever foi o Sandokan, Os três mosqueteiros, o Júlio Verne [...] Comecei a escrever a imitar esses meus heróis. Era uma forma de criar um mundo meu (ANTUNES, 2001 *apud* ARNAUT, 2008, p. 369).

Com o amadurecimento, ambos percebem da mesma forma o aprimoramento da escrita: se Lobo Antunes, em cada entrevista de lançamento de novo livro, afirma este ser melhor que o anterior; Sartre também o faz: “Meu melhor livro é o que estou escrevendo; segue-se-lhe imediatamente o último publicado” (SARTRE, 1964, p. 150)¹⁴. Além disso, tanto Sartre quanto Lobo Antunes têm também o mesmo escopo: permanecer perante o tempo¹⁵:

por ter descoberto o mundo através da linguagem, tomei durante muito tempo a linguagem pelo mundo. Existir era possuir uma marca registrada, alguma parte nas Tábulas infinitas do Verbo (SARTRE, 1964, p. 115).

[um livro] é uma possibilidade de um gajo alcançar a sensação de imortalidade (ANTUNES, 1981 *apud* ARNAUT, 2008, p. 43).

¹⁴ Sartre ainda afirma: “[...] por mais pobre e mais nula que julguem a obra, quero que a coloquem acima de tudo quanto produzi antes dela; consinto que o lote todo seja depreciado, contanto que se mantenha a hierarquia cronológica, a única que me reserva a sorte de fazer amanhã melhor, depois de amanhã melhor ainda e de acabar por uma obra-prima” (SARTRE, 1964, p. 150).

¹⁵ A concepção de escrita para resistir à morte e ao tempo será aprofundada no capítulo II desta dissertação.

O desejo de imortalidade, porém, só se manifesta enquanto propósito, pois, como afirma Sartre, aos autores o mundo veio a partir da linguagem, o que nos permite dizer que foi o contato com a literatura que tornou a imortalidade seu objetivo último. Nesse sentido, observado o paralelo entre Sartre e Lobo Antunes, que certamente se mostra comum a diversos outros escritores, voltemos ao início: a leitura como propulsora da escrita. A partir das diversas entrevistas dadas por Lobo Antunes, muitas delas reunidas no livro editado por Ana Paula Arnaut, aqui já muitas vezes citado, é possível conhecer bastante da vida do autor. Sabemos da sua aspiração a ser escritor desde infância, mas desestimulada pela família; da influência paterna para seguir a carreira de medicina; do desinteresse de Lobo Antunes pelos aspectos sociais que o cercavam até o despertar de consciência devido à guerra; dos hábitos de escrita solitária e à mão; das grandes influências literárias, como Faulkner; e das constantes publicações que buscam sempre o aprimoramento da escrita. Porém, é importante lembrar do que disse Proust ao criticar o método de Sainte-Beuve:

[...] esse método desconhece o que um convívio pouco profundo consigo mesmo nos ensina: que o livro é um produto de outro eu, que não é aquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios. Esse eu, se o quisermos compreender, é no fundo de nós mesmos, tentando recriá-los em nós, que podemos conseguir fazê-lo (PROUST, 2017, p. 43).

Não basta cercar-se de todas as informações da vida do autor para entender sua obra. É preciso entender esse eu, esse outro eu originado da leitura para a escrita. Para entendê-lo, como afirma Proust, é necessário recriá-lo, como já nos mostra Sartre ao contar seus primeiros episódios de escrita quando ainda criança:

Autor, o herói ainda era eu, eu projetava nele meus sonhos épicos. No entanto, éramos dois: ele não usava meu nome, e eu só falava dele na terceira pessoa. Em vez de emprestar-lhe meus gestos, modelava-lhe por meio de palavras um corpo que eu pretendi ver. Essa “distanciação” súbita poderia ter-me assustado: ela me encantou, regozijei-me por ser *ele*, sem que ele fosse de todo eu (SARTRE, 1964, p. 93).

Um pouco antes dessa passagem, o autor francês conta-nos que o início de sua escrita romanesca se deu com o plágio de uma história em quadrinhos de um jornal que costumava ler. Mas, aos poucos, essa escrita copiadora cedeu lugar a reinvenção de si, ao jovem Sartre enquanto personagem, um outro Sartre que não ele, mas com traços dele.

Lobo Antunes, que também tentou, desde a infância, recriar-se pela escrita, confessa, já mais maduro: “Escrevo sobre coisas que conheço; conheço-me mal, como quase todos nós; e é só através da escrita que me aproximo de mim próprio, do meu próprio conhecimento” (ANTUNES, 1985 *apud* ARNAUT, 2008, p. 70). Se é a partir da escrita que Lobo Antunes se aproxima de si próprio, isso se deve ao fato de ela ser o ato capaz da recriação do eu. Esse eu criado por Lobo Antunes em suas primeiras três obras publicadas — *Memória de elefante* (1979); *Os cus de Judas* (1979); *Conhecimento do inferno* (1980) — mostra-se totalmente construído a partir das vivências pessoais do autor, o qual afirma que essas são parte do ciclo de obras autobiográficas¹⁶. O próprio autor julga ainda essas obras ruins, devendo ter começado a publicar somente a partir de 1981, com *Explicação dos pássaros*:

O *Memória de elefante* é, claramente, um livro de aprendiz, *Os cus de Judas* é um livro binário, com aquele jogo entre mulher-guerra... E, depois, *Conhecimento do inferno*, que é provavelmente o mais fraco de todos, é onde começam a aparecer, ainda que timidamente, todos os processos que eu depois comecei a tentar desenvolver melhor nos livros a seguir. Mas, se eu voltasse atrás, teria começado a publicar com *Explicação dos pássaros* (ANTUNES, 1997 *apud* ARNAUT, 2008, p. 282).

Em *Explicação dos pássaros*, a mudança de perspectiva de Lobo Antunes, que afasta suas experiências vividas para contar uma história densa sobre um homem mergulhado no desespero e na frustração, evidencia o início de uma escrita mais elaborada acerca da reconstrução do eu. Se, nas obras do ciclo autobiográfico, Lobo Antunes ocupava-se em transcrever-se; nas obras posteriores, o autor vinga o entendimento de que é só a partir do processo de recriação de si, diante da escrita, que se faz evoluir a obra. *Sôbolos rios que vão* é

¹⁶ Em entrevista concedida a Rodrigues Silva em 1994 (*in* ARNAUT, 2008, p. 209-226), Lobo Antunes reconhece haver pelo menos quatro ciclos em sua obra. O primeiro ele considera ser o de sua aprendizagem como escritor com fortes traços autobiográficos, composto pelas três primeiras obras citas acima. O segundo é o das epopeias, aquele em que o país se torna o personagem principal, constituído *Explicação dos pássaros* (1981), *Fado alexandrino* (1983), *Auto dos danados* (1985) e *As naus* (1988). O terceiro ciclo é uma mistura dos anteriores e é chamado pelo escritor de a "trilogia de Benfca", já que nos três romances desta fase retrata-se o bairro de Lisboa em que Lobo Antunes passou a sua infância; são eles: *Tratado das paixões da alma* (1990), *A ordem natural das coisas* (1992) e *A morte de Carlos Gardel* (1994). O quarto ciclo, o do poder, trata-se de "quatro histórias sobre o poder, as relações dentro do poder e, sobretudo, o poder visto pela direita reacionária" (ANTUNES, 1996 *apud* ARNAUT, 2008, p. 260). Os títulos que compreendem esse quarto ciclo são *O manual dos inquisidores* (1996), *O esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos crocodilos* (1999) e *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000). Depois dessa tetralogia, Lobo Antunes continua a publicar romances, mas sem enquadrá-los em qualquer ciclo: *Que farei quando tudo arde* (2001), *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2003), *Eu hei-de amar uma pedra* (2004), *Ontem não te vi em babilônia* (2006), *O meu nome é legião* (2007), *O arquipélago da insônia* (2008), *Que cavalos são aqueles que fazem sombra ao mar?* (2009), *Sôbolos rios que vão* (2010), *Comissão das lágrimas* (2012), *Não é meia noite quem quer* (2012), *Caminho como uma casa em chamas* (2014), *Da natureza dos deuses* (2015), *Para aquela que está sentada no escuro à minha espera* (2016), *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017), e *A última porta antes da noite* (2018).

evidência: o escritor Lobo Antunes, que entre março e abril de 2007 esteve internado num hospital em Lisboa para a retirada de um cancro¹⁷, distingue-se do personagem António que passa pelo mesmo processo. É tentador, diante de tal informação, seguir o método de Sainte-Beuve e tentar traçar todas as aproximações possíveis entre autor e personagem: desde os dias da internação às memórias familiares. Contudo, passado o ciclo de obras autobiográficas assumido por Lobo Antunes, fazer esse tipo de relação é desinteressante. O enfadonho trabalho crítico que apenas se preocupa em relacionar vida e obra, como que a fim de provar que o personagem carrega traços de seu autor, é hoje um trabalho tedioso. Ver na obra o que é a recriação, o trabalho ficcional e as escolhas narrativas é dar à obra a possibilidade de autonomia para andar sozinha, sem a muleta que é a figura do autor.

Michel Foucault, em seu texto *O que é um autor?*, traça a forma como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência (FOUCAULT, 2009, p. 267). Foucault observa que há uma espécie de regra que domina a escrita como prática, a qual pode ser especificada mediante dois grandes temas da escrita: o tema da expressão e o tema da morte. Com relação ao tema da expressão, Foucault destaca dois extremos que partem do mesmo ponto, o distanciamento do autor: ou o texto diz tudo ou o leitor diz tudo. No primeiro caso, não importa quem escreve, já que a obra basta por si mesma; no segundo, o sentido estaria estritamente com o leitor. Já em relação ao tema da morte, a escrita conferiria a imortalidade ao herói, caso aceitasse morrer jovem, como nas narrativas e epopeias gregas; ou, então, a escrita adiar a morte, como na narrativa de Scheherazade. Contudo, com o tempo, o tema da morte sofreu algumas alterações. Hoje, o autor afasta-se o máximo do que escreve, anulando e apagando suas características individuais. Desse modo, o escritor é aquele que representa o papel do morto no jogo da escrita (FOUCAULT, 2009, p. 268-269). Entretanto, o autor francês destaca que há duas noções que preservam a existência do autor: a noção de obra — uma vez que não é suficiente apagar a existência do autor e deter-se na obra em si mesma, pois a palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são tão problemáticas como a individualidade do autor (FOUCAULT, 2009, p. 270) — e a noção de escrita — a qual caracteriza o empirismo do autor, tanto pela necessidade do comentário quanto pela necessidade de interpretação (FOUCAULT, 2009, p. 270-271). Em suma, a busca de Foucault é a de localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, e assim conclui que o autor, enquanto função a ser desempenhada, vem caracterizar o modo de ser — circulação e funcionamento — dos discursos nas diferentes

¹⁷ A doença foi divulgada pelo próprio escritor em uma crônica, intitulada *Crônica do hospital*, publicada na sua coluna semanal da revista *Visão*. [ANTUNES, António Lobo. *Crônica do hospital*. *Revista Visão*, publicada em 12 de abril de 2007].

sociedades em que ocorrem. Na nossa cultura, a função autor caracteriza-se como mecanismo de apropriação, permitindo-nos distinguir os diversos “eus” que os indivíduos ocupam na obra.

Roland Barthes, em *A morte do autor*, texto presente no livro *O rumor da língua* (2004), também reflete sobre a dificuldade em se determinar de quem é a voz que escreve, uma vez que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p. 57), ela é esse neutro, esse declive pelo qual foge o sujeito. Conforme enuncia Barthes, “o autor é uma personagem moderna” (BARTHES, 2004, p. 58), a qual passou a ser determinante na sociedade, porque dá pistas à leitura, associa o entendimento da obra a quem a produziu. Entretanto, para Barthes, não é o autor quem fala, mas a linguagem, isso porque “linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve [...] a linguagem conhece um ‘sujeito’ não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para sustentar a linguagem” (BARTHES, 2004, p. 60). Nesse sentido, com o afastamento do autor, não há ninguém a quem se possa atribuir uma identidade, ou seja, não há, entre escritor e texto, a mesma relação de antecedência existente entre autor e obra, todo texto seria “escrito eternamente ‘aqui’ e ‘agora’” (BARTHES, 2004, p. 61). Assim, corroborando ao movimento oposto ao de Sainte-Beuve, Barthes afirma que uma vez afastado o autor, “a pretensão de decifrar um texto se torna totalmente inútil” (BARTHES, 2004, p. 63). Sendo assim, a diminuição de poder do autor está relacionada ao aumento do poder do leitor, pois, da mesma forma que o escritor, o leitor não tem história, biografia ou psicologia, ou seja, ele é apenas esse ‘alguém’ que tem reunido num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. Em outras palavras, o leitor, enquanto instância articuladora do texto, é o responsável pelas diferentes maneiras de ler um texto. Ao transpor a distância que separa escritura e leitura, Barthes propõe uma equiparação entre autor e leitor. Assim, para que aconteça “o nascimento do leitor”, deverá ocorrer “a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p. 64).

Em um ponto Foucault e Barthes estão de acordo: ao se referir à simultaneidade de eus em uma mesma obra, Foucault concorda com a ideia de que o autor não pode ser buscado por trás da cortina do texto, pois a função autor “não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2009, p. 279-280). Contudo, essa pluralidade de eus prevê uma intenção que, em algum ponto, deve mostrar-se na matriz do texto, cuja intenção parte de um autor.

O argumento de Barthes foi, então, por ele mesmo reavaliado. Em *O prazer do texto* (2015), o autor mostra que há os textos de prazer e os de fruição, sendo o primeiro dizível, mas

o segundo não: “A fruição é in-dizível, inter-dita” (BARTHES, 2015, p. 28). Isso se dá, pois há fundamento anterior no prazer, mas o gozo nasce no momento em que é criado o texto. Por isso Barthes afirma que a crítica sempre versa sobre os textos de prazer, mas nunca sobre os textos de fruição. Assim, nesse oscilar de perspectivas, a figura do autor espera seu renascimento como uma necessidade:

Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e renovar a narrativa: mas o texto, de uma certa maneira, *eu desejo* o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (BARTHES, 2015, p. 35).

De forma paradoxal, Barthes declara a morte do autor em 1968, e, cinco anos depois, dá indício de seu retorno, com o trecho citado acima, para, finalmente, em 1975, publicar *Roland Barthes par Roland Barthes*, uma obra que reúne fragmentos, fotografias, reflexões e intertextualidade para que, em suma, o autor fale de si mesmo. O esforço vital do livro, segundo seu autor, é dar lugar ao imaginário (BARTHES, 2015, p. 126), o qual, em seu lugar pleno, “s’éprouve ainsi: tout ce que j’ai envie d’écrire de moi et qu’il me gêne *finale*ment d’écrire” (BARTHES, 2015, p. 127)¹⁸.

Sôbolos é um diário ficcionalizado cheio de memórias ficcionalizadas, o qual se apoia em fragmentos da memória que se unem à capacidade de imaginação, essa mesma imaginação da qual falou Barthes ao reviver o autor. Na mesma perspectiva de Barthes, o próprio Lobo Antunes afirma: “a nossa capacidade de imaginar coincide com as nossas memórias. Sem memória não há fantasia. Quem perde a memória também não é capaz de criar fantasia. A fantasia é uma forma de expressarmos a vida e as experiências” (ANTUNES, 1977 *in* ARNAULT, p. 276). A imaginação seria, então, esse ponto de retorno do autor. No momento que o imaginário ganha espaço dentro da obra, incita-se a curiosidade do leitor sobre o autor. Essa curiosidade, contudo, não deve vir como uma busca desmedida pelo significado da obra na vida de seu autor. Sobre isso, Barthes introduz a ideia de *escrita da vida*, a vida escrita — a qual se diferencia de uma biografia por construir a imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade. Com a ideia de fragmentação, Barthes retoma Proust: a divisão, a fragmentação “é o desvio, a volta necessária para reencontrar uma

¹⁸ [experimenta-se assim: tudo aquilo que desejo escrever sobre mim e que, afinal, me embaraça escrever] (Tradução minha).

adequação, não da escrita com a vida (simples biografia), mas das escritas e dos fragmentos, dos planos de vida” (BARTHES, 2005b, p. 172).

Em *Sôbolos rios que vão*, essa fragmentação do autor espelha a fragmentação de memórias, as quais, intrinsecamente, representam certa distorção da realidade misturada à ficcionalização, e mesmo ao imaginário do autor. De acordo com Barthes: “não é a memória que é criadora (de Romance), é a sua deformação” (2005a, p. 32). Isso porque, segundo ele, não existe memória pura, ou seja, toda memória já é em si armazenada de acordo com a percepção daquele que se lembra. Sobre esse tipo de distorção, Proust, em seus *Projetos de prefácio*, texto de *Contra Sainte-Beuve* (2017), faz uma interessante analogia em relação à memória do passado. Para ele:

O que a inteligência nos apresenta sob o nome de passado, não o é. Em realidade, como ocorre com as almas dos mortos em certas lendas populares, cada hora de nossa vida, assim que finda, encarna-se e esconde-se nalgum objeto material. E lá permanece cativa, para sempre cativa, a menos que descubramos o objeto. Por meio dele, a reconhecemos, a conclamamos, e ela se liberta. O objeto em que ela se esconde — ou a sensação, pois todo objeto é, com relação a nós, sensação — pode nunca ser encontrado. E assim, há horas de nossas vidas que não ressuscitarão jamais (PROUST, 2017, p. 17).

A partir da ênfase dada à ideia de sensação, podemos aproximar Proust e Barthes com relação à forma de percepção do mundo — e do objeto —, a qual, conseqüentemente, altera a memória em si. Proust aponta ainda para memórias guardadas em objetos, algo símile ao diário de António, que retoma memórias a partir de situações pontuais:

[...] o comprimido escorregou para se fundir numa prega de lençol e em vez do comprimido o carimbo do hospital impresso no pano, se o avô lhe emprestasse os óculos descobriria o remédio, lembrou-se dos lençóis com ursinhos que tivera em catraio (ANTUNES, 2012, p. 14. *Grifo meu*).

Lobo Antunes, então, na construção de *Sôbolos rios que vão*, evidencia a tênue fronteira entre passado e presente, ou ainda, afirma a ideia de a memória, mesmo que de uma situação passada, ser sempre presente. No trecho citado, é o lençol o objeto que retém algumas das horas da infância do personagem. Mais que o lençol, é a sensação de retomar as pregas do lençol — e não o mesmo, mas um lençol diferente — que faz manifestar-se a memória de infância. Nessa perspectiva, essa ideia de memória sempre presente traz à tona a concepção de tempo de Santo Agostinho ao tentar tornar simultâneo aquilo que se chama passado, aquilo que se chama presente e aquilo que se chama futuro:

Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. (AGOSTINHO, 2015, XI, p. 301-302).

Ao traçar a ideia acima, Santo Agostinho remodela a tese grega de Aristóteles de que o tempo “é a quantidade de movimento segundo um antes e um depois” (Phys. 219b 1-2). Para Aristóteles, o passado e o futuro seriam ligados por um agora. Esse agora, contudo, somente poderia ser compreendido pelos sentidos, o que permite afirmar que essa compreensão é possível somente pelos seres animados, aqueles que possuem alma. A tese de Agostinho, por outro lado, coloca em evidência um tempo interior e psicológico, que também endossa a teoria aristotélica de que não há tempo sem alma, mas dá ênfase mais ao interior que ao movimento dos astros. Santo Agostinho então, ao direcionar a perspectiva do tempo ao interior, sentido e medido pela alma, nos permite afirmar esta tripla presença: do passado por meio da memória, do presente a partir da visão e do futuro por meio da espera.

Paul Ricœur, em *Tempo e narrativa* (1994), irá construir a sua própria proposta a qual se apoiará nesses dois modelos, uma espécie de “terceiro tempo”, o qual tenta mediar o tempo vivido e o tempo cósmico. Assim, além de constituir-se em tempo individual que se abre à narrativa de cada vivência, esse terceiro tempo, o tempo histórico, é também a narrativa da espécie humana. Em suma, Ricœur afirma que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo” (RICŒUR, 1994, p. 85). Por isso, o tempo, que para Santo Agostinho não é possível explicar em palavras, só poderia ser compreendido a partir do ato de narrar ou de entender uma narrativa.

O tempo que vemos em *Sôbolos rios que vão* é essa junção de tempo da alma e tempo do mundo, é o tempo que liga entre si momentos que, sozinho, o tempo do mundo separaria. É a partir dessa coexistência de tempos que se pode aproximar a temática do livro de Lobo Antunes com uma redondilha de Camões.

Sôbolos rios que vão, antes de título do livro de Lobo Antunes aqui estudado, é o verso inicial de um poema de Luís de Camões. Inspirado no salmo bíblico 137, o poema trata do exílio na Babilônia do povo judeu, que, forçado a viver longe de Sião, sempre se considerará estrangeiro. É possível então traçar um paralelo: em Lobo Antunes, Sião é a infância; e o exílio, o hospital.

Sôbolos rios que vão
por Babilônia m'achei,
onde sentado chorei
as lembranças de Sião
e quanto nela passei.
Ali o rio corrente
de meus olhos foi manado,
e tudo bem comparado:
Babilônia ao mal presente,
Sião ao tempo passado.

Ali, lembranças contentes
n'alma se representaram,
e minhas cousas ausentes
se fizeram tão presentes
como se nunca passaram.
Ali, depois de acordado,
co rosto banhado em água,
deste sonho imaginado,
vi que todo o bem passado
não é gosto, mas é mágoa.¹⁹

O eu-lírico de Camões nesse poema compara opostos, percebe o desordenado do mundo e lamenta a sua condição presente, vítima da mudança pelo passar do tempo e pelo exílio. Em *Sôbolos rios que vão* de Lobo Antunes, há também opostos. Evidencia-se a fase da infância e a presente vida adulta do narrador. Esta última é cercada de insegurança, de instabilidade acerca da sua condição física:

não supunha que os hospitais tão claros, só reboco e metal, nem que sofrer fosse assim, o coração difícil de equilibrar que resiste, não resiste, resiste, sete horas nos relógios antigos e quantas horas nele, amarrotadas, torcidas, olha os dedos que apertam o lençol e de que vale um lençol, nem uma mica nem uma bola de ténis na palma, um dos ratinhos de chocolate que lhe ofereciam em criança, de orelhas e bigodes desenhados na prata, se engolires o ratinho o aperto abranda e consegues dormir, talvez sonhes com a nascente do Mondego e caminhes juntamente com os rios numa névoa de luz (ANTUNES, 2012, p. 16).

Em ambos, Camões e Lobo Antunes, marca-se então a incerteza e a hesitação consequentes do correr do tempo. O deslocamento de um lugar seguro — a infância — para o frágil ambiente hospitalar sujeita António a contínuos momentos de rememoração, nos quais a oposição entre passado e presente é constantemente evocada. É, portanto, a partir desta

¹⁹ CAMÕES, Luís de. *Sonetos de Camões: sonetos, redondilhas e gêneros maiores*. Org. Izeti Fragata Torralvo e Carlos Cortez Minchillo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011. p. 183, v. 1-20.

dicotomia que o *Sôbolos rios que vão* de Lobo Antunes se aproxima ao de Camões: o júbilo do passado até então desconhecido é descoberto por meio da memória e torna-se melancolia²⁰.

A simultaneidade desses tempos, conquistada por meio da memória, é constantemente associada ao espaço na narrativa. Enquanto Antoninho, no passado, há a vila. No presente, para o senhor Antunes, há o hospital. É a memória que, de fato, atravessa toda a escrita de *Sôbolos rios que vão*, é ela que constrói tempo, espaço e personagem suspensos. Lobo Antunes mesmo afirma em entrevista a João Céu e Silva:

Na vida, é muito difícil separar o que é invenção do que é memória. A vila que aparece no livro não existe, embora tenha partido de uma real, que é Nelas, mas que nunca existiu tal como está no livro. [...] O Hotel dos Ingleses não era aquele. O curioso é como tudo é e não é ao mesmo tempo. A partir da experiência, o que acaba por sair das minhas mãos é outra coisa... (ANTUNES, 2010).

Essa outra coisa, resultado da “deformação” da memória, usando aqui o termo de Barthes, evidencia a postura de outro, que não o Lobo Antunes leitor de Camões, mas outro que, pela força da alteridade, ultrapassa o ler, as experiências vividas, tudo aquilo que lhe é anterior ao escrever. Outro que é estrangeiro para si mesmo e, a partir da sua própria deformação, dá origem à escrita; outro que reside na escrita pelo processo de reconstrução de si. O próprio autor admite: “O Lobo Antunes só existe enquanto escreve, eu sou simplesmente o António” (ANTUNES, 2001 *apud* ARNAUT, 2008, p. 394). O Lobo Antunes é aquele que escreve, que imerge em si para recriar-se, tornando-se escritor e construindo um personagem, resultando uma escrita próxima ao que existe no subterrâneo de si mesmo: “Tenho a sensação de haver um poço qualquer dentro de mim mesmo com uma quantidade de livros à espera” (ANTUNES, 2004 *apud* ARNAUT, 2008, p. 459). Escrever é, para Lobo Antunes, “um delírio organizado”:

No fundo, escrever é, também, estruturar um delírio. [...] o que é que se entende por delírio? É a pessoa ser capaz de abrir o coração de uma tal forma que deixe escapar o mais fundo de si mesmo mas que, ao mesmo tempo, seja suficientemente lúcida em relação a isso para o poder estruturar (ANTUNES, 1992 *apud* ARNAUT, 2008, p. 181).

Em *Sôbolos*, essa estruturação é consolidada na escrita com o monólogo interior de António. Lobo Antunes, o escritor, constrói António, personagem autor do diário, que se

²⁰ O capítulo III desta dissertação tratará de forma mais aprofundada sobre a questão da melancolia.

empenha em transpor para a escrita as lembranças da infância, a internação no hospital e a espera agoniada de um futuro incerto associado à morte. Essa transposição não poderia ser feita de outra maneira se não por meio de uma escrita dedicada a expelir todas as recordações e pensamentos oriundos do monólogo interior do personagem. António não nos é apresentado meramente como objeto falado por um narrador, mas como personagem capaz de dizer eu, de agir como indivíduo consciente. Em *Sôbolos rios que vão*, o desejo de Lobo Antunes de narrar memórias a partir de uma situação dolorosa evidencia o surgimento de um outro, o qual assume o papel de personagem. Têm-se, assim, muitas camadas de António Lobo Antunes.

Miriam Ávila distingue a figura do escritor daquela do autor: “o escritor é uma personagem que se cria diretamente a partir de uma existência empírica e que implica em uma circulação social específica” enquanto que o autor “é a sombra projetada sobre o papel, na escrita, que nos faz buscar o corpo físico que, bloqueando a passagem da luz, a origina” (ÁVILA, 2016, p. 17-18). A partir dessa análise de Ávila, é possível depreender ao menos três camadas de António Lobo Antunes: 1. Aquele que não habita o espaço literário, a tal existência empírica da qual fala Ávila, que chamarei aqui “António Lobo Antunes”. 2. O escritor, personagem criada para “circulação social no espaço literário”, tratado aqui por “Lobo Antunes”²¹. 3. O personagem autor do diário, “António”²². António é sombra de Lobo Antunes, sombra de um já personagem. Cabe aqui lembrar da discordância da *mimese* de Platão e Aristóteles: poderíamos dizer, seguindo os preceitos de Platão, que António é apenas uma cópia de Lobo Antunes, o qual não é mais que uma cópia de António Lobo Antunes, o equivalente ao existente no mundo das ideias de Platão. António poderia, assim, ser visto como o resultado do que é a arte para Platão: imitação. Contudo, António não se apresenta como mera duplicação de Lobo Antunes, mas como recriação, como um Lobo Antunes possível, mas não simples cópia, aproximando-se assim da concepção de *mimese* de Aristóteles. A ação de António Lobo Antunes para a criação do escritor Lobo Antunes e, por sua vez, do autor do diário António é uma atividade que, ao mesmo tempo em que reproduz o real, na esfera da possibilidade, o supera, o melhora, o recria. Assim, em vez de procurar o Lobo Antunes oculto em António,

²¹ Em entrevista a Adelino Gomes, em 2004, Lobo Antunes afirma: “Toda minha construção mental foi feita para escrever. *Eu mesmo me construí todo nesse sentido — para escrever*” (ANTUNES, 2004 apud ARNAUT, 2008, p. 435. *Grifo meu*). Ao afirmar a própria construção, Lobo Antunes, que se faz para escrita, se edifica enquanto escritor, enquanto personagem-escritor para o meio social do espaço literário.

²² Neste ponto do capítulo, é de suma importância notar a diferença entre as nomenclaturas. Lobo Antunes não apareceu até então como mera abreviação de um nome, mas como o nome do escritor, do eu que se afirma escritor. Consequentemente, António se refere ao personagem que escreve o diário que compõe *Sôbolos rios que vão*.

como normalmente se faz em diários de escritores ou em críticas que clamam a vida bibliográfica do autor, proponho-me a buscar António, e somente ele, o personagem criado.

Mais além da escrita de Lobo Antunes diante da leitura, da maneira de recriar-se a partir do acesso às suas entranhas — possibilitado, segundo ele, somente pela escrita —, da técnica de dizer o tempo e o lugar fundidos, da própria criação de um eu-outro; mais além de todo o processo que levou Lobo Antunes à escrita de *Sôbolos rios que vão*, há António, o personagem que, assim como o escritor, tem necessidade de escrever, porém não devido à leitura (como se propõe aqui a origem do escrever de Lobo Antunes) isso não nos é acessível enquanto leitores, mas ao desejo de permanecer diante da morte e do tempo.

ii. Non omnis moriar ²³

Estamos todos no hospital em Lisboa e na vila no interior, entre março e abril do hospital e agosto dos verões da infância. Estamos todos, enquanto leitores de *Sôbolos*, no limiar, no espaço suspenso que António usa como cenário para seu diário: entre o presente de sua escrita e o de suas memórias. Nesse limiar as dimensões se multiplicam ao infinito, pois António apresenta-se como ser fragmentado, e assim aberto a infinitas interpretações. Em *A personagem de ficção*, Candido (2014, p. 60) aborda a perspectiva de que a realidade se encontra aberta a toda a possibilidade, enquanto a ficção literária é limitada, “obtida não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, mas pela escolha de alguns elementos, organizados segundo uma certa lógica de composição”. Contudo, para analisar *Sôbolos*, cabe lembrar a perspectiva de Blanchot sobre o infinito literário:

A literatura não é uma simples trapaça, é o perigoso poder ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário. A diferença entre o real e o irreal, o inestimável privilégio do real, é que há menos realidade na realidade, pois ela é apenas a irrealidade negada, afastada pelo energético trabalho da negação, e pela negação que é também o trabalho (BLANCHOT, 2016, p. 140).

Se a realidade se configura apenas como a irrealidade negada, o ficcional abre campo para a não negação, e, então, para a “infinita multiplicidade do imaginário”. António não nos é

²³ *Non omnis moriar* é o verso 6 da Ode III.30 de Horácio. Traduzido por Pedro Braga Falcão, significa: Nem tudo de mim morrerá. [HORÁCIO. *Odes*. Lisboa: Cotovia, 2008. p. 255].

apresentado em *Sôbolos* como uma personagem qualificada por Rosenfeld²⁴ como transparente, pois não parece ser desvendado por seu romancista²⁵. Isso poderia acontecer no âmbito do romance de Lobo Antunes, mas este cria um personagem que escreve a si mesmo em um diário, não um romance. Assim, sendo *Sôbolos* o diário de António, há um personagem escrevendo a si mesmo. A escrita de si mesmo, porém, não pressupõe total aproximação do real, ao contrário: escrever a si mesmo presume a criação de uma personagem, de um ser outro. Dessa forma, o *mise en abyme*, já elencado nas três camadas autorais percebidas em *Sôbolos rios que vão*, ganha um novo nível: 4. Antoninho e Senhor Antunes, personagens da escrita de António.

A vontade de se marcar no papel enquanto ainda há tempo impulsiona a escrita de António e sua autoficcionalização, já que a escrita de um diário depreende da memória, proporcionando a criação de personagens. Mas, antes de analisar a ficcionalização de António na escrita de si, cabe certo aprofundamento teórico no gênero textual escolhido por ele. O diário é capaz de abarcar o cotidiano, ou mais que isso, a impressão pessoal, o olhar específico daquele que o escreve sobre o que o rodeia. Também o diário é capaz de conter pensamentos, sonhos, recordações. Blanchot (2016, p. 270), em *O diário íntimo e a narrativa*, afirma: “Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar”. Sendo assim, a escrita diarística assume grande importância diante do sujeito que quer guardar-se, que visa a sobreviver aos dias ainda futuros. Blanchot (2016, p. 273) ainda faz notar o privilégio que o diário coloca a seu escritor:

Escrever cada dia, sob garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer (BLANCHOT, 2016, p. 273).

A fuga do silêncio não significa aqui apenas ter algo a dizer, uma vez que o silêncio, para Blanchot, está na própria palavra. Para o autor, a palavra manifesta a afastamento daquilo que ela nomeia. Assim, a linguagem é ausência; a palavra é uma falta fundamental, um esvaziamento, um fantasma. Se toda palavra comporta uma ausência, ou ainda, se falar é

²⁴ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO [et al.] *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva: 2014. cap. 1. p. 9-51.

²⁵ Na concepção de Rosenfeld, a função básica do romancista seria “estabelecer e ilustrar o jogo das causas, descendo a profundidades reveladores do espírito” (in CANDIDO, 2014, p. 66).

substituir uma presença por uma ausência, nomear o silêncio é tentar dizer o impossível. Nessa perspectiva, a escrita diarística como forma cômoda de escapar do silêncio é, para Blanchot, a maneira simples de esquecer que a palavra significa de modo precário e de tentar fazer com que ela tudo diga. Essa dupla vantagem do diário, contudo, não é aplicável ao diário de António. Escapar ao silêncio é uma preocupação do escritor, daqueles que, assim como Sartre e Lobo Antunes, moldaram-se diante da leitura para a escrita. Tem-se, então, uma interessante distinção entre o diário de António e o diário de escritor, a qual especifica Myriam Ávila:

Uma das pressuposições mais comuns a respeito do diário é que se trata de uma escrita para um único leitor — seu próprio autor. Sua motivação seria, supostamente, a necessidade de desabafar, de repassar os acontecimentos do dia de modo a organizá-los na própria memória, fazendo de si mesmo um confidente. [...] O diário de escritor difere de duas maneiras desse desenho: muitas vezes ele é pensado como obra para publicação (ou é rondado pela possibilidade de vir a ser publicado), além de servir como depósito de ideias que poderão ser mais tarde usadas em textos ficcionais e poéticos (ÁVILA, 2016, p. 22).

Haveria a preocupação diante do silêncio caso *Sôbolos* fosse um diário de Lobo Antunes, mas ele mesmo afirma, em entrevista a Sara Belo, em 2003, “nunca fiz diários”²⁶. Em 2010, em entrevista do lançamento de *Sôbolos rios que vão*, Lobo Antunes afirma também: “Estar a escrever o livro fez-me reviver aquilo que passei [quando foi operado a um cancro em 2007]”. Depreendemos daí que António Lobo Antunes não construiu um diário durante o período de internação, mas que o romance — que abarca o diário de António — foi criado pelo escritor Lobo Antunes posteriormente a esse período.

António, por sua vez, não se mostra escritor, não comenta episódios de leitura que poderiam levar à escrita literária. António é a sombra de Lobo Antunes, que por sua vez é sombra de António Lobo Antunes. António, então, originado de Lobo Antunes, constitui-se personagem modificado do “modelo” que é o escritor. Nessa modificação, António não se apresenta como um “ser-escritor”, mas como um homem comum que, internado devido a um câncer, busca escrever um diário na tentativa de permanecer frente ao tempo e à morte.

Diante da escrita para permanecer, Blanchot mostra o diário como uma “empresa de salvação”:

A ambição de eternizar os belos momentos e mesmo de fazer da vida toda um bloco sólido que se pode abraçar com firmeza, enfim a esperança de, unindo

²⁶ ARNAUT, 2012, p. 428.

a insignificância da vida com a inexistência da obra, elevar a vida nula à bela surpresa da arte, e a arte informe à verdade única da vida, o entrelaçamento de todos esses motivos faz do diário uma empresa de salvação: escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias (BLANCHOT, 2016, p. 274).

As pretensões de António acerca de a escrita do diário se tornar obra de arte não nos são acessíveis, porém é clara a vontade do personagem de salvar sua vida pela escrita. Para continuar vivo, anestesiado pela escritura e pelo desejo de permanecer, António agarra-se à escrita da vida por meio de memórias que trilham o caminho até a morte, concretizando, assim, o enredo do imaginário de um personagem em sofrimento. Ao longo de todo o diário, António não faz, salvo uma única vez²⁷, menção a sua ação de escrever, mas a projeta na escrita dos órgãos na tela dos aparelhos hospitalares.

com todos os órgãos a escreverem com o receio de não terminarem o que pretendiam dizer lembrando-lhe as árvores que em outubro perdiam as folhas até que galhos apenas (ANTUNES, 2012, p. 71).

a chuva de março na janela e os órgãos continuando a escrever no seu idioma cifrado semelhante ao dos adultos à mesa que só percebia ao corrigirem-lhe os modos (ANTUNES, 2012, p. 110).

Assim como ele, os órgãos escrevem “com receio de não terminarem o que pretendiam dizer”, escrevem diante da possibilidade de fim: “o fígado e os seus discursos pomposos que começavam a perder palavras” (ANTUNES, 2012, p. 146). Os dentes, contudo, são os únicos a não escrever: “sentia os próprios dentes aparecerem nos paninhos dos lábios e ficaram eles por mim, os únicos a quem não deram um ecrã onde escrever a sua história” (ANTUNES, 2012, p. 121). Diferentemente dos órgãos, os dentes ficam, não se decompõem como o restante do corpo, não se sentem ameaçados diante da ideia de morte, portanto não escrevem, não precisam escrever de fato.

Em contrapartida à quase imortalidade dos dentes, António é cercado pela morte, pela presença de familiares que já morreram e pela possibilidade de presenciar, ele próprio, a morte. A escrita como salvação vem em forma de diário, que, apesar da livre composição, é subordinado ao calendário: a escrita de um diário pressupõe a cronologia.

²⁷ Essa única menção foi utilizada como epígrafe deste capítulo.

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é o seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante (BLANCHOT, 2006, p. 270).

A prerrogativa de Blanchot sobre o diário é precisa: o diário, a começar pelo próprio nome, exige a escrita do dia e, assim, do próximo e depois dele. De fato, não é necessária a escrita periódica, posso escrever hoje e voltar a traçar no diário na semana seguinte. Assim, se seguirmos, periodicamente ou não, a estratégia da escrita datada já estamos submetidos ao calendário, à cronologia. Contudo, é importante perceber que a cronologia comanda a escrita, não seu conteúdo. Num diário, não é coerente o escritor datar um texto 9 de agosto e, imediatamente a seguir, 19 de maio do mesmo ano. Porém, é possível, no texto de 9 de agosto rememorar o ocorrido em 19 de maio e assim reproduzir, em escrita, essa memória, contanto que essa seja narrada com tempos verbais do pretérito, não do presente, evidenciando ser o narrado um evento passado.

Assim segue o diário de António, labiríntico quanto ao que é relatado pelo personagem, porém guiado pela cronologia da escrita. *Sôbolos* organiza-se estruturalmente em um diário iniciado em 21 de março de 2007 e finalizado em 4 de abril do mesmo ano. A escrita de António mostra-se, ainda, regular: durante os quinze dias internado o registro é constante, uma entrada no diário por dia; porém, em cada entrada, há a não linearidade do fato narrado, que puxa memórias de acordo com a espontaneidade da recordação. António lembra-se de um fato e já o incorpora à escrita, que traz outra memória e outra e assim por diante.

Toda a escrita do diário elenca a exteriorização daquilo que é António, e assim apresenta uma série de ruínas as quais constroem o personagem. É por meio do diário construído a partir das memórias surgidas da revisitação do passado que entendemos o peso da doença do avô como antecipação da doença do próprio personagem, ou ainda a relevância da primeira experiência erótica do personagem enquanto ainda Antoninho no hotel dos ingleses, da autoridade do pai infiel e da sua posterior ausência, do fardo do processo de envelhecimento. Fundamentado, então, em memórias que constroem seu personagem, *Sôbolos* não é apenas um diário que guarda lembranças, mas uma escrita que cria ao mesmo tempo que guarda.

Sobre a memória na composição do diário, é relevante citar o estudo de Philippe Lejeune, que, depois da escrita de *O Pacto autobiográfico* (2014), passou a pesquisar, em 2001,

também o gênero diário. Em 2003 Lejeune publica *Um diário todo seu*, no qual aborda aspectos como o tempo, a memória e o desabafo que, de certa forma, compõem um diário. Aqui é importante ressaltar um ponto em que o autor pensa sobre a conservação da memória:

É, em primeiro lugar, para si que se escreve um diário: somos nossos próprios destinatários no futuro. Quero poder, amanhã, dentro de um mês ou 20 anos, reencontrar os elementos de meu passado: os que anotei e os que associarei a eles em minha memória (de tal forma que ninguém poderá ler meu diário como eu). Terei um rastro atrás de mim, legível, como um navio cujo trajeto foi registrado no livro de bordo. Escaparei desse modo às fantasias, às reconstruções da memória (LEJEUNE, 2014, p. 302).

Trazendo essa análise para *Sôbolos*, é preciso lidar com o problema inicial de serem narrados fatos ainda anteriores aos do presente da escrita²⁸. Assim, seu autor não escapa das “fantasias” ou ainda das “reconstruções da memória”, visto que o processo de escrita de Antônio é justamente uma reconstrução da memória na tentativa de preservá-la não das “fantasias”, mas do esquecimento. A escritura contínua durante os dias de internação revela uma forma de se fixar no tempo, de fixar o passado que a cada instante se esvanece, é um apelo a uma existência posterior. Cid Ottoni Bylaardt, ao analisar a ideia da noite e da outra noite de Blanchot, traz uma afirmação que cabe na definição da escrita de *Sôbolos* sobre o aspecto da memória:

esquecimento e memória se fundem e ao mesmo tempo se repelem, um tentando sobrepor-se ao outro, e simultaneamente convivendo lado a lado, e sobre a memória e o esquecimento comparece a invenção a preencher lacunas e a criar outras; tudo é angústia, incompletude, falta (BYLAARDT, 2012, p. 50).

Recordar e esquecer não são opostos. Aleida Assmann em *Espaços da recordação* (2011) retoma Agostinho e Locke no que diz respeito à recordação e à identidade: “O objeto da recordação está marcado pelo esquecimento, e o esquecimento torna-se um aspecto indelével do recordar; a recordação traz em si vestígios do esquecimento” (ASSMANN, 2011, p. 107). A memória retém o esquecimento, não ele mesmo ou seu som, mas a realidade que ele significa: a privação da própria memória (AGOSTINHO, 2015, X, p. 247). Assim, apesar de inexplicável e incompreensível, a presença do esquecimento na memória é corriqueira e por isso se torna

²⁸ Lembremos aqui que *Sôbolos* não se trata de um diário de escritor para possível publicação, mas de um diário aparentemente comum, que visa guardar memórias.

uma dimensão da condição do ser humano. Desse modo, ainda que recordar e esquecer não sejam opostos, Ricœur (2003), em uma conferência realizada na Central European University — Budapeste, apresenta a perspectiva de que o esquecimento aparece como uma ameaça para a “operação central da memória”, a reminiscência, e, por isso, exige uma narrativa que dê conta dos acontecimentos passados.

A necessidade humana de compensar o esquecimento afirma, por sua vez, a necessidade de uma escritura. O diário é exemplo disso, é uma escrita que busca guardar o dia como suporte para a memória tanto no próprio processo de escrita, feito no fim do dia e assim relembRANDO-o, quanto num futuro, ao possibilitar que dias passados sejam lembrados. O processo de escrita, porém, é sempre posterior. Não é possível, diante do tempo, viver e escrever sobre aquilo que se vive exatamente no mesmo momento da escrita; ao traçar o papel, a atividade vivida torna-se imediatamente passado. Assim um diário dá conta somente do passado, mesmo que do passado do mesmo dia da escrita. Em *Sôbolos*, esse processo vai ainda mais fundo, pois a escrita acerca do próprio dia envolve, além das memórias desse dia, memórias mais antigas de António. A recordação do passado no diário se aproxima então da recordação romântica que Assmann define:

A recordação ganha uma qualidade totalmente diferente; ela se aplica, na era da imprensa, cada vez menos à possibilidade de resgatar o saber e cada vez mais à possibilidade de compor os sentimentos. Os signos estão disponíveis, as páginas dos livros podem ser viradas e relidas, os lugares podem ser revisitados, mas as emoções relacionadas a isso no passado não se representam de maneira automática. A recordação não é mais que um resquício tênue da experiência originária para a qual não há mais caminho de volta. Por isso, a recordação romântica não é recomposição, mas substituição. Ela é a malha sugestiva a recobrir uma lacuna que se tornou evidente, um suplemento da imaginação poética (ASSMANN, 2011, p. 113).

Essa aproximação é devida, justamente, ao esquecimento, que induz António à invenção para preencher as ausências deixada pelo tempo, mas também deixar novas que a linguagem não é capaz de elencar. Os dentes, que não se escrevem, podem também ser vistos desse ponto: sua ausência de escrita se dá pela incompletude da linguagem, pela falta de uma tela em que seja capaz de escrever.

A memória, preservadora do esquecimento, faz com que António, no processo de rememoração, crie, se ficcionalize. Assim nos é apresentado Antoninho e senhor Antunes, personagens criados por António a partir da deformação de sua memória.

Faltava uma cara e não era a dele dado que percebia na almofada, não a de dantes pela qual o conhecia na vila, a de hoje pela qual o conheciam na enfermaria e portanto não o Antoninho que perdera, o senhor Antunes que ganhou ali, incapaz de andar de bicicleta ou passear na vinha e aliás sem ligar à bicicleta ou à vinha, no caso de mencionarem

— A serra

demorava-se a conjecturar no que pretendiam com serra e esquecida como esquecia o que aconteceu ontem e o que sucede agora (ANTUNES, 2012, p. 67).

Antoninho e senhor Antunes são fruto da consciência de António, a qual é formada, acima de tudo, por memórias. É a partir da rememoração que António compõe Antoninho e senhor Antunes, os quais também o compõe. Essa composição, contudo, decorre da mistura do real e da ficção que é a memória, pois está baseada na recordação para o processo de rememoração: para rememorar, é necessário recordar. Na concepção de Assmann (2011, p. 71-72), “as recordações estão entre as coisas menos confiáveis que um ser humano possui”, isso porque o agora é o determinante para decidir que lembranças serão acessíveis e quais permanecerão inacessíveis, “as emoções e os motivos de agora são guardiães do recordar e do esquecer”.

António é a soma de seus personagens, eles estão presentes no diário porque habitam simultaneamente sua consciência. Essa, segundo Locke (*apud* ASSMANN, 2011, p. 108), configurara-se como: “um produto da memória: força de integração no tempo, órgão de autocontrole, auto-organização e construção de si mesmo”.

A consciência, à medida que apenas consiga expandir-se, até mesmo em direção ao tempo passado, unifica no tempo, e em uma e mesma pessoa, existências e ações muito distantes entre si. [...] Aquilo com que a consciência desse ser ora pensante logra unir-se perfaz a mesma pessoa e constitui com a consciência, e nada mais, esse mesmo eu. O eu atribui a si todas as ações daquele mesmo ser e as reconhece como próprias a si mesmo, no alcance dessa mesma consciência, mas não para além dela (LOCKE *apud* ASSMANN, 2011, p. 108).

A unidade do tempo é, portanto, peça importante para a consciência, uma vez que ela é a junção de sua própria expansão no tempo. Como se a consciência fosse sendo construída ao longo de um caminho, no qual, por ser sempre presente, junta-se todo o restante já percorrido. Assim, existências e ações, antes distantes, se unem num só tempo. O eu da consciência percebe como suas todas as ações dos eus passados e as têm como, também, parte de si.

Diante dessa ideia de consciência, temos um personagem que questiona sua própria identidade, uma vez que não consegue alcançar de fato sua memória:

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?

e o que significava pensar, o que significava eu a pensar e o eu desvanecido por seu turno no ralo (ANTUNES, 2012, p. 22).

Esse questionamento evidencia as falhas da memória de António e, conseqüentemente, torna-se difícil aceitar como determinante de sua identidade uma consciência produto de uma memória repleta de lacunas. Se algumas memórias já estão perdidas, a perda também da consciência, mesmo que vaga, é desesperadora.

de pés trocados e um tubo na garganta que uma das empregadas vigiava, o Antoninho sem surpresa nem terror nem as bochechas molhadas, *ao perder o que era perdeu as amoras da vereda conforme perdeu sobejos de casas a emergirem dos arbustos, um fragmento de parede, uma chaminé, degraus* (ANTUNES, 2012, p. 23. *Grifo meu*).

Durante a cirurgia para retirada do tumor, António fica inconsciente devido à anestesia e, ao mesmo tempo, Antoninho perde suas memórias, restam apenas fragmentos. Se Antoninho faz parte da consciência de António, se compõe um de seus eus passados, então António, ao perder a consciência, perde também Antoninho e todos aqueles que o compõe. Essa perda implica a fragmentação das memórias restantes, a qual resulta na estranheza sentida por António de que tantos outros o habitem, outros que não ele, que não totalmente parte dele, como se António não fosse mais capaz de reconhecer todos aqueles eus que o compõem.

cada porção sua uma linguagem diferente e todas incompreensíveis para ele, o facto de ser muitos espantava-o, como se junta tanto frenesim num só corpo e como conseguem habitar um espaço tão pequeno (ANTUNES, 2012, p. 67).

Essa estranheza fica visível em três perspectivas: 1. na pessoa verbal oscilante em todo o diário, ora sendo representada pela terceira pessoa ora pela primeira; 2. no distanciamento que se coloca, ao assumir a terceira pessoa, diante de Antoninho e senhor Antunes; 3. na preferência de identidade ora dada a Antoninho ora dada a senhor Antunes.

A primeira pode ser vista no trecho acima citado quando há o questionamento “—Quem sou eu?”. A dúvida, apresentada em forma de diálogo, evidencia a primeira pessoa (eu), porém, traz certa incerteza de quem o profere, visto que em diversos outros trechos António dá preferência ao uso do “ele”. Contudo, logo em seguida à dúvida, há: “o que significava eu a pensar”. O uso novamente da primeira pessoa, agora não em um diálogo, dá o entendimento de que o eu da dúvida é o mesmo eu do narrador: é António que se questiona sobre a própria identidade. Ainda sobre a oscilação na escolha da pessoa gramatical, cabe uma rápida reflexão sobre o porquê do uso da terceira pessoa para falar de si mesmo: é possível enxergar essa predileção devido ao não reconhecimento de todos os outros que o habitam como apenas um, a soma do que de fato é António, como já abordado acima; ou ainda como um ato de autoelevação. Porém não se pode deixar de lembrar da ideia de validação que o uso da terceira pessoa proporciona: memórias narradas em primeira pessoa, com um narrador personagem, mostram apenas o ponto de vista daquele que narra, que pode ser falho e enganoso; por outro lado, com a narração em terceira pessoa, com um narrador onisciente, o fato narrado toma mais consistência e credibilidade diante do leitor. Assim, se António escreve para permanecer ao tempo, a escolha da terceira pessoa mostra-se como mais eficaz, pois dá ao leitor futuro do diário mais segurança quanto ao que se lê.

A segunda perspectiva da estranheza traz justamente essa ideia, distanciando-se dos personagens Antoninho e senhor Antunes, António coloca a si mesmo como “ele”, alguém que não se reconhece, incapaz de assumir a posição de sujeito da ação e enunciar “eu”, portanto incapaz também de agir:

Via caras e não conhecia ninguém, falavam-lhe e não escutava, ocupavam-se dele e não era dele que se ocupavam, o nome que julgava seu de um estranho, o corpo que cuidava pertencer-lhe de outro, não estava ali e de quem as pernas sem força e os braços que não conseguiam um gesto, perguntavam-lhe como se sentia e calado, incapaz de responder (ANTUNES, 2012, p. 57).

Por último, a preferência em ser ora Antoninho ora senhor Antunes mostra como António é incapaz de assumir-se como resultado de sua própria consciência, a soma de seu eu passado e presente. Tal preferência revela certa relação com os lados do limiar no qual o diário se compõe: há preferência por Antoninho ao estar no presente, no ambiente do hospital; e por senhor Antunes ao estar imerso em memórias, na vila. A escolha de António ora por um ora por outro marcam ainda a vontade de escapar sempre da realidade vivenciada ao querer imergir

no passado sendo Antoninho quando em meio a procedimentos médicos, ou ao fugir dele trazendo ao passado da vila o atual senhor Antunes.

o enfermeiro mudou-lhe a posição e deu por um joelho emagrecido e uma compressa na barriga feita para um homem maior que o seu tamanho e portanto não o Antoninho que continua na vila à mercê das gralhas que lhe berravam em cima, decidiu

— Este joelho não é meu

e no entanto dobrava-o (ANTUNES, 2012, p. 68).

e não havia Antoninho, havia o senhor Antunes às voltas com o ouriço e os medicamentos incapazes de alterarem o sentido da dor (ANTUNES, 2012, p. 88).

Recordar e esquecer têm extrema importância na organização de identidade de António. As lacunas do esquecimento preenchidas pelo recordar possibilitam uma reelaboração de si, António se constitui como eu a partir da ligação entre a sensação originária das memórias da infância e da recordação que se agrega a ela. Ao abordar a temática recordação e identidade, Assmann analisa o poema épico *Prelúdio*, de William Wordsworth, no qual o poeta traça um épico sobre a formação de sua própria consciência. Assmann aponta que a recordação se torna o instrumento mais importante na construção de Wordsworth e que essa, para o poeta, significa “observação de si próprio no fluxo do tempo, flexão sobre si, divisão de si, duplicação de si” (ASSMANN, 2011, p. 112). O eu de António, em *Sôbolos*, assim como o eu de Wordsworth, “desdobra-se em um eu que recorda e outro que é recordado”²⁹.

So wide appears
The vacancy between me and those days
Which yet have such self-presence in my mind,
That, sometimes, when I think of it, I seem
Two consciousness, conscious of myself
And of some other Being³⁰
(WORDSWORTH, 1805, p.54 *apud* ASSMANN, 2011, p. 112).

²⁹ ASSMANN, Op., cit.

³⁰ [Parece tão distante / O vazio entre mim e aqueles dias / Ainda tão vivos e presentes em minha mente, / Que às vezes, quando penso neles, vislumbro / Duas consciências: uma de mim mesmo, / Outra de outro ser qualquer] Tradução de Paulo Soethe, retirada do livro: ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 112.

A recordação, por sua vez, como já abordado, “não é recomposição, mas substituição” (ASSMANN, 2011, p. 113), e, se substituição, também imaginação e ficcionalização. Em análise de Assmann, Wordsworth não possui “a ilusão de que recordações sejam reproduções confiáveis de coisas passadas” (ASSMANN, 2011, p. 113-114). Em *Sôbolos*, António tampouco acredita nessa ilusão. O personagem afirma a invenção: “inventei esta doença que por seu turno me inventa conforme inventa o hospital, os médicos e a fantasia de morrer” (ANTUNES, 2012, p. 107). A percepção da invenção diante do processo de rememoração evidencia a ciência do personagem acerca do esquecimento: se é preciso invenção para preencher os espaços em branco da memória, o esquecimento, como elenca a aporia de Agostinho, está presente na memória. Frente a tantas memórias já perdidas pelo personagem, surge a necessidade de escrita, tanto para que as memórias não se percam e sejam cada vez mais ficcionalizadas, quanto para salvar-se do esquecimento diante da morte. As vivências e a identidade que se perderam ao longo da vida de António são, enfim, reintegradas por meio da escrita, pois é apenas a externalização daquilo que é interior a António que possibilita a ele novas formas de encontro consigo mesmo e, então, autoafirmação de sua identidade.

Levando então ao limite, o querer-escrever de Lobo Antunes, abordado no primeiro tópico deste capítulo, verte-se em um António outro, o António personagem, o qual escreve para revisitar-se com a ilusão de que as palavras poderiam resistir ao tempo por vir e ao labirinto de si mesmo. Isso porque as memórias surgem na escrita assim como parecem surgir na mente do personagem: de forma não linear, com situações emaranhadas em que a fronteira do presente da escrita e do que é recordado encontra-se, muitas vezes, imperceptível. Assumo dessa forma que a escrita de *Sôbolos* — enquanto diário escrito pelo personagem — não elenca uma tentativa de organizar os fatos passados cronologicamente, mas de fixá-los o mais rápido possível antes que se esvaeçam da memória. É uma escrita da verdadeira dimensão de António que se constrói a partir do limiar de tempos distintos da sua consciência. É um convite para saltar ao interior do autor do diário, à sua breve eternidade marcada em escrita. Ao mergulhar na interioridade de António, percebe-se as camadas de sua história, as quais traduzem o envelhecer do personagem e mostram a escrita como maneira de permanecer, mas também como causadora de melancolia, pois “muito longe de ser um remédio, [a escrita] está autorizada, segundo sua natureza, a afligir e causar dor na mesma medida que, ocasionalmente, acalma e fortalece”³¹.

³¹ RILKE, Rainer Maria. *Cartas do poeta sobre a vida: a sabedoria de Rilke*. Org. Ulrich Baer. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins, 2007. p. 215.

Capítulo II

o papel deve continuar entre as ruínas

quem insiste que os defuntos não vivem não conhece o mundo, o papel deve continuar entre as ruínas³²

Em *Sôbolos*, a eternidade é uma fatigada esperança que se busca alcançar não pela adição mecânica de passado, presente e futuro, mas pela simultaneidade desses tempos, a qual António conquista a partir da memória. Assim, todo o ideal de eternidade está fadado à volatilidade da memoração. Isso porque a memória se constrói entre dois pilares: o da transmissão oral, frágil e efêmera, e o da conservação escrita, que talvez se mantenha por mais tempo. Mas, na escrita, é ao papel, material delicado e facilmente danificado pelo tempo, que se atribui a função de suporte. Sujeito ao perecimento e ao esquecimento, o homem tenta, num alicerce tão tênue quanto ele, guardar o auge e a fragilidade de sua existência. O título deste capítulo anuncia então a tentativa de eternidade, a sobrevivência no mundo por meio do papel.

António escreve-se em *Sôbolos*. Memórias da infância, impressões do presente, delírios futuros, tudo engendra o diário de 15 dias escrito no hospital. Assim, o esforço de António em permanecer origina a mescla de tempos que, além de construir a narrativa do diário, também concebe um outro: o tempo dos mortos, no qual António se enxerga junto ao avô: “o tempo dos relógios antigos sem relação com o nosso dado que as horas que já foram maiores, os defuntos continuavam numa existência paralela a esta em que os móveis estalam de maneira esquisita e o líquido das jarras se oxida” (ANTUNES, 2012, p. 15). Se os mortos continuam, mesmo que numa existência e num tempo outro, é necessário lembrá-los. António lembra dos avós, do pai, do tio, das empregadas, do dono do hotel... mas quem se lembrará dele? Dá-se, então, início a uma escrita que lança discretamente, desde o início do diário, os episódios mais marcantes da história de forma truncada, e que os retoma, quase como a lapidá-los na memória, a fim de lutar contra o esquecimento.

Nas palavras de Paul Ricœur, “o esquecimento é deplorado da mesma forma que o envelhecimento ou a morte: é uma das faces do inelutável, do irremediável” (2007, p. 435). Por isso, por ainda mostrar-se inevitável em algum momento, ainda é visto como uma ameaça.

³² ANTUNES, 2012, p. 92.

Contra ele evocamos a memória, na tentativa de combatê-lo e anulá-lo. Mas, nas entranhas dessa tradicional oposição entre memória e esquecimento, vê-se que o esquecimento é, sobretudo, parte constitutiva da memória. Isso porque se ora o esquecimento nos amedronta, ora “saudamos como uma pequena felicidade o retorno de um fragmento de passado arrancado, como se diz, ao esquecimento” (RICŒUR, 2007, p. 427), é necessário esquecer para lembrar.

Santo Agostinho, no livro X de suas *Confissões* (2015), já expressa essa relação paradoxal: a memória lembra-se do esquecimento: “Ora, quando me lembro da memória, esta fica presente a si, por si mesma. Quando me lembro do esquecimento, estão ao mesmo tempo presentes o esquecimento e a memória: a memória que faz com que me recorde, e o esquecimento que me lembro” (AGOSTINHO, 2015, p. 247). Isso significa dizer que a memória retém o esquecimento ao mesmo tempo que dele precisa para gerar a si mesmo, uma vez que só sou capaz de lembrar daquilo que, mesmo por um breve momento, esqueci.

Mesmo primordial para a memória, num olhar coletivo, o esquecimento continua a representar uma ameaça. Vem daí a vontade de lutar contra ele. Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar escrever esquecer* (2009), bem lembra que Heródoto, no início das *Historiai*, ao tomar para si a tarefa de ir contra o esquecimento, faz o mesmo que “lutar contra a morte e a ausência pela palavra viva e rememorativa” (GAGNEBIN, 2009, p. 45). Assim, túmulo e palavra se revezam no trabalho de rememoração a fim de, pela memória, vencer a morte pior que ela própria: o esquecimento.

Ainda quanto a esse trabalho de rememoração para que mortos permaneçam vivos na memória, Gagnebin (2009, p. 45) lembra duas questões importantes: a primeira, a palavra grega *sèma* significa, ao mesmo tempo, túmulo e signo; a segunda, as inscrições funerárias estão entre os primeiros vestígios de signos escritos. Dois pontos que, segundo a autora, constituem indícios evidentes do quão inseparáveis são memória, escrita e morte.

Assim, vários são os ritos fúnebres de prática de celebração e de rememoração que evocam tentativas concretas de transformar a morte num objeto de lembrar permanente. Mas enquanto essas são edificadas por outros, por aqueles que ficam depois do morto, a escrita de um diário pré-morte tenciona mostrar os últimos momentos, os últimos pensamentos que o próprio morto deseja tornar eterno. Nesse sentido, se a morte vier de fato para António durante o tratamento de seu tumor, *Sôbolos* seria a perpetuação dos últimos momentos em vida de seu autor. Esses momentos, porém, além de marcados pela lembrança constante da infância, fundamentam-se na expectativa de morte que ainda não é certa e, portanto, o diário torna-se, também, uma encenação da própria morte.

A morte, contudo, é uma trama árdua de se explorar. Apesar das inúmeras publicações sobre ela, falar da morte traz o impedimento da impropriedade de vivê-la de fato. Ela é, então, a incógnita que amedronta por trazer a ideia de finitude, de não mais ser. É nesse sentido que Schopenhauer, em *Sobre a morte* (2013, p. 34), afirma ser incoerente o medo diante da morte, pois “a morte não deve ser considerada a passagem para um estado totalmente novo e estranho, mas, antes, apenas o retorno ao estado que nos é próprio desde a origem e do qual a vida foi somente um breve episódio”. Para o filósofo, o estado de não existência é mais próprio ao ser humano que o de existência de fato. Assim, o que realmente se teme é o aniquilamento da consciência, seu perecimento, tudo adquirido em vida que será perdido. É comum, defende Schopenhauer (2013, p. 54), acreditar que em todo ser humano há algo de inefável, algo próprio apenas a cada indivíduo, inteiramente irrecuperável, que se perde com a morte. Por consequência, é a incapacidade de presenciar a morte que propicia o medo não diante da morte em si, mas diante do esquecimento que ela possibilita.

Além disso, de certa forma, a morte nos é apresentada como uma impossibilidade: se minha morte existe, não há vida em mim para experienciá-la. Diante desse paradoxo, é possível perceber a morte enquanto o reflexo de um espelho: a morte de outro que reflete a minha própria. Tal concepção da morte enquanto reflexo está presente já nas primeiras páginas de *Sôbolos*, quando António mostra-se paciente desse paradoxo: se enquanto no hospital é constantemente lembrado da possibilidade de sua morte, diante de complicações do seu próprio corpo, só o é pois já conhece a morte mediada por outro, principalmente pelo seu avô, “acabado pelo mesmo cancro que ele” (ANTUNES, 2012, p. 23). É como se António transfigurasse o “ele morreu” do avô em “eu vou morrer”, ou ainda em “eu estou morto”, uma vez que a personagem figura sua própria morte.

Landsberg, filósofo alemão do século XX, em *Ensaio sobre a experiência da morte e outros ensaios* (2009), descreve bem esse processo de, a partir da morte do próximo, pensar a própria morte. Segundo ele, no momento em que um ser vivo nos deixa, passamos por uma experiência de ausência e assim tomamos consciência de que “esse ser, na singularidade de sua pessoa, não está mais ali” (LANDSBERG, 2009, p. 20). Dessa forma, a experiência da morte do outro é singular cada vez que acontece: “Cada morte é única como modo de presença de cada pessoa. Mas, depois, pode surgir uma intuição da *necessidade* da morte” (LANDSBERG, 2009, p. 21). Essa necessidade da morte seria despertada pelo que Landsberg denomina *participação*, “formamos um ‘nós’ com o moribundo. E é nesse ‘nós’, é pela força própria desse novo ser de ordem pessoal, que chegamos ao conhecimento vivido do nosso próprio *dever*

morror” (LANDSBERG, 2009, p. 22). Em outras palavras, é como se a impossibilidade da voz, do toque, da presença do outro, ou ainda, a impossibilidade de convivência, nos fizesse perceber que toda essa relação com o outro era, em certa medida, comigo mesmo — a ideia de *participação* — e, por isso, sinto a morte também em mim.

Cabe aqui lembrar a famosa frase de Blanchot (1980, p. 36): “L’*mort de l’Autre*: une double mort, car l’*Autre* est déjà mort et pèse sur moi comme l’obsession de la mort”³³. Essa obsessão, resultado da dor que a morte do outro provoca, pressiona o eu, que sente a morte, a pensar e imaginar em mim o mesmo gesto. Assim, além de possibilitar a permanência do morto a partir da memória, a escrita aparece também como a tentativa de anular a irrepresentabilidade da própria morte.

i. fico, mesmo que não respire: a escrita enquanto permanência.

— Faleceu

fico, mesmo que não respire, o soro parado e a linha do ecrã uniforme fico³⁴

Seja diante do medo frente à possibilidade do não ser; seja diante da morte como um reflexo do outro, a percepção da morte enseja o desejo de permanecer, e a memoração dos mortos representa uma forma de permanência. Aleida Assmann, em *Espaços da recordação* (2011, p. 37), apresenta duas possibilidades dessa memoração: *pietas* e *fama*. Ao versar sobre *pietas*, Assmann se refere à piedade, obrigação dos descendentes de imortalizar a memória honrosa dos mortos. A *fama*, por sua vez, é a “memoração cheia de glórias” que cada um pode conquistar por si mesmo ainda durante a vida. Nesse sentido, se *pietas* depende exclusivamente dos outros, *fama* é algo que se pode alcançar sozinho ainda em vida. Contudo, Assmann relembra ainda que “a fama só pode durar o tempo em que se mantém a tradição cultural. Os heróis são dependentes do poeta, e este, por sua vez, dos leitores, que decidem sobre a duração da fama” (ASSMANN, 2011, p. 199).

³³ [A morte do Outro: uma dupla morte, pois o Outro já está morto e pesa sobre mim como a obsessão da morte] (Tradução minha).

³⁴ ANTUNES, 2012, p. 49.

Ainda assim, é a *fama* que torna possível aos vivos conquistar a memoração sem a condolência do outro, e então a eternização do nome apresenta-se como uma forma de esquivar-se da morte, pois esquivar-se dela significa resistir ao esquecimento que dela provém.

Cabe então retomar Schopenhauer em *Sobre a morte*:

o desejo que todos têm de serem lembrados após a morte e que, nos ambiciosos, eleva-se ao desejo de glória póstuma, parece surgir do apego à vida, que, vendo-se excluído de toda possibilidade de existência real, tenta então agarrar-se à única existência ainda disponível, embora apenas ideal, ou seja, a uma sombra (SCHOPENHAUER, 2013, p. 70).

Em razão do apego a qualquer possibilidade de existência — como a existência por meio da memória — inúmeros foram os poetas contratados para eternizar aqueles desejosos de permanecer. George Chapman, o primeiro a traduzir integralmente a *Ilíada* para o inglês em 1611, acrescenta em seu prefácio um poema que evidencia a importância da escrita quando se pensa em esquecimento:

A prince's statue, or in marble carv'd,
Or steel, or gold, and shrin'd (to be preserv'd),
Aloft on Pillars or Pyramides,
Time into lowest ruins may depress;
But drawn with all his virtues in learn'd verse,
Fame shall resound them on oblivion's hearse,
Till graves gasp with her blasts, and dead men rise³⁵
(CHAPMAN, 1611, v. 62-68 *apud* ASSMANN, 2011, p. 208).

É a partir do verso que se alcança a imortalidade, porque é a escrita que perpetua a memória. Ganebin, em *Limiar, aura e rememoração* (2014), abre seu livro com um prólogo em que elenca a escrita como uma luta contra o esquecimento e a morte. Nele, a autora comenta a relação entre morte e escrita baseando-se na *Ilíada* e na *Odisseia*, obras que marcam uma teoria sobre o poder da palavra poética, a qual possibilita meios de “luta contra uma morte pior que a biológica: o esquecimento” (GAGNEBIN, 2014, p. 15). Assim, ainda segundo a autora,

³⁵ [Uma estátua real, seja cortada em Mármore/ Ou com acabamento em ferro ou ouro e, para melhor conservação,/ Colocada em cima de Pilares ou Pirâmides,/ Será transformada pelo tempo em desaparecidas ruínas:/ Em contrapartida, caso se mostre sua imagem virtuosa em versos ensinados/ Então sua exaltação soará de dentro do sarcófago do esquecimento/ Até que seus ruídos rompam os túmulos e façam ressurgir os mortos.] Tradução de Paulo Soethe, retirada do livro: ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 208.

Quando as verdadeiras Musas morrem, isto é, as filhas de Zeus e de Mnemosynè, deusa da memória, quando se perde a tradição ancestral, nasce então essa estranha figura do autor que deve lutar por sua especificidade singular, por seu reconhecimento e por sua pequena quota de imortalidade na galeria dos chamados grandes pensadores da humanidade. Escrever um texto, melhor ainda, escrever uma “obra”, constitui uma estratégia de autoconservação em vida e depois da vida (GAGNEBIN, 2014, p. 19).

A imagem da escrita mostra-se tão forte diante da ideia de memória e permanência que cabe a um poeta, Simônides de Ceos, a origem da lenda fundadora da mnemotécnica. Simônides, contratado por Scopas para honrá-lo com um poema, destina metade da ode aos deuses Castor e Pólux. Scopas, não satisfeito com o poema, diz que só pagará metade do valor acordado e que, se sentisse prejudicado, deveria cobrar a outra metade junto aos deuses louvados. Simônides é chamado para fora da casa e, no mesmo momento, o teto da sala de Scopas desmorona, sepultando o anfitrião e seus convidados. O poeta grego é o único sobrevivente e também o responsável por identificar os mortos, já que havia memorizado exatamente o lugar de cada um deles à mesa. A lenda de Simônides conta ainda que a salvação do poeta foi o pagamento de Castor e Pólux, já que seriam os dois deuses os responsáveis por chamar Simônides para fora da casa.

O poder que a memória tem sobre a morte e a destruição, como se pode ver na lenda de Simônides, perpetua a idealização de uma sobrevivência agarrada a uma sombra. Isso porque a existência por meio da memória nunca se dará como algo concreto e sempre poderá ser vítima do esquecimento. Por outro lado, é um consenso antigo que esse anseio de perdurar no mundo possa ser alcançado pela escrita, já que ela, enquanto memória marcada no papel, deixa de ser abstrata e se concretiza.

Sobre essa ideia, é necessário lembrar da narrativa que conta Platão, em *Fedro* (274c - 275b³⁶), acerca da escrita: Theuth, o primeiro a descobrir as letras, mostra suas invenções a Thamous, um rei do Egito. Theuth apresenta as letras como o “conhecimento que tornará os egípcios mais sábios e mais lembrados, pois de memória e de sabedoria foi encontrado o medicamento”. Thamous, porém, responde que esse conhecimento produzirá esquecimento, uma vez que não incentivará o exercício da memória. Assim, a escrita possibilitaria uma recordação baseada em impressões alheias e, portanto, “não para a memória, mas para recordação achaste o medicamento”. Nesse sentido, a escrita, para Platão, funciona apenas como um armazenamento para memórias, mas não propicia a memória em si. Ainda assim,

³⁶ PLATÃO. *Fedro*. Ed. bilíngue; trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

mesmo não fornecendo a memória de fato, a escrita possibilitaria, quando em contato com o leitor, a recordação, e, portanto, uma certa permanência no mundo. No entanto, é importante realçar: essa permanência só se concretiza com o leitor, aquele que, somente a partir do contato com a escrita, lembrará de quem não quer ser esquecido.

Em relação a *Fedro*, Jacques Derrida escreve *A farmácia de Platão* (2005), texto em que analisará a escrita a partir da perspectiva de Platão e, portanto, também de Sócrates³⁷. A análise de Derrida baseia-se na amplitude da palavra *phármakon*³⁸ para nos mostrar que Platão tende a apresentar a escrita como uma potência oculta e, por isso, suspeita, uma vez que a resposta do rei a Theuth consiste em mostrar que a eficácia do medicamento [*phármakon*] pode inverter-se, ou seja, agravar o problema da memória em vez de solucioná-lo. A escrita apresentada por Theuth tem, então, resultado contrário àquilo que propõe, já que propiciará o esquecimento, dado que não será mais necessário exercitar a memória. Nas palavras de Derrida (2005, p. 51), Theuth “fez um veneno passar por remédio”.

Ainda na análise de Derrida (2005, p. 54), “O *phármakon* contraria a vida natural”, e por vida natural se entende a vida saudável, a vida já doente ou ainda a vida da própria doença. Isso porque, na perspectiva de Platão, a doença, e também o *lógos*, são comparados a um organismo vivo que deve se desenvolver de acordo com suas normas e ritmo. Assim, se desvia do curso natural da doença, o *phármakon* [o medicamento que desvia o curso ou ainda põe fim à doença] é um veneno, e, portanto, um inimigo da vida. Nesse sentido, acontece a mesma coisa com o *lógos* e a escrita: “sob pretexto de suprir a memória, a escritura faz esquecer ainda mais; longe de ampliar o saber, ela o reduz [...] Ela age, pois, como todo *phármakon*” (DERRIDA, 2005, p. 55).

Dita por Theuth como um remédio, capaz de trazer benefícios, a escrita é devolvida por Thamous, pois, nessa perspectiva, ela nada mais é que uma substância maléfica e filtro do esquecimento. Mas Derrida lembra bem que, no *Fedro*, a cicuta é sempre nomeada por *phármakon*, e que, quando condenado à morte por envenenamento, Sócrates a transforma em “meio de libertação, possibilidade de salvação e virtude catártica” (DERRIDA, 2005, p. 90).

³⁷ Sócrates, filósofo da Grécia Antiga tido como um dos fundadores da filosofia ocidental, nada escreveu. Assim, ainda hoje, o filósofo grego é conhecido apenas por meio dos testemunhos em obras de seus contemporâneos, principalmente de Platão e Xenofonte, bem como pelas peças teatrais de Aristófanes, que idealizaram e deformaram a figura do filósofo grego que viveu em Atenas no final do século V a.C.

³⁸ Na edição brasileira citada acima, *phármakon* foi traduzido por “medicamento”. A tradução brasileira, que se assemelha com a francesa criticada por Derrida, interrompe as relações que Platão tece entre as diferentes funções da mesma palavra em diversos locais do texto, mas não deixa de ser um tanto eficiente, uma vez que ao mesmo tempo que um medicamento pode resolver um problema, ele pode causar ou ainda agravar outro.

Aqui é interessante ponderar a influência e o certo fascínio que Sócrates exerce ainda hoje. Pierre Hadot, importante pesquisador da filosofia antiga, traz a leitura de Nietzsche sobre o porquê desse fascínio por Sócrates: “A sedução exercida por Sócrates sobre toda a posteridade proviria de sua atitude diante da morte, mais especialmente ainda do caráter quase voluntário de sua morte” (HADOT, 2012, p. 40). O filósofo ateniense que muitas vezes é visto como amante da vida, símbolo da sabedoria e da racionalidade, decide pela morte. Então, ao ingerir a cicuta, ou ainda o *phármakon*, Sócrates dá início à sua imortalidade vinda pela memória que até hoje se tem do filósofo ateniense. Sendo assim, é importante lembrar aqui que Derrida (2005, p. 45) mostra-nos que Theuth, o deus da escrita, é também o deus da morte, o deus que sabe pôr fim à vida e que cura os doentes: “O deus da escritura é pois um deus da medicina. Da ‘medicina’: ao mesmo tempo ciência e droga oculta. Do remédio e do veneno. O deus da escritura é o deus do *phármakon*”.

Uma vez que para alcançar a imortalidade na escrita é necessário memória e registro, há uma justificativa e uma motivação para escrever. Em *Sôbolos*, o medo da morte, ou ainda, maior que isso, o medo do esquecimento vindo pela morte faz António escrever um diário e assim guardar-se de algum modo na escrita, essa escrita diarística mostra-se como uma tentativa de manter a individualidade de António, e, assim, vencer o esquecimento. É nessa perspectiva que o estudo de *Sôbolos*, um texto que se edifica diante da morte, realça a necessidade de lembrar de quem tem medo de ser esquecido, uma vez que o esquecimento aqui figura uma ameaça. É contra esse tipo de esquecimento que, segundo Ricœur (2007, p. 453), “fazemos trabalhar a memória, a fim de retardar seu curso, e até mesmo imobilizá-lo”. Assim, em busca da permanência no mundo, António escreve um diário com suas memórias. Isso posto, há ainda algo de fundamental para a composição de *Sôbolos*: a morte que dá tempo para ser percebida, a morte que se anuncia por meio do câncer.

Philippe Ariès, em *O homem diante da morte* (2014), ao traçar toda a historiografia da morte do Ocidente, mostra-nos que durante a Idade Média a boa morte era aquela que se anunciava, enquanto a morte repentina era considerada infame e vergonhosa, uma morte clandestina que não teve testemunhas ou cerimônias. Hoje, em contrapartida, a morte repentina é vista como tranquila, livre de sofrimentos, mas ela não pode proporcionar o que a morte anunciada concebe: tempo para percebê-la, e, diante disso, preparar-se para o esquecimento.

António tem sua morte anunciada ao saber de sua doença, o que nos é contado já na primeira página do diário:

assim que o médio lhe chamou canço os sinos da igreja começaram o dobre e um cortejo alongou-se na direção do cemitério com a urna aberta e uma criança dentro, outras crianças vestidas de serafim de guarda caixão, gente que de novata apenas o ruído das botas e portanto não gente, solas e solas (ANTUNES, 2012, p. 7).

A figuração de sua própria morte marcada pela lembrança de um funeral leva à morte anunciada, que só pôde ser percebida como possível a partir da memória da morte de outro. O outro, aqui, aparece como a criança morta, essa que logo António associa a si mesmo — Antoninho — e percebe a morte de si como não apenas a morte do corpo, mas também a morte de sua consciência e, então, de suas memórias. Assim, sem demora o esquecimento, mesmo que de coisas mínimas, começa a perturbá-lo: “não se lembrar do nome da governanta do senhor vigário preocupou-o, lembrava-se do avental, dos chinelos, do riso, não se lembrava do nome e por não se lembrar do nome não iria curar-se” (ANTUNES, 2012, p. 8).

Além disso, dentre as formas de anúncio, Ariès (2014, p. 8) menciona a aparição de uma “alma de outro mundo”: “Os mortos estão sempre presentes entre os vivos, em certos lugares e em certos momentos. Mas a sua presença só é sensível aos que vão morrer”. Frente a essa colocação, é inevitável lembrar que, em *Sôbolos*, as primeiras pessoas que nos são apresentadas são os avós, já mortos, de António, que o fazem companhia no hospital: “a avó que morreu há tantos anos ali viva com ele, o avô defunto há mais tempo a ler o jornal com seu aparelho de surdo” (ANTUNES, 2012, p. 7).

Diante dos anúncios da morte, Ariès (2014, p. 37) afirma que: “A atitude antiga que vê a morte ao mesmo tempo próxima, familiar e diminuída, insensibilizada, opõe-se demais à nossa, onde nos causa tanto medo que nem ousamos dizer-lhe o nome”. Consequentemente, se antes a proximidade da morte levava a uma “morte domada”, hoje ela se tornou selvagem e assustadora. Em *Sôbolos*, a morte é para António algo a ser temido. Ela é assustadora e propõe a ele o desaparecimento. O medo então diante da morte aparece como um pássaro, já no primeiro dia do diário, quando a personagem descreve o que via pela janela do hospital: “era o pássaro do seu medo sem galho onde poisar a tremer os lábios das asas” (ANTUNES, 2012, p. 7). Esse pássaro permeia *Sôbolos*: volta a aparecer ainda na entrada do dia 21 de março — “o pássaro do seu medo continuava em círculos” (ANTUNES, 2012, p. 8) —, no dia 27 de março — “os olhos da mãe cegos observando o que não se vê, um pássaro oculto, fantasmas que negamos a vida toda e todavia nos cercam” (ANTUNES, 2012, p. 88) — e ainda no dia 1 de abril — “a sombra do pássaro continuava apesar da chuva” (ANTUNES, 2012, p. 143).

Em uma análise comparada referente à percepção da morte por personagens literários, é interessante lembrar Tolstói que, em *A morte de Ivan Ilitch*, nos mostra também a morte selvagem da qual fala Ariès. Ivan Ilitch, um juiz, machuca-se em uma queda enquanto tentava mostrar a um operário como queria as cortinas do apartamento que acabara de comprar. A queda levou a uma saúde cada vez mais frágil e à iminência da morte. A morte anunciada, de que fala Ariès, mostra-se inimaginável a Ivan Ilitch:

Ivan Ilitch via que estava se finando e o desespero não o largava. No fundo da alma, sabia bem que ia morrendo, mas não só se acostumava com a ideia, como não a compreendia mesmo — uma absoluta incapacidade de compreendê-la.

O exemplo do silogismo que aprendera no compêndio de Lógica de Kiesewetter — “Caio é um homem, os homens são mortais, logo Caio é mortal” — sempre lhe parecera exato em relação a Caio, jamais em relação a ele. Que Caio, o homem abstrato, fosse mortal, era perfeitamente certo; ele, porém, não era Caio, não era um homem abstrato, era um ser completa e absolutamente distinto de todos os demais. Ele fora o pequeno Vânia, com sua mãe e seu pai, com Mítia e Volódia, com os brinquedos, o cocheiro, a ama, depois com Katienka e com todas as alegrias, tristezas e entusiasmos da infância, da adolescência e da mocidade. [...]

“Caio é de fato mortal e, portanto, é justo que morra, mas quanto a mim, o pequeno Vânia, Ivan Ilitch, como todos os meus sentimentos e minhas ideias, o caso é inteiramente outro. É impossível que eu tenha de morrer. Seria demasiado horrível.”

Era assim que ele se sentia (TOLSTÓI, 2017, p. 43).

A incompreensão diante da morte também é comum a António em *Sôbolos*, como quando lembra da certeza de que não iria morrer: “em criança tinha a certeza de não morrer nem se tornar um retrato que num suspiro emoldura” (ANTUNES, 2012, p. 43). Ou ainda quando lembra de uma conversa com sua mãe, a qual curava tudo com uma aspirina: “a palavra filho a fazer sentido, sou seu filho e ao dizer mãe digo uma coisa verdadeira como a palavra chávina ou a palavra tecto, não a palavra morte” (ANTUNES, 2012, p. 13). A palavra morte não se apresenta a António como algo verdadeiro, seria como utilizá-la no lugar do indizível, daquilo que, por mais que possa ser conhecido a partir da experiência do outro, nunca poderá ser experienciado pelo eu: “procurava conceber a sua morte e não era capaz de imaginá-la nem o que iria sentir” (ANTUNES, 2012, p. 67).

Sobre isso, Derrida, em *Aporias: morrer — esperar-se nos “limites da verdade”* (2018), apresenta uma análise do que seria a morte e sua tradução, concebendo-a não como apenas uma fronteira a ser atravessada, mas algo mais complexo: uma aporia da passagem e/ou não-passagem dessa fronteira. A análise de Derrida, além de incluir aspectos culturais e políticos

para falar sobre morte, traz também aspectos linguísticos. É assim que, apoiando-se em Heidegger, questiona:

Minha morte, ela é possível?

Podemos entender essa questão? Posso, eu, colocá-la? É-me permitido falar de minha morte? Que quer dizer este sintagma “minha morte”? (DERRIDA, 2018, p. 34).

Antes de aprofundar a perspectiva de Derrida, cabe aqui voltar nosso olhar à perspectiva que o próprio Heidegger traz sobre a morte. Em *O ser e o tempo* (2012), o filósofo dedica-se a encontrar, a partir da interpretação do tempo, a resposta para o sentido do ser³⁹. A busca por esse sentido foi norteadada pelo termo *Dasein*, o qual designa a manifestação do ser enquanto ente único capaz de compreender o ente diverso dele. Isso porque a pergunta pelo sentido do ser já é essencialmente determinada por aquilo que nele se pergunta, o próprio ser. Assim, diz Heidegger (2012, p. 47) que “esse ente que somos cada vez nós mesmos e que tem, entre outras possibilidades-de-ser, a possibilidade-de-ser do perguntar, nós o apreendemos como *Dasein*”. O *Dasein*, então, enquanto uma possibilidade-de-ser, não pode ser caracterizado fora da existência, mas na existência é um ainda-não, pois se configura como uma possibilidade. Nesse sentido, o *Dasein* é sempre um poder-ser, é sempre um permanecer em construção, está sempre inacabado e diante de inúmeras possibilidades. Dentre essas possibilidades encontra-se a da morte, a qual é a possibilidade mais própria, pois ela é a essência da existência, ou seja, o poder-ser. Diz Heidegger então que, enquanto possibilidade mais própria, o *Dasein* deve admitir por si mesmo sua morte:

O morrer, deve assumi-lo todo *Dasein* cada vez por si mesmo. A morte, na medida em que “é”, é essencialmente cada vez a minha. E ela significa sem dúvida uma peculiar possibilidade-de-ser, na qual está pura e simplesmente em jogo o ser que é cada vez próprio do *Dasein* (HEIDEGGER, 2012, p. 663).

Ninguém pode assumir a morte do outro, ela é ainda a possibilidade da impossibilidade, pois não nos é possível experimentar o morrer dos outros, no máximo só estamos presentes a ele. A constante não-totalidade do *Dasein* encontra na morte o seu final, assim, “se o ‘findar’ como morrer constitui a totalidade do *Dasein*, então o ser do todo ele mesmo deve ser concebido

³⁹ A essa busca, Heidegger é impulsionado pela afirmação feita por Platão: “Pois é manifesto que estais de há muito familiarizados com o que pretendeis propriamente significar empregando a expressão ‘ente’, que outrora acreditávamos certamente entender mas que agora nos deixa perplexos” (PLATÃO, O sofista, 244a *apud* Heidegger, 2012, p. 31).

como fenômeno existenciário do *Dasein* cada vez próprio” (HEIDEGGER, 2012, p. 665). Contudo, afirma o filósofo que *findar* não significa necessariamente completar-se:

Com a sua morte, o *Dasein* “completa” sem dúvida seu “curso”. Mas com isto ele esgotou também necessariamente suas específicas possibilidades? Elas não lhe foram, ao contrário, precisamente arrebatadas? O *Dasein* “incompleto” também *finda* (HEIDEGGER, 2012, p. 675).

A morte não significa exatamente a completude do *Dasein*, pois, se o *Dasein* é a possibilidade-de-ser, já é então o seu final, visto que essa é a sua possibilidade mais própria: “O *findar* que é pensado com a morte não significa um *ter-chegado-ao-final* do *Dasein*, mas a um *ser-para-o-final* desse ente. A morte é um modo de ser que o *Dasein* assume logo que é” (HEIDEGGER, 2012, p. 677). Diante da possibilidade da morte, o *Dasein* vive a angústia, pois caminha em direção à morte, sua possibilidade mais própria.

Sintetizado o ponto de vista de Heidegger, voltemos à pergunta de Derrida: “Minha morte, ela é possível?”. Aqui, o sintagma “minha morte” é, para Derrida (2018, p. 34), “uma expressão que não importa quem pode se apropriar; ela pode circular de um exemplo a outro”. Mas, quase que paradoxalmente, é o poder se difundir em vários exemplos que permite dizer que o sintagma “minha morte” é insubstituível. Tal perspectiva corrobora a própria afirmação de Heidegger apresentada acima de que o *Dasein* deve assumir o morrer por si mesmo. Derrida, por sua vez, mostra que Heidegger traz a concepção de mortal como aquele capaz de provar a morte ‘enquanto tal’, e que a possibilidade do ‘enquanto tal’ está ligada à possibilidade de fala. Sendo assim, um animal não se relaciona com a morte como tal, não pensa ou fala sobre ela, “ele termina sempre por se exaurir. Mas ele nunca morre propriamente” (DERRIDA, 2018, p. 45).

A morte, então, só é possível enquanto morte propriamente àquele com possibilidade de se relacionar com ela, que pode ter a experiência da morte enquanto morte. Diante dessa perspectiva, António configura-se como um mortal, pois todo o *Sôbolos* é o relacionamento da personagem com a morte. António só escreve seu diário porque reconhece sua possibilidade de morte, porque pensa sobre ela a partir das mortes que ocorreram ao seu redor. É importante frisar: ele só pensa sobre a morte a partir da experiência do outro. A “minha morte” funciona aqui como o reflexo de um espelho. António, assim como qualquer outro mortal, nunca poderá experimentar seu próprio falecimento. Ele experimenta o perecer, ou ainda o falecer a partir da relação com a morte do outro: “A morte do outro, esta morte do outro em ‘mim’, é no fundo a única morte nomeada no sintagma ‘minha morte’” (DERRIDA, 2018, p. 80).

É postulando a impossibilidade de imaginar sua própria morte ou do que irá sentir que António alcança a possibilidade de compreendê-la. A escrita de *Sôbolos* figura a possibilidade-de-ser de António frente à morte e assim nos revela como ela [a morte] afeta o momento presente de sua vida e propicia a escrita de um diário. Além disso, é somente a partir da percepção da possibilidade de morte que António pode pensar, desejar, projetar a imortalidade, a qual é voltada para si mesmo. Essa imortalidade, em *Sôbolos*, vem a partir da memória. O próprio *Sôbolos*, por configurar-se como um diário, já é, por ele mesmo, um livro de memórias e cumpre então essa função de guardar seu produtor mesmo após a morte.

A ideia de um livro que armazena a vida de um ser humano não se configura como algo moderno, vindo depois da percepção de fato da mortalidade, mas remonta da Idade Média. Ariès (2014, p. 134-138) mostra que a ideia de um livro da vida aparece já no Apocalipse, pois cada momento da existência humana seria pesado no dia do juízo, quando todas as divindades do céu e do inferno estariam reunidas, e por isso seria necessário um livro para guardar todas as ações humanas. No século XIII, porém, inicia-se uma nova ideia de que as ações do homem não devem se perder no destino comum da espécie, elas devem ser individualizadas e registradas. Assim, o livro da vida conteria não mais a história da humanidade, mas a história inteira de uma vida. Sua finalidade, porém, continua sendo a mesma: pesar o bem e o mal. Modificada, a ideia de um livro da vida nos últimos séculos não mais assemelha-se à da Idade Média. O ser humano agora busca, a partir da escrita de si, uma forma de apegar-se, após a morte, à vida. Não se trata mais de um livro para que sua vida seja avaliada por autoridades divinas, mas para que seja sinceramente lembrada pelos próprios homens. Trata-se ainda de uma espécie de individualização, como foi no século XIII, mas uma individualização diante da coletividade para que por ela seja lembrado. Desejamos permanecer enquanto nós mesmos de alguma forma.

Nesse sentido, a abordagem que Assmann traz, por meio de um trecho de um soneto de Shakespeare, da escrita como um meio de eternização e suporte para a memória, deve ser aqui elencada:

Thy glass will show thee how thy beauties wear,
Thy dial how thy precious minutes waste;
The vacant leaves thy mind's imprint will bear,
And of this book, this learning mayst thou taste.
The wrinkles which thy glass will truly show
Of mouthed graves will give thee memory;
Thou by thy dial's shady stealth mayst know
Time's thievish progress to eternity.

Look what thy memory cannot contain,
Commit to these waste blanks, and thou shalt find
Those children nursed, delivered from thy brain,
To take a new acquaintance of thy mind.
These offices, so oft as thou wilt look,
Shall profit thee and much enrich thy book⁴⁰

(SHAKESPEARE, 1977, p. 160 *apud* ASSMANN, 2011, p. 202).

Assmann analisa os três objetos que marcam a ideia do tempo no soneto: o espelho, o relógio e o livro. Enquanto o espelho revela a efemeridade da beleza e o relógio é um alerta do esgotamento do tempo, o livro com folhas vazias está ali para ser escrito. O livro é um instrumento de externalização do que é interno, fechado e inacessível. Assim, “a escrita mnemônica dos próprios pensamentos é traduzida na figuração de nascimento [...] a escrita não está associada a totem e a algo rígido e inflexível, mas, bem ao contrário, a vida nova e crescimento” (ASSMANN, 2011, p. 204-205). As duas últimas estrofes do soneto de Shakespeare mostram a escrita não como apenas um suporte para a memória, mas como um suporte para um diálogo consigo mesmo: “Veja aquilo que tua memória não pode conter/ E confia isso a essas folhas em branco, e verás/ Que essas crianças criadas, nascidas do teu cérebro,/ De outra e nova forma se relacionam com tua mente”. Contra o pensamento de Platão apresentado em *Fedro*, de que a escrita guardaria impressões alheias e não propiciaria a impressão própria do indivíduo, Assmann (2011, p. 205) afirma que Shakespeare apresenta a escrita como uma externalização individual que possibilita uma nova forma de encontro consigo mesmo.

Tal perspectiva foi também já elencada por Ricœur em sua última obra publicada em vida: *O percurso do reconhecimento* (2006). Nesse livro, o filósofo francês mostra a importância que há em discutir a temática do reconhecimento como se discute a do conhecimento. Para isso, começa com uma análise lexicográfica da palavra reconhecimento, a qual, enquanto verbo, comporta o ‘eu’ que reconhece. Assim, Ricœur elucida a ideia de reconhecimento enquanto identificação. Posteriormente, o autor evidencia a ideia de um agente,

⁴⁰ [Teu espelho te mostrará como tua beleza se consome/ O relógio, como se esvaem teus preciosos minutos./ Folhas soltas trarão o impresso de tua mente/ E desse livro esse aprendizado podes degustar. /As rugas que teu espelho verdadeiramente te mostrará,/ De túmulos hediondos te darão memórias; /Pelo sombrio adiantamento do teu relógio podes saber/ Como o tempo, como um ladrão, progride para eternidade./ Veja aquilo que tua memória não pode conter/ E confia isso a essas folhas em branco, e verás/ Que essas crianças criadas, nascidas do teu cérebro,/ De outra e nova forma se relacionam com tua mente./ Essas folhas, tão frequentemente quando as veja,/ Delas te aproveitarás e muito enriquecerás o teu livro.] Tradução de Paulo Soethe, retirada do livro: ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 202.

aquele que revela a capacidade do homem enquanto ser capaz da ação de reconhecer. É nesse ponto que Ricœur liga a capacidade de reconhecimento à noção de narratividade. O autor fala do agir e do agente no mundo grego (analisando o reconhecimento de Ulisses na *Odisseia*), aos quais relaciona o reconhecimento de si por outra pessoa que não o si mesmo. Mas, além disso, traz também a ideia que marca o “poder dizer”, atrelando-o ao poder narrar-se. É, neste último, que há a possibilidade mais acentuada de reconhecimento de si mesmo. Nesse sentido, para Ricœur, a narração da própria história é o que propicia a construção de uma identidade própria: “Sob a forma reflexiva do ‘narrar-se’, a identidade pessoal se projeta como identidade narrativa” (RICŒUR, 2006, p. 114).

Enquanto a escrita, de forma geral, pode possibilitar um encontro consigo mesmo, a escrita de si estabelece uma relação de subjetivação absoluta. Ela é quase que escrita com sangue, com palavras essenciais para conferir ao existir uma forma também estética. Nesse viés, os diários de António podem ser vistos como uma tentativa de fazer uma bela obra de uma vida ameaçada, durante os 15 dias de escrita, pela presença constante da morte. É devido a isso que António retoma todas as suas memórias ainda não esquecidas para compor o seu diário. Entre essas memórias, as lembranças da infância sobressaem. Retomando a leitura comparada de Tolstói, em *A morte de Ivan Ilitch*, vê-se que o personagem, também diante da possibilidade da morte, começa a repassar momentos de sua vida:

E ele começou a repassar na imaginação os melhores momentos de sua vida. Mas — coisa estranha! — tais momentos não lhe pareciam agora tão agradáveis como cuidava que fossem, salvo as primeiras recordações da infância. Na meninice, sim, havia certas coisas verdadeiramente prazenteiras, que gostaria que se repetissem se pudesse viver outra vez. Mas aquele menino estava morto, era como a reminiscência de uma outra pessoa (TOLSTÓI, 2017, p. 58).

Ivan Ilitch, com o rosto voltado para o encosto do divã, vivia somente das recordações do passado. Diante dele, um após outro, surgiam os acontecimentos antigos. Começava sempre pelo mais próximo no tempo, ia depois se transportando para os mais remotos até que chegava à infância, onde parava. Se Ivan Ilitch pensava nas ameixas cozidas que lhe serviram naquele dia, vinham-lhe logo à memória as ameixas secas da sua infância, muito enrugadas, com um gosto todo especial e que provocavam uma abundante saliva quando mordido o caroço; e a lembrança desse gosto desencadeava uma sequência de outras daquela época: a ama, o irmão, os seus brinquedos (TOLSTÓI, 2017, p. 60).

Frente à morte, a presença do passado aumenta, enquanto as possibilidades de futuro diminuem. Assim as memórias de infância de ambos as personagens, Ivan e António, tornam-

se cada vez mais recorrentes. A infância aparece para Ivan como portadora dos únicos momentos verdadeiramente felizes. Não se pode afirmar o mesmo para António, mas é evidente o destaque que suas memórias de infância têm em *Sôbolos*. Conhecemos apenas António e Antoninho. Não nos é dito nada sobre a fase intermediária entre esses dois períodos da vida do personagem. António, em sua tentativa de fixar no papel suas memórias, apega-se às lembranças da infância talvez por serem as mais distantes e, por isso, as que podem esvaír mais rápido; talvez por reconhecer na infância, diferente de Ivan Ilitch, não os momentos agradáveis, mas aqueles que, de certa forma, o moldaram e por isso os que devem ser recordados depois de sua morte. A constante retomada ao episódio da infidelidade do pai⁴¹ que marca a infância de António, por exemplo, aparece como determinante para o afastamento dos dois.

uma terça-feira deu com o pai na despensa, de costas para ele, abraçado à empregada, a avançar e recuar idêntico à bomba do poço no meio das prateleiras de pacotes e frascos, a empregada enquanto os pacotes e frascos tremiam

— Nunca mais acaba senhor?

uma embalagem de sal inclinou-se e tombou, não esqueceria nunca o dedo do pé livre do chinelo a que faltava a unha nem os ganchos do carrapito escorregando de banda, a empregada

— Olhe o seu filho a ver-nos

o pai num impulso fundo em que se tornou vários e à medida que se recompunha palavras onde até então suspiros

— O meu filho?

a cruzar-se com ele em silêncio arrebanhando os últimos pedaços seus, a camisa que ele conhecia e escuridões impossíveis de decifrar no interior do cinto, não voltaram a nascente do Mondego (ANTUNES, 2012, p.70).

Depois desse acontecimento, a percepção de provavelmente outras traições assombra António e culmina o distanciamento — “a sua indignação a aumentar [...] não desciam o Mondego juntos, cada qual vinha de pedra em pedra separado do outro” (ANTUNES, 2012, p. 70) — o qual é constantemente lembrado: “nunca o tratou por — Paizinho e todavia existiram ocasiões em que no interior de si — Paizinho e ele aborrecido com o — Paizinho a lembrar-se da história da empregada [...] e a detestá-lo com fúria” (ANTUNES, 2012, p. 97). Tão constante é a lembrança que o próprio António percebe sua obsessão pelo pai e o culpa por isso: “o pai

⁴¹ Na entrada do dia 23 de março, há a primeira menção do adultério cometido pelo pai com uma vizinha viúva. Contudo, a cena em que a personagem presencia a traição do pai com a empregada, relatada pela primeira vez na entrada do dia 26 de março, é a que passa a ser constantemente retratada ao falar sobre o pai. A cena ecoa três vezes no dia 26 (páginas 70, 72 e 74). Outras referências a essa situação são feitas no dia seguinte (27 de março), quando o pai pede à empregada que não conte sobre a traição para a mulher, e quando a empregada conta à esposa e é mandada embora.

mesmo na gaveta do cemitério, com meia dúzia de cravos num vasinho de ferro, não cessava de persegui-lo” (ANTUNES, 2012, p. 155).

Além desse, outro episódio da infância que marca António e é lembrado ganhando forma de alegoria durante a internação é a queda da bicicleta, relatada no dia 24 de março:

o tio o ensinou a andar de bicicleta entre o castanheiro e o portão trotando-lhe ao lado a equilibrar o selim

— Pedala

o tio exausto lá para trás e ele sozinho direto à garagem sem conseguir travar, a garagem subitamente enorme e o tio distantíssimo

— Pára

ultrapassou um canteiro, um segundo canteiro, o médico

— Vamos explorar as hipóteses

e ele contente embora a incisão principiasse a maçá-lo, isto é não dor ainda, a vizinhança da dor, o que em algumas horas se tornaria dor, impossível de travar como a bicicleta apesar dos gritos do tio, uma raiz desviou o pneu da frente e não o portão agora, um pilar de granito com um vaso em cima [...] peguem-me no selim e impeçam o pilar de crescer ao meu encontro [...] apesar da velocidade da bicicleta, como explicar, embateu devagarinho no granito, a testa e os cotovelos contra a pedra e tudo isto em silêncio (ANTUNES, 2012, p. 45).

O pilar de granito que causa a queda da personagem na infância é, durante a internação, o ponto de comparação da dor. Ali foi o momento em que Antoninho conheceu a dor e, então, é a partir dali que ele vai reconhecê-la no hospital. O pilar de granito volta a aparecer no diário no dia 25 de março: “o que significa uma inflamaçãozita no rim, o que significa a doença, o que se passa comigo, o pilar de granito de volta e eu a pedalar para ele, o que podia a minha avó para além de rezas e compotas” (ANTUNES, 2012, p.58); e no dia 29 de março: “e não existe um só pilar de granito a impedir-me de partir” (ANTUNES, 2012, p. 144), em ambos como alegoria de um obstáculo.

Na tentativa de, a partir da internação, resgatar memórias importantes, António passa a viver tão intensamente das recordações do passado que se perde em si mesmo. Assim como para Ivan Ilitch, que as lembranças da infância parecem as memórias de um outro que não ele; António, em meio ao seu frenesim, fica desorientado:

Ou outros passados ainda, a sua vida cheia de passados e não sabia qual deles o verdadeiro, memórias que se sobrepunham, recordações contraditórias, imagens que desconhecia e não sonhava pertencerem-lhe (ANTUNES, 2012, p. 127).

Sôbolos então se torna um lugar de memória. A tia que tocava harpa, o pingo num sapato, os mineiros doentes com os cheiros do volfrâmio, a estrangeira loira, o tênis no hotel dos ingleses: todas imagens recorrentes dentro do diário de António. Assim, como o palácio da memória, descrito por Santo Agostinho, onde se pode vagar pelos cômodos e encontrar aquilo que se precisa, *Sôbolos* também se mostra vasto, e assim é comum que António, ao querer elencar uma memória, invoque uma outra. Em *Confissões*, Santo Agostinho expõe como isso se dá:

Quando lá entro [no palácio da memória], mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero. Uma apresentam-se imediatamente, outras fazem-me esperar por mais tempo, até serem extraídas, por assim dizer, de certos receptáculos ainda mais recônditos. Outras irrompem aos turbilhões e, enquanto se pede e se procura uma outra, saltam para o meio como que a dizerem: “Não seremos nós?” Eu então, com a mão do espírito, afasto-as do rosto da memória, até que se desanuvie o que quero e do seu esconderijo a imagem apareça à vista (AGOSTINHO, 2015, X, p. 239).

Nesse sentido, *Sôbolos* equivale, para António, ao palácio de Agostinho: um local onde é possível ir ao encontro das memórias desejadas e, portanto, em conformidade com o soneto de Shakespeare, um lugar onde António pode perambular para encontrar a si mesmo:

a porta que conduzia a si mesmo ao alcance da mão, empurrou-a e encontrou-se criança a brincar com os botões e os carrinhos de linhas, cada botão uma criatura viva, cada carrinho de linhas uma alma, uma segunda porta e o rafeiro que um camponês envenenou a ladrar, o pai de braço levantado para bater no homem e baixando-o sem tocar-lhe (ANTUNES, 2012, p. 79).

Esse encontro de si, porém, torna-se cada vez mais caótico. A vastidão do palácio de António leva-o a uma profunda confusão: “a sua vida cheia de passados e não sabia qual deles o verdadeiro, memórias que se sobrepunham, recordações contraditórias, imagens que desconhecia e não sonhava pertencerem-lhe” (ANTUNES, 2012, p. 125). Assim, na última entrada de *Sôbolos*, dia 4 de abril de 2007, o pássaro volta a aparecer: “um pássaro no sentido da barragem quer-se dizer não um pássaro, a ideia de um pássaro, teria estado no hospital ou o hospital uma invenção como as outras” (ANTUNES, 2012, p. 186). O pássaro que, de início representava o medo diante da morte, é agora apenas uma ideia, a qual poderia ou não ter sido inventada. A ideia de apegar-se à invenção para preencher lacunas da memória ressurgiu aqui para reafirmar o apego que a personagem tem ao seu passado como forma de permanência.

Antônio, um ser humano e, portanto, lacunar e mortal, usa a capacidade de escrever e de se inscrever para registrar, refletir e imprimir seu contato com a morte, e por isso está consciente do esquecimento e inventa o que for necessário para preencher seu diário, para permanecer pela escrita.

De acordo com Blanchot (2011, p. 93), “não se pode escrever se não se permanecer senhor de si perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania”. Isso mostra que a morte, habitualmente, representa um desespero, uma perda de controle. Frente ao assombro diante dela, não haveria palavras sobre o papel, “o escritor não escreve mais, ele grita, um grito inábil, confuso, que ninguém entende ou não comove ninguém” (BLANCHOT, 2011, p. 93). Antônio, todavia, pensa e tem consciência da morte, tem o controle que o possibilita não só escrever suas memórias, mas preencher suas lacunas com invenções, por isso não mais o “pássaro do seu medo sem ter onde poisar”, mas apenas “a ideia de um pássaro”.

ii. Será que faleci? a escrita enquanto representação da própria morte

— Será que faleci?

verificando-se de leve para não ofender a morte⁴²

A entrada do último dia do diário é aberta com uma constatação de alívio: “Agora sim finalmente, agora sim” (ANTUNES, 2012, p. 177). A maneira como a sequência dos fatos nos é relatada é ambígua, deixando-nos incertos sobre a fonte do alívio ser fruto da cura ou da morte: “tudo nos conformes portanto, procurou a dor e onde estaria a dor, podia mover os braços se lhe apetecesse, endireitar-se na almofada, ir-se embora, o enfermeiro desligou os ecrãs, tirou a agulha do soro, fechou o oxigênio” (ANTUNES, 2012, p. 177). O “podia mover os braços se lhe apetecesse” nos deixa um tanto inclinados quanto à recuperação do personagem, porém em seguida aparece “o farmacêutico a arrumar-lhe a língua na bolsinha do queixo” (ANTUNES, 2012, p. 177). A arrumação da língua encena o momento de preparação de um corpo antes de seu velório, além disso, Antônio é vestido com um terno e uma gravata “que demoraram a alinhar ao comprimento do peito” (ANTUNES, 2012, p. 179), e aqui inúmeras pessoas lembradas pelo personagem ao longo do diário estão presentes, como numa ocasião de

⁴² ANTUNES, 2012, p. 88.

despedida, a qual é trazida por Ariès (2014, p. 24) como uma tradição vinda da Idade Média em que aquele que está morrendo deve ser o centro de uma reunião.

A constatação de fato da morte vem com uma fala da avó: “— É o teu velório Antoninho o que é que vão pensar?” (ANTUNES, 2012, p. 179). E então sutis indícios de fim tomam conta da narrativa: “na plataforma deserta, mudaram a estação de vila e o avô sem jornal, a estrangeira loira recolhia os cremes num cesto [...] o dono do hotel, sem clientes, fechou a porta à chave e desceu as escadas” (ANTUNES, 2012, p. 180) ou ainda “fechava os olhos e eucaliptos, freixos, não só a porta do hotel fechada, todas as janelas com tábuas” (ANTUNES, 2012, p. 181). António mostra-nos como todas suas memórias vão, assim como ele, caminhando para um fim, as portas se fecham e os personagens vão embora. Resta ainda António:

o carro de lixo há-de transportá-lo antes dos primeiros automóveis e das furgonetas do mercado, com mais misérias como ele, para os arredores de Lisboa onde o transformam em pó até que a chuva o disperse, se fugisse na direção da vinha [...] talvez lograsse escapar (ANTUNES, 2012, p. 182).

Mas em António permanece o desejo de esquivar-se da morte. E aqui a morte representa o esquecimento, ele não deseja ver sua existência se transformando em pó e desaparecendo com a chuva. O rito funerário do corpo já ocorreu, mas António segue tentando escapar do esquecimento agarrando-se à escrita, ele opta incessantemente pelo desejo de viver. António procura então reinventar-se na escrita a fim de escapar do esquecimento, fim mais cruel que a própria morte. Sua escrita luta contra a imagem do morto que ele será para os sobreviventes, luta para deixar a imagem pessoal mais verdadeira de acordo com sua própria perspectiva, e, por isso, evoca sempre imagens da infância.

Um turbilhão de memórias da infância invade as últimas páginas do diário, entre elas destaca-se a de uma fala da mãe, que se repete seis vezes no mesmo dia: “— Queres chegar tarde à escola?”. E então, associado à lembrança da mãe, António evoca seu próprio parto:

ela que hoje nem do marido se recordava [...]

— Que horror

a propósito de não entendia o quê que horror significava e assustou-se de não entender, o que se passa comigo, tive este filho, tive outros e não tive filho algum, por vezes tinha um filho e por vezes não tinha

— Que disparate um filho

a mulher que assistiu ao parto com um alguidar e toalhas, duas toalhas dobradas com as iniciais do avô do avô, uma de linho para embrulhar o menino

e a que não era de linho destinada ao sangue, a mulher que assistiu ao parto Jacinta [...]

— Quando eu mandar faz força

e não entendia o que horror significava nem se teve mais filhos [...] a mãe a calar-se com as dores e a fazer força, obediente, um ou outro caminho desimpedido na memória entre centenas de caminhos tapados trazendo fragmentos que não conseguia encaixar [...]

e a ausência da memória a apequená-la de angústia, a sua voz de súbito numa energia que espantou

— Três quilos e duzentas

porém três quilos e duzentas de quê dado que o quê pertencia a um canal fechado, apetecia-lhe dormir e que o corpo se esvaziasse do resto que tinha, duodeno, hipófise, tubos de Bellini, a mãe de vassoura e com um lenço na cabeça

— Queres chegar tarde à escola? (ANTUNES, 2012, p. 183-184).

A imagem anterior de António a ser carregado pelo carro de lixo ao desaparecimento marca o antagonismo de, logo em seguida, trazer a origem de sua vida comparada com sua situação presente: “três quilos e duzentas numa toalha de linho e agora a passear nos becos” (ANTUNES, 2012, p. 184). A cerimônia fúnebre e o parto são respectivamente práticas de rememoração e celebração, e aqui, quando narradas no diário, apresentam-se como tentativa concretizada de transformar a morte num objeto de lembrar permanente no papel que continuará entre as ruínas. Objeto esse que procura sintetizar o início e o fim de António. Nessa perspectiva, o início e o fim de António — seu nascimento e seu contexto de morte — sugere a repetição de uma situação similar a de seu nascimento: fraco, indefeso, enrolado em toalhas no hospital. Se em seu nascimento estava envolto em toalhas de linho bordadas com as iniciais da família, prestes a morrer António tem “duas toalhas dobradas como deve ser, [...] uma de linho para embrulhar e a outra para o sangue que não tem” (ANTUNES, 2012, p. 188).

A ideia de repetição similar lembra o texto *O tempo circular* de Borges, capítulo do livro *História da eternidade* (2010). Mas antes disso, é importante ver a formulação que Borges aponta para o que seria a doutrina dos ciclos, ou ainda, o Eterno Retorno:

Num tempo infinito, o número das permutações possíveis será atingido, e o universo se verá obrigado a repetir-se. Mais uma vez nascerás de um ventre, mais uma vez teu esqueleto crescerá, mais uma vez esta mesma página chegará a tuas mãos iguais, mais uma vez percorrerás todas as horas até chegar à de tua incrível morte (BORGES, 2010, p. 83).

Posterior a essa formulação, Borges, em *O tempo circular*, define os três modos fundamentais do Eterno Retorno: o primeiro, atribuído a Platão e fundamentado por um argumento astrológico, afirma que a história universal é cíclica e, assim, ao fim de cada ano platônico⁴³ renascerão os mesmos indivíduos para cumprir o mesmo destino. O segundo, vinculado a Nietzsche e justificado pela álgebra, propõe a incapacidade de um número infinito de variações, nesse sentido há apenas a repetição infinita das mesmas variações numa duração eterna. O terceiro e último ponto, para Borges “o menos pavoroso e melodramático, mas também o único imaginável” (2010, p. 78), é a concepção de ciclos similares. Assim enquanto a primeira implica a negação do passado e do futuro, uma vez que viveremos eternamente o presente, e a segunda nega toda a novidade, já que as experiências do homem são sempre correlatas, a terceira afirma a analogia dos destinos individuais. Nesse sentido, a última entrada do diário — 4 de abril de 2007 — percorreria todo o caminho das memórias a fim de chegar não apenas chegar à sua origem, o nascimento, mas a fim de encontrar a semelhança entre a origem e o fim, a afinidade entre nascimento e morte.

Ainda uma aproximação a ser feita com Tolstói é referente ao último momento de vida de Ivan Ilitch e às últimas páginas de *Sôbolos*.

“Como é bom, como é simples”, pensou. “E a dor?”, perguntou em seu íntimo. “Que fim levou? Onde estás, minha dor?” E prestou atenção. “Ah, ei-la! e daí? É deixa-la doer. E a morte? Onde está?” Procurou o seu habitual medo da morte e não o encontrou. “Onde ele está? Que morte?” Não tinha mais medo, porque também a morte desaparecera de sua frente. Em lugar dela, via luz. “Então é isto!”, exclamou de repente em voz alta. “Que alegria!”

Foi tudo isto obra de um instante e a significação desse instante não se modificou mais. Para os que o cercavam, porém, a sua agonia ainda durou duas horas. Seu peito estertorava; o corpo, esquelético, estremeia. Pouco a pouco os estertores e tremores foram rareando.

— Acabou! — disse alguém perto dele.

Ele ouviu a palavra e repetiu-a na alma. “Acabou a morte. A morte já não mais existe!”, ainda pensou. Aspirou profundamente, deteve-se a meio, inteiriçou-se e morreu (TOLSTÓI, 2017, p. 65-66).

não é importante que o mar nos leve, deixa, o que fizemos por cá, um palhaço abraçado a um tronco, não, um rapaz de bicicleta a embater num pilar de granito e o rapaz um palhaço, fraldas, algália, o tubo no nariz, os meninos bonitos não entornam o remédio nem espalham comida no prato, portam-se com juízo e portanto vamos lá tomar o comprimido senhor Antunes, não admito um único pingo no guardanapo, até agora não vai mal, continue, se for preciso trazemos um alguidar e duas toalhas dobradas como deve ser, não ao

⁴³ No *Timeu* Platão afirma que os sete planetas, equilibrados em suas velocidades, retornarão ao ponto inicial de partida, o que constituiria o ano perfeito (BORGES, 2010, p. 76).

acaso no chão, com as iniciais do avô do avô, uma de linho para embrulhar e a outra para o sangue que não tem, se lhe encontrasse uma veia e não encontrou uma veia, sangue algum reparou, é necessário desinfetar este quarto, retirar os aparelhos, mudar o colchão, outro doente hoje e mais novo coitado, não o intestino, os pulmões (ANTUNES, 2012, p. 188).

Ivan Ilitch, assim como António, procura a dor e aqui também a narrativa é dissimulada para nos fazer imaginar a recuperação, a dor e o sofrimento atenuados. Ilitch, contudo, morre de fato com testemunhas ao seu lado constatando a morte, um movimento contrário do que é feito em *Sôbolos*, pois, na narrativa de Tolstói, há a perspectiva de um narrador heterodiegético⁴⁴ que conta a história de Ivan Ilitch, personagem ao qual somos apresentados durante toda a narrativa: conhecemos sua infância, seu percurso na vida, suas ambições, seus amores e suas decepções. Assim, a perspectiva de um personagem (com a qual o leitor se identifica) quanto à morte pode interferir na minha própria perspectiva, como se a morte de Ilitch pudesse funcionar como espelho da minha: sou, assim como Ivan Ilitch, um ser com infância, ambições, amores e decepções, e que pode morrer. A passagem dessa percepção ao leitor, porém, é bem delimitada, uma vez que a narrativa em terceira pessoa, com os delírios de Ivan Ilitch sinalizados por recursos textuais, como aspas e travessões, possibilita uma demarcação nítida entre a personagem e o eu, que lê e se identifica com a narrativa, mas sabe que não é mais que uma ficção.

Por outro lado, em *Sôbolos*, o diário de António se constrói a partir da alternância entre *eu* e *ele*, ou ainda entre Antoninho, António e Senhor Antunes. O diário é composto fundamentado na memória da personagem e, por isso, estamos imersos na sua consciência, a qual é repleta de *eus*, como abordado no primeiro capítulo dessa dissertação. Assim, entre a cena em que o eu atinge a impessoalidade do ele para poder escrever a própria morte⁴⁵, como em *Sôbolos*, e a cena da passagem da personagem possível (o outro que morreu) ao eu, como em Ivan Ilitch, há um jogo de segredos, em que afastamento e dissimulação são fundamentais para a configuração da metáfora da morte e para a constituição do instante da própria morte. Por meio de uma escrita que ora nos confunde ora nos dá certezas, a imagem da morte na escrita literária se liga a um espaço ainda vazio. Ao liberar a imagem da morte de seu potencial

⁴⁴ Conceito dado pelo francês Gerard Genette em *Discurso da Narrativa*, texto no qual o autor distingue vários tipos de narrador mediante o seu lugar na diegese: narrador autodiegético, aquele que narra as suas próprias experiências como personagem central dessa história; narrador homodiegético, aquele que, mesmo não sendo personagem principal da história, narra os acontecimentos a ela inerentes; narrador heterodiegético, aquele que não fazendo parte da história, a narra. [GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995. p. 243-244].

⁴⁵ Em *Sôbolos* notamos a presença de um narrador ora autodiegético, ora homodiegético.

mortífero (a morte em si, algo real que de fato já aconteceu) é possível compor a minha morte e transportá-la para a dimensão da impessoalidade. Blanchot (2011, p. 143) mesmo afirma que “pela representação, restauramos, na intimidade de nós mesmos, a limitação do face a face; mantemo-nos distantes de nós”. É como se, ao representar sua morte, António neutralizasse o esquecimento, pois essa representação possibilita prevê-lo, enxergá-lo como se estivesse prestes a ocorrer, mas ainda iminente, e, por isso, passível de encontrar alternativas para esquivar-se e, então, preservar-se diante do tempo. Isso porque não se trata de tentar experienciar a morte, ou ainda anteceder uma experiência de morte, mas de imaginação, sempre iminente.

Nesse sentido, António não morre como Ivan Ilitch, mas figura sua própria morte. Em *Sôbolos*, essa forma de se apropriar da morte mediante sua representação propicia o acesso ao conhecimento de si mesmo a partir da ação de ver a si como se em um espelho, já que a escrita de um diário oferece essa oportunidade. Para atingir esse espelho na escrita diarística de *Sôbolos*, a retomada do passado se fez necessária, porém, esta exigiu a memória atravessada pela possibilidade de morte. Isso porque é na possibilidade da morte de António que foi despertado o desejo de permanência, o qual deu origem a *Sôbolos*. Em outras palavras e um pouco mais além: é a partir da representação da própria morte por meio da escrita que a morte se torna significativa de memória e que é viável o encontro de si mesmo.

Sobre esse encontro, cabe lembrar da ideia de interior de Blanchot. Para o autor, a relação entre obra e morte, guiada por uma análise da obra de Rilke, leva à ideia de que tudo que há de exterior se converte em interior na escrita diante da morte,

isso significa nos voltarmos para nós mesmos, mas que voltamos também tudo, todas as coisas em que participamos. Esse é o ponto essencial. O homem está ligado às coisas, está no meio delas e, se renuncia à sua atividade realizadora e representativa, se se retira aparentemente para si mesmo, não é para livrar-se de tudo o que não é ele, as humildes e caducas realidades mas, antes, para arrastá-las com ele, fazê-las participar dessa interiorização onde perdem seu valor de uso, sua natureza falseada, e onde perdem também seus limites estreitos a fim de penetrar em sua verdadeira profundidade. Assim essa conversão apresenta-se como um trabalho imenso de transmutação, no qual as coisas, todas as coisas, se transformam e se interiorizam, tornando-nos interiores e tornando-se interiores a si mesmas: transformação do visível em invisível e do invisível em cada vez mais invisível, lá onde o fato de ser não iluminado não exprime uma simples privação, mas o acesso ao outro lado ‘que não está voltado para nós nem *iluminado* por nós’ (BLANCHOT, 2011, p. 149-150).

Sôbolos é o resultado da tentativa de António de iluminar o seu invisível. Tudo aquilo que era exterior a ele nos é apresentado no diário a partir de sua percepção, isso seria a transmutação da qual fala Blanchot. Mas para nós, leitores, paradoxalmente, só é possível conhecer o interior, ora o interior das memórias guardadas, ora a antecipação interiorizada do morto que será para os sobreviventes. Isso porque não temos acesso ao exterior da personagem, apenas às suas memórias e às suas representações, resultado da transmutação do que foi vivido em percepção do que o próprio António teve sobre isso e foi capaz de armazenar e projetar. Portanto, a descrição de um passado obedece à interpretação daquele que o descreve, e, por isso, torna-se uma narrativa norteada pelo interior de seu narrador.

Frente ao interior da personagem, o último dia do diário acaba como num palco, “Exeunt omnes”. Todos os atores saem de cena, a representação terminou. As datas entre os parênteses aberto e fechado “(2009, 2010)” marcam e encerram um tempo de vida recortado do tempo histórico, tempo esse em que a escrita, baseada na reminiscência, predomina. Essas datas, contudo, não encerram o tempo da obra, que provém também da reminiscência, pois atingem a imortalidade da palavra. Blanchot (2011, p. 97) afirma que “a obra é a morte tornada vã ou transfigurada ou, segundo as palavras evasivas de Proust, tornada ‘menos amarga’, ‘menos inglória’ e ‘talvez menos provável’”. Nesse sentido, o diário de António teria atingido a pretensão de seu autor de converter morte em sobrevivência, ou ainda, esquecimento em memória. Finalmente, *Sôbolos* seria o caminho para transformar a experiência da morte em experiência vivida e refletida, produzindo assim um objeto capaz de marcar seu autor para a posteridade. Daí a importância de compor não apenas um simples diário, pois nele as palavras “nascem no minuto e para aquele minuto”, enquanto que, em uma obra, as palavras são “símbolos indestrutíveis do ser eterno”⁴⁶.

Contudo, mesmo marcando-se em um diário, entre o papel e a memória, algo não se traduz, algo permanece distante da escrita, e, ainda, mesmo quando marcado na escrita, sabemos o quão vã pode ser tal estratégia frente ao esquecimento. O conhecimento desse hiato que a escrita traz e arditosamente camufla é o que direciona António à melancolia, uma vez que a escrita em si pressupõe ausência.

⁴⁶ Expressões retiradas do livro *As palavras não são deste mundo*, de Hofmannsthal. Citação completa: “Podemos dar uma fuçada nas minhas cartas antigas; mas não conseguiremos tirar grande coisa delas, porque as palavras nascem no minuto, para aquele minuto, acertam o alvo em cheio ou caem por terra. Essa é a diferença radical que existe entre as palavras que servem para a compreensão, acompanham e auxiliam as ações, e as palavras que compõem os poemas; elas são símbolos indestrutíveis do ser eterno” (HOFMANNSTHAL, 2017, p. 91).

A escrita é, ao mesmo tempo, presente enquanto tal, mas ausente enquanto figura a ausência de um signo. Entretanto, antes de aprofundar na ideia de ausência de signo, é necessário entender a ausência do passado, da qual fala Ricœur (2003) em uma conferência realizada em Budapeste. Ela compreenderia o sentido do afastamento, e, assim, um aprofundamento na ausência, o qual é marcado na nossa língua por tempos verbais ou advérbios. Nesse sentido, o passado está presente, também na escrita, enquanto signo de sua ausência, a qual é tida como “tendo estado”. Nós reconhecemos a ausência, percebemos que há um hiato, e então procuramos preenchê-lo a partir da memória.

Sobre esse hiato, é indispensável lembrar do rastro elencado também por Ricœur (2003). Para o autor, o esquecimento diz respeito à noção de rastro, já que ambos têm em comum a noção do apagamento. Assim, o conceito do rastro traz a complexidade de procurar manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença. Gagnebin (2009, p. 44) traz essa leitura de Ricœur em outras palavras: “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente”. Entretanto, Gagnebin suscita a ideia do rastro de Ricœur para ir além: evidenciar o vínculo entre rastro e memória. Para a autora, a memória vive também essa tenção entre presença e ausência:

presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro (GAGNEBIN, 2009, p. 44).

Para além da relação rastro, memória e esquecimento, há também o vínculo entre rastro e escrita. Assim, vemos o rastro deixado pelo caminho que a linguagem percorre: a coisa em si e, posteriormente, a palavra falada e a palavra escrita que em si já implica a ausência da coisa. A escrita seria então uma ausência dupla: da palavra falada e do objeto real que ela significa. Essa reflexão sintetizada do rastro, que será aprofundada na próxima parte deste trabalho, importa aqui para retomar o ideal inicial deste capítulo: a fragilidade da escrita.

Aquele que quer escrever, ou melhor, que quer se escrever, torna-se um homem que busca uma palavra, sempre ausente, para a expressão de si e de seu passado — que não é mais do que um rastro. É essa errância rumo a uma palavra prometida, aquela capaz de imortalizá-lo, mas que é sempre ausente, a causadora do sentimento profundamente doloroso da melancolia.

Capítulo III

frases soltas num resto de memória

De tempos em tempos o coração agita-se
E o coração mentira, frases soltas num resto de
memória ⁴⁷

Dedicar-se à expressão de si por meio da escrita nunca foi uma tarefa fácil. Inúmeros são os autores que escrevem, além de tudo, sobre a dificuldade de escrever; uma metalinguagem que, cada vez mais, vai se perdendo nela mesma. Assim, como cavadores do infinito em uma busca frustrada de se expressar plenamente, escritores imergem na melancolia.

Para então dar início a este capítulo que tratará, sobretudo, da melancolia, pousaremos o olhar não numa obra literária, mas num trabalho visual da artista Leila Danziger, presente na exposição *Todos os nomes da melancolia* (2012), pois alude, essencialmente, à escrita e àquilo que tenta permanecer.



Figura I - LEILA DANZIGER, série *Leituras da melancolia*, 2012

⁴⁷ ANTUNES, 2012, p. 111.

A imagem acima, a de uma folha de jornal apagada, faz parte da exposição *Todos os nomes da melancolia*, a qual foi apresentada na Cosmocopa Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, de 14 de junho a 16 de julho de 2012, e posteriormente convertida em livro. Toda a exposição revê os elementos da melancolia na história da arte e os articula à materialidade ora de jornais, ora de livros, ou ainda de objetos pessoais, como pulseiras e porcelanas. Mas nesse trabalho da imagem acima, o qual abre toda a exposição, Danziger nos mostra essencialmente seu tema: a melancolia que permanece frente à ação do tempo. É nesse sentido que além da representação tradicional do melancólico — a figura do ser entregue à contemplação reafirmados pelas três imagens remanescentes no jornal —, a artista propõe algo novo: o apagamento por meio de uma descamação, ou ainda, a simulação do apagamento vindo pelo tempo.

É importante pontuar que essa imagem do ser imerso na contemplação com a cabeça inclinada apoiada sobre uma das mãos atravessa a produção artística que envolve a melancolia. Dürer, Dolendo, Girolamo da Santacroce, Francesco Doni, Virgil Solis, Georges de La Tour, e até mesmo Van Gogh⁴⁸ retratam o indivíduo melancólico mergulhado em si mesmo, a face sombreada e a mão sustentando-a. Ainda nessa lista, retratando a melancolia brasileira, podemos incluir Debret, *Negra tatuada vendendo caju* [1827], e Tarsila do Amaral, com *Abaporu* [1928]. Em outras imagens da série de Danziger, essas referências aparecem para evidenciar que a melancolia permanece, atravessa o tempo.

Evidência desse atravessar é o apagamento apresentado pela artista, o qual foi feito a partir do gesto de colar uma fita adesiva sobre o jornal e depois puxá-la, removendo, assim, uma face da página e possibilitando a visualização de imagens e letras, também apagadas, do verso⁴⁹. A página de jornal, porém, não é apagada totalmente, algo ainda resta.

O passar do tempo carrega com ele *quase* tudo. Quase, pois algumas palavras ainda sobrevivem, frases soltas perduram num resto de memória. Com a ajuda de uma lente, é possível desvendá-las: Raymond Klibansky, Warburg, Melancholy, Saturne, Mort e Melancolie de Dürer. Todas nos remetem à mesma temática que já é revelada pela artista no título remanescente do jornal: *Trois seigneurs au royaume infini de la Mélancolie*.

⁴⁸ *Saturno como melancolia*, de Zacharias Dolendo [1595-6]; *Saturno*, de Girolamo da Santacroce [séc. XVI]; *Jeune fille melancólique*, de Anton Francesco Doni [1552]; *O melancólico*, de Virgil Solis [1550]; *Madalena em vigília*, de Georges de La Tour [1640-5]; e *Retrato de Dr. Gachet*, de Van Gogh [1890].

⁴⁹ Além de imagens, em *Todos os nomes da melancolia*, Leila Danziger também trabalha com videoarte. Em *Vanitas*, a artista mostra tal processo de descamação e o denomina “leitura extrativa” ou ainda “apagamento”. Além das referências à série *Vanitas* presentes no volume *Todos os nomes da melancolia* (2012), os vídeos podem ser encontrados a partir do site da artista no vimeo: <<https://vimeo.com/185897898>>. Acesso em: mar. de 2019.

O reino infinito da melancolia mostra-nos sua durabilidade. Ao longo da história da humanidade, diversos nomes foram dados a um mesmo estado: *Melaina khole*, *acedia*, *lipemania*, *vanitas*, *atrabile*, *spleen*, *blues* e *banzo*, os quais Danziger (2012, p. 54) retoma em suas produções para trazer à tona “uma forma de resistência ao aceleração vertiginoso do tempo”. Enquanto isso, António, também em forma de resistência, se refugia no tempo ora dos mortos, como abordado no capítulo anterior, ora no tempo passado. Mas trata-se de um refúgio perigoso, uma vez que exige memória, a qual, por sua vez, exige o esquecimento. O apagamento, presente tanto na obra de Danziger quanto no diário de António, é inevitável, daí toda a estratégia de tentar driblá-lo com a produção artística. Mas, quando observamos a tentativa de António, vemos que a escrita é o esforço de lançar uma ponte sobre o abismo do esquecimento, a qual conectará o presente do leitor ao passado, à existência de um autor já morto.

Aleida Assmann (2011, p. 221), ao abordar a escrita como um dos espaços da recordação, lembra que “na época da Renascença ainda havia confiança na capacidade dos textos de conservar sem perdas uma parcela do espírito imortal do autor”. Assim, um leitor futuro poderia se comunicar com o autor póstumo em um espaço proporcionado pela escrita, mesmo que separado por um grande intervalo de tempo. Entretanto, “no século XVIII dilui-se a confiança nessa força conservadora ilimitada dos textos”⁵⁰. Nesse sentido, hoje a escrita é tida como insuficiente, uma vez que as vivências guardam algo de inacessível e inexpressível ao tentarmos proferi-las em linguagem.

Starobinski, em *A melancolia diante do espelho* (2014, p. 15), ao falar sobre a poesia de Baudelaire, percebe que dizer a melancolia sem pronunciar demais o termo é um desafio do trabalho poético. Desse desafio se encarregou António, que só menciona a palavra quatro vezes ao longo de sua escrita, mas trata dela em todas as entradas do diário. Por isso, dentre várias outras entradas, também a do oitavo dia de escrita de António, 29 de março, a qual começa com a constatação da solidão, nos remete, entre outras coisas, à melancolia:

Agora que não desejava nada e tudo lhe era indiferente não existia vila nem Lisboa, existia uma mosca entre a cara e a mão a esfregar as patinhas e não precisava fosse o que fosse a não ser dela, uma companhia, uma sócia, teve medo que a mosca o abandonasse, apeteceu-lhe pedir
— Fica comigo
por não lhe interessarem as visitas como não lhe interessava o que havia sido ou o futuro que poderia ter, anos numa casa de província ruindo pedra a pedra

⁵⁰ ASSMANN, Op. Cit.

no interior da hera, a mosca numa das pálpebras e ele consolado com a mosca, alguma coisa que permanecesse consigo

— Cada vez dorme mais

e não dormia, assistia ao tempo embora o tempo imóvel e os seus órgãos imóveis, o cérebro provavelmente trabalhando ainda dado que se via correr sob a chuva de abril a caminho não se lembrava donde (ANTUNES, 2012, p. 105).

Encaramos aqui um personagem que, solitário e desinteressado pelo mundo, apela para o desejo de companhia de uma mosca e assiste ao tempo imóvel ao mesmo instante em que, apesar de afirmar não se interessar pelo passado, mergulha em memórias. Ao longo da entrada de 29 de março, o cérebro ainda trabalhando retoma um natal em que escrevia para o papai Noel, a morte e o enterro da avó, o desentendimento com o pai e a vila de sua infância. Frases soltas num resto de memória caracterizam não só essa entrada, mas todo o diário, que lima camadas e mais camadas de tempo para chegar àquilo que ainda desperta algum interesse no personagem.

Nesse sentido, a relação que António estabelece com a escrita do diário é pautada na lacuna do indizível, daquilo que não é possível expressar em palavras. António insiste em escolher, examinar, analisar palavras para compor sua experiência de vida e, também, de morte. Mas, a experiência que o personagem procura alcançar a partir da escrita é, por excelência, a experiência inalcançável, pois é como se, a partir da escrita diarística, António tentasse não só juntar memórias e ensaiar viver a própria morte, mas também agarrar algo de intocável, aquilo que ele tanto busca recuperar, mas não sabe o que é, o hiato de todo ser humano.

Michel Foucault, em *O homem e seus duplos*⁵¹, traz, antes mesmo de Barthes consagrar a morte do autor, o retorno da linguagem que havia ficado há tanto suspensa no tempo, pois, quando destacada da representação, “a linguagem doravante não mais existe” (FOUCAULT, 2016, p. 419), a não ser de forma dispersa: ora como objeto constituído e depositado na história, para os filólogos; ora como palavras válidas apenas no discurso, para aqueles que desejam formalizá-la; ora como texto a ser fraturado para que se possa emergir um sentido outro antes oculto, para os que querem interpretá-la; ora, ainda, a linguagem que surge por si mesma “num ato de escrever que não designa nada mais que ele próprio”⁵². Tal dispersão impõe à linguagem modos de ser múltiplos, que, após desprendidos, não podem voltar a ser unidade. Foucault afirma, assim, que talvez seja essa a razão pela qual a linguagem ficou fora dos estudos

⁵¹ Capítulo IX do livro *As palavras e as coisas*, publicado originalmente pela primeira vez em 1966. [FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016].

⁵² FOUCAULT, Op. Cit.

filosóficos durante muito tempo. O estudo da linguagem só retorna com Nietzsche, que aproxima a tarefa filosófica à reflexão sobre a linguagem e chega à questão: quem fala? Tal questão é respondida por Mallarmé, dizendo que quem fala é “a própria palavra — não o sentido da palavra, mas seu ser enigmático e precário” (FOUCAULT, 2016, p. 421). Diante desse ser inexplicável e frágil da linguagem, para Foucault (2016, p. 422), “toda a curiosidade do nosso pensamento se aloja agora na questão: que é a linguagem, como contorná-la para fazê-la aparecer em si mesma e em sua plenitude?”.

Diante desse hiato, esse espaço que deixa a linguagem e que tentamos contornar, é indispensável lembrar do quase-conceito de *rastro* de Derrida, que aparece em *Gramatologia*, livro publicado apenas um ano após o *As palavras e as coisas*, de Foucault. O pensamento trazido por Derrida parte do ponto de que a linguagem está ameaçada:

a linguagem mesma acha-se ameaçada em sua vida, desamparada, sem amarras por não ter mais limites, devolvida à sua própria finitude [finitude] no momento exato em que seus limites parecem apagar-se, no momento exato em que o significado infinito que parecia excedê-la deixa de tranquilizá-la a respeito de si mesma, de contê-la e de cercá-la (DERRIDA, 2017, p. 7).

Assim, Derrida, a partir da desconstrução, mostra que é necessário pensar não mais a linguagem enquanto fundamento de toda a existência, mas como uma "estrutura" entre outras que está sempre prestes a se desfazer, ou ainda, pensá-la com consciência da temporalidade e da historicidade a qual está sujeita. Nesse sentido, para ir além do dualismo significante-significado, posto em evidência por Saussure, Derrida, em *Gramatologia*, propõe a substituição do termo “signo” por *trace* [rastro], aquilo que nunca se fará presente, uma vez que a função do signo é a de representar a coisa em sua falta. Em outras palavras, Derrida pensa o signo como significante do significante sem um significado último. Assim, “se não há significado em si, também não há significante em si, já que este último só é o que é em função de um sistema de diferenças”⁵³ e, portanto, não há a essência do rastro; só há diferenças, rastros de rastros.

Seguindo essa linha, a da existência de um espaço vazio que não é preenchido pela linguagem, podemos sugerir uma leitura metafórica para um dos trechos em que a melancolia aparece no diário:

⁵³ Citação de Duque-Estrada *apud* Haddock-Lobo (2007, p. 123), o qual continua: “não há mais espaço neste pensamento para nenhuma originalidade ou privilégio da consciência ou da voz, pois todo querer-dizer já está sempre referido a um sistema diferencial que já é, ele próprio, um rastro e não é, de modo algum, uma presença a si; não se pode mais falar de um ‘dentro’ ou um ‘fora’ da linguagem, pois estes termos nada mais são que rastros, sem identidade a si e sempre dependendo um do outro para constituírem sua ilusória identidade”.

e então compreendi como o Mondego uma melancolia custosa a lutar por exprimir-se, chamam àquilo rio e sobre ele vamos na esperança que na direcção do mar quando mar algum (ANTUNES, 2012, p. 152).

O Mondego, presente como inspiração na literatura desde o Cancioneiro Geral do século XVI, no momento exato em que seus limites parecem apagar-se ao desaguar no mar, volta-se a si mesmo, não leva a mar algum. Analogamente, a linguagem não leva a lugar algum, apenas tenta figurar a ausência, é apenas rastro. Nesse sentido, a luta pelo exprimir-se é marcada pela percepção de que a expressão acontece nas fissuras, nas brechas do próprio discurso, e não no que está dito por ele. Por isso não desaguardamos em mar algum, porque o que se espera encontrar no mar está no próprio rio.

Seguindo essa perspectiva derridiana, torna-se possível afirmar que a escrita de *Sôbolos*, um diário que busca guardar memórias, é acompanhada, desde sempre, por uma não presença.

Não existe texto presente em geral nem mesmo há texto presente-passado, texto passado como tendo sido presente. O texto não é pensável na forma, originária ou modificada, da presença. O texto inconsciente já está tecido de traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força, texto em parte alguma presente, constituído por arquivos que são sempre já transcrições. Estampas originárias. Tudo começa pela reprodução. Sempre já, isto é, depósitos de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído mais tarde (DERRIDA, 2014, p. 311).

Assim, a escrita é concebida como um sistema de rastros, uma ausência de origens. Tudo começa pelo rastro, mas, ao mesmo tempo, não há um rastro originário. Isso porque o rastro não indica somente a desaparecimento da origem, mas a inexistência dela. Por isso, para Derrida (2014, p. 299) “é preciso pensar a vida como traço [rastro] antes de determinar o ser como presença”. Derrida traz ainda que o *post-scriptum*, a nota posterior ao texto, mais que despertar ou revelar seu presente passado, o produz. Vemos isso no diário de António, a escrita do personagem a fim de alcançar suas memórias, sua identidade e até sua morte, mais do que as alcança, a cria. É a partir da revisitação de um rastro de memórias que António vai, ao longo dos 15 dias de escrita, constituindo-se como António e assim nós, enquanto leitores, o conhecemos. Sua luta constante para se expressar não é outra coisa senão a luta por criar-se enquanto personagem que escreve um diário.

É, mais do que nunca, necessário criar-se, pois António encontra-se frente à possibilidade de morte. Podemos então propor uma análise análoga a que faz Derrida diante

dos textos freudianos: não haveria texto sem origem psíquica, mas também não há psíquico sem texto. António parece existir por causa da fissura deixada pelo rastro, ele existe enquanto ser melancólico. Mas, ao mesmo tempo, em *Sôbolos*, a melancolia existe por causa de António, uma vez que ele é o detentor da ferramenta capaz de exprimi-la.

Frente ao tema da melancolia e à ligação feita entre Freud e Derrida, é inevitável abordar o texto *Luto e melancolia* (2011). Nele, a partir do viés psicanalítico, Freud busca esclarecer a essência da melancolia comparando-a com o luto. A melancolia, então, se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, suspensão do interesse pelo mundo externo, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima (FREUD, 2011, p. 47). A diferença sutil, mas um tanto significativa, entre luto e melancolia parte da questão do sentimento de si — *selbstgefühl* em alemão. É justamente esse prefixo — *selbst* —, traduzido como “si”, que difere esses dois estados. Enquanto a melancolia volta-se para si, o luto é voltado para o outro, aquele que morreu. As características do luto e da melancolia são as mesmas, mas enquanto luto é possível justificá-las a partir da ausência do outro. Ausência essa percebida e encarada por meio do que o autor chama “trabalho de luto”. A realidade mostra que determinado objeto deixou de existir e exige que toda a libido renuncie ao vínculo com esse objeto, produz-se, então, uma revolta compreensível de acordo com Freud, pois será necessário um grande gasto de energia para romper esse vínculo, isso porque a existência do objeto perdido continua psicologicamente. Assim, o eu que sofre com a perda deve lidar com as lembranças e as expectativas provindas daquele objeto. Todo esse processo de encarar e cumprir as exigências da realidade configura o trabalho de luto. Aos melancólicos, entretanto, falta o reconhecimento da natureza do objeto perdido e a própria origem da perda, assim, a perda do objeto se transforma na perda do próprio eu. Freud afirma que por isso a melancolia pode ir muito mais longe que o luto quanto aos motivos de sua causa, pois enquanto o luto exige a morte do objeto e o vê como outro, a melancolia se dá frente à relação do eu com o objeto, e então, o melancólico transforma a perda do objeto em uma perda do eu, ele se torna seu próprio fantasma.

Jacob Rogozinski, filósofo contemporâneo francês, ao analisar o luto sob a perspectiva derridiana da desconstrução, nos mostra que ele só foi propriamente abordado na filosofia a partir de Heidegger em seus seminários sobre Hölderlin, mas apenas enquanto ato histórico. Por isso, para tratar do luto, Derrida sai do âmbito filosófico e apela à psicanálise. Rogozinski, no texto *Melancolia da desconstrução* (2011), após apresentar uma breve análise do luto segundo Freud, afirma que outros dois psicanalistas norteamericanos abordaram a perspectiva de Derrida: Nicholas Abraham e Maria Torok, que viam, no trabalho de luto, uma inclusão do eu. Se para

Freud, no trabalho de luto, o eu absorve o objeto morto, funde-se com ele, reconcilia-se com ele, para melhor superar sua perda; para Abraham e Torok o objeto se mantém como outro no interior do mesmo e o perturba, há aqui uma incorporação do objeto. Baseando-se nisso e indo além, para Derrida, o trabalho de luto é uma aporia, ele sempre fracassa, uma vez que a negação da perda, gerada pela incorporação do objeto perdido, o mantém perdido sem conseguir integrá-lo nem expulsá-lo, nem vivo nem morto, nem dentro nem fora, colocado em um lugar secreto dentro do interior do eu. Como, então, preservar a memória do objeto perdido sem se deixar devorar por ele, na melancolia interminável de um luto impossível? Esse é, para Rogozinski (2011, p. 46), o coração da aporia da desconstrução, a qual é melancólica. Temos, no título do texto de Rogozinski, não uma desconstrução derridiana da melancolia, mas que a própria desconstrução é melancólica, isso porque, para ele, Derrida portava o luto da metafísica, “desconstruindo-a, ele sonhava guardá-la em si, retê-la cativa no interior de seu labirinto, como uma preciosa relíquia, uma morta-viva embalsamada” (ROGOZINSKI, 2011, p. 36). Entretanto, a desconstrução da metafísica o consome, seu luto fez com que a perda do objeto se transformasse na perda do eu, já que, para o próprio Derrida, todo luto e toda relação com a morte têm suas raízes no luto de si mesmo (que é, ao mesmo tempo, um luto do outro em mim), “o que confirma, se isso fosse necessário, o caráter essencialmente melancólico da desconstrução” (ROGOZINSKI, 2011, p. 47-48).

O trabalho de luto da metafísica vivido por Derrida vem da percepção de fim da metafísica, o qual é, de acordo com Foucault, a face negativa do aparecimento do homem no fim do século XVIII, pois é aí que “o ser humano começa a existir no interior de seu organismo, na concha de sua cabeça” (FOUCAULT, 2016, p. 426). Tal aparecimento é marcado pela percepção da finitude pensada numa referência interminável a si mesma, ou seja, o homem passa a pensar o finito a partir dele próprio. Essa percepção, vinda só em fins do século XVIII, não pôde antes ser concebida no racionalismo da era clássica ou ainda no humanismo do Renascimento, pois, segundo o autor, apesar de ter conferido um lugar especial aos humanos, não pôde pensar o homem (FOUCAULT, 2016, p. 430-439).

Qual seria então a saída para Derrida? Diante da desconstrução essencialmente melancólica, Rogozinski nos traz a *alétheia*, a verdade grega, como solução possível:

Para os Gregos dos tempos arcaicos, a palavra do poeta é dita “verídica”, porque, cantando os heróis mortos em combate, ela arranca o nome deles do *lethe*, do véu das trevas e do esquecimento que os encobre, o que é uma outra maneira de re-nomear o nome dos mortos, de render-lhes justiça (ROGOZINSKI, 2011, p. 47).

A *alétheia*, verdade imediata, aquela do presente, do não esquecido, é a verdade trazida pelos poetas a partir evocação do nome. Assim, por meio da constante memoração dos mortos, da sua presença entre os vivos, mesmo que por meio da escrita, seria possível o luto do luto. Mas Derrida, segundo Rogozinski (2011, p. 47), “nunca enveredou por esse caminho [...] o mais frequente é ele efetivamente afastar toda referência à *alétheia* como um fantasma ou um artifício, sem atentar para a busca da verdade que está na base de seu próprio pensamento”. Assim, ainda na visão de Rogozinski (2011, p. 47), “é essa recusa em decidir-se entre a verdade e a não-verdade que o impede de avançar na direção do luto do luto”. Daí pode-se ir além da traçada ligação entre luto e melancolia, feita por Freud e aprofundada por Derrida, e chegar-se à relação entre melancolia e fazer artístico, evocada desde a Grécia antiga.

O que há de comum entre o doente infeliz e o gênio melancólico? Ou ainda, entre a arte e a bile negra? A fim de encontrar tal similaridade, é necessário observar, desde o início, a história da melancolia que se apresenta ora baseada no pensamento filosófico e artístico, ora no médico.

Nascida da distância crescente entre a consciência e o divino, como mostra Homero na *Ilíada*, a melancolia passa a ser retratada e refletida por diversas obras. Mas em Homero ela foi sentida e descrita bem antes de ter um nome. Belerofonte, o herói que soube resistir às tentações e às perseguições humanas, “ao léu vagava pelos campos aleios, remoendo a própria alma na solidão, alheio aos outros homens” (*Ilíada*, VI, 200-3). Tristeza, solidão e recusa a qualquer contato humano mostra-nos a melancolia de Belerofonte, o herói que vaga no vazio, longe dos deuses e dos homens, nas palavras de Starobinski (2016, p. 19), “num deserto ilimitado”.

Semelhante, em *Sôbolos*, António vaga num limiar entre a realidade do hospital e suas memórias:

porque não estamos no hospital em Lisboa, estamos perto do sítio onde nasce o Mondego, não é março, não chove, repare a música da harpa cercada de aparelhos, radiografias, e instrumentos cromados, não sente o relento das tranças de cebola na cozinha doutor e as lagartixas de sílex, aqui não se pensa, dura-se até que o sino chame e o cemitério se feche (ANTUNES, 2012, p. 24).

mas faltavam-lhe o avô com o jornal e o perfume dos eucaliptos visto parecer-lhe que perfume, não cheiro, as batatas cheiro e os eucaliptos perfume e portanto não se encontrava na casa dos verões, em agosto, estava em Lisboa onde o Mondego não nasce nem penedos e líquenes, nascem ouriços e não sentia os espinhos apesar de saber que continuavam consigo (ANTUNES, 2012, p. 33).

Nesse limiar entre hospital e passado, março e agosto, Lisboa e a casa dos verões na vila, o personagem perambula até que a morte o chame. António vaga nessa fronteira tênue de presente e passado, evocando memórias de infância e embaralhando-as com os males causados pela doença. O “não sentia os espinhos apesar de saber que continuavam consigo” mostra-nos esse embaralhar. “O ouriço de um castanheiro dantes à entrada do quintal e hoje dentro de si” (ANTUNES, 2012, p. 7) que não o alfineta mais, não o incomoda mais, ainda ali, dentro dele.

A diferença sutil entre o vagar de António e de Belerofonte se dá apenas quanto ao espaço. Enquanto o herói da *Ilíada* perambula em campos aleianos, António vagueia nessa margem suspensa entre dois tempos, nesse espaço de memória que está sempre aí, situado entre o presente vivido e o passado rememorado. Nesse sentido, a melancolia de António manifesta-se, entre outros aspectos, nesse vagar.

Para além dessa melancolia metaforizada, a origem do estudo de fato da melancolia se deu, tradicionalmente, com Hipócrates, o primeiro médico cujas anotações foram conservadas. No Aforisma XXIII, pela primeira vez a melancolia aparece acompanhada de uma concepção médica: “Se o medo e a distímia se estendem por muito tempo, isso é a melancolia” (HIPÓCRATES *apud* LIMA, 2017, p.17). Assim, na perspectiva da medicina antiga, a palavra “melancolia” designa tanto um humor natural do homem (a bile negra), quanto a doença que se dá produzida pelo excesso desse humor. É preciso, então, um olhar mais atento ao que seriam os humores do corpo: o sangue, a bile amarela dos coléricos, a fleuma e a bile negra dos melancólicos. A teoria dos humores, a princípio atribuída a Hipócrates⁵⁴, traz uma relação de correspondência entre os quatro humores, as quatro qualidades e os quatro elementos. Daí pode-se também ver outras relações: as quatro idades da vida, as quatro direções do espaço e as quatro estações. Tais quadripartições mostram a melancolia analogamente ligada à terra (seca e fria), à vida adulta (pré-senil) e ao outono (estação entre o verão, símbolo de vida, e o inverno)⁵⁵. Seguindo essa linha, o predomínio de um desses humores determinaria o ser humano. Além da relação com os fluídos corporais, algumas associações com a astrologia mostram os humores

⁵⁴ A teoria dos humores é apresentada claramente no tratado *Da natureza do homem*, presente nas edições dos *Textos hipocráticos*. Inicialmente atribuído a Hipócrates, o tratado *Da natureza do homem* teve, posteriormente, sua autoria legada a Políbio de Cós, genro de Hipócrates. (C.f. CAIRUS, H. F.; RIBEIRO JR., W. A., 2005, p. 39-41).

⁵⁵ Apesar da atenção sempre dada à teoria dos humores desde a Grécia antiga, houve ideias contrárias a ela. Sorano de Éfeso, por exemplo, tem desprezo pela interpretação humoral da melancolia, para ele a causa real é um estado de grande estricção das fibras. (C.f. STAROBINSKI, 2016, p. 31-33).

também regidos por planetas, e assim Saturno, o planeta mais distante conhecido, regeria a melancolia.

Estão presentes, em *Sôbolos*, as duas características da melancolia de Hipócrates: o medo e a distímia permanentes. No capítulo anterior, vimos que o medo diante da morte se metaforiza num pássaro, o qual mostra-se, também, como a mera ideia de um pássaro⁵⁶. Seja enquanto ideia, seja enquanto objeto, o pássaro não deixa de existir e assim também o medo, uma vez que se existe a ideia do medo, este também está aí. Esse medo diante da morte — que só deixa de ser um objeto quando António encena a própria morte, daí não mais o pássaro, mas a ideia dele —, sempre existente, confirma desde já, de acordo com a perspectiva de Hipócrates, a melancolia do personagem, uma vez que ele não se mostra só durante os 15 dias de escrita de António, mas percorre toda sua infância. Dois trechos marcam bem tal permanência:

sentir-se-ia mais sozinho e com mais medo, que designação esquisita a seu respeito, cancro, que impensável morrer e solas e solas na vila e uma cadela parada a olhar, mesmo que não saiba o que lhe acontece o olfacto dela sabe, adivinham desgraças, uivam de pescoço esgalgado sobre as patas traseiras (ANTUNES, 2012, p. 9).

O medo inicial da morte, surgido na descoberta da doença, vem atrelado ao medo da solidão. A cadela que o observa, apesar de não saber o que se passa, sabe da proximidade da morte a partir do cheiro. Difícil esconder o medo: “nem um grito apesar de tantos gritos, cada gesto que não fazia gritava, cada movimento da cabeça na almofada gritava, casa centímetro de pele gritava, que difícil esconder esse medo” (ANTUNES, 2012, p. 15). Daí também o medo de morrer só, de ser abandonado pela mosca, que lhe faz companhia, retratada no trecho citado parágrafos acima, e ainda, o medo de ser esquecido:

devolvam-me o que me pertence e me ajuda a continuar dando nexo à dor, se vos perco tudo isto uma farsa, oxigénio, tubos, a algália onde o corpo deita os seus restos e aquele que o fitava calado, perguntou se o mar acima ou abaixo das nuvens, e o que lhe importava o mar e qual a utilidade das ondas, em miúdo concentrava-se numa ao acaso a cresce devagar

— Sou eu

e tantas ondas depois, o medo de ser esquecido obrigou-o a correr para a mãe à conversa com a vizinha de toldo

— Espera um minuto que já te atendo garoto

e como podia atendê-lo se ele nada, não torna a ver-me saiba, o seu filho uma onda antiga (ANTUNES, 2012, p. 140).

⁵⁶ Sobre o pássaro como metáfora do medo, ver a página 61 deste trabalho. Sobre a ilusão do pássaro, página. 70.

Ao longo do diário, as menções à mãe do personagem revelam que, na velhice, ela é acometida por alguma doença do esquecimento. Por isso o “filho uma onda antiga”, depois de tantas outras, vê seu medo de quando era criança se concretizar e, ao passo que a mãe o esquece, ele também esquece de si mesmo, da sua infância, e mal se reconhece ao reencontrar, junto à mãe, não memórias, mas espaços vazios:

ao visitá-la às terças-feiras não sabia se a visitava a ela ou ao seu próprio passado embora se reconhecesse mal num lugar onde não descobria o que tinha sido, descobria imagens de imagens e compartimentos mais desertos que os comboios (ANTUNES, 2012, p. 46).

— Quem és tu?

a tocar-lhe na cara

— Não te conheço

por estranho que pareça, e parecia-lhe estranho, nasci de si, morei consigo, acabei, tudo me abandona, me esvazia, me larga (ANTUNES, 2012, p. 48).

Em consequência, o medo do personagem de se esquecer e de ser esquecido anuncia o medo da morte que o conduz à escrita, a única maneira vista por António de fixar-se no mundo.

Mas, além do medo, toda a escrita de *Sôbolos* se faz, também, na distímia. Para Hipócrates, a permanência do que hoje chamamos vulgarmente de desânimo caracteriza a melancolia. São constantes os instantes de desinteresse pelo mundo em *Sôbolos*, como quando António “sentia a urina na algália não lhe pertencendo, atravessava-o apenas como as recordações e as ideias o atravessavam apenas, o passado remoto, a presente alheio, o futuro inexistente” (ANTUNES, 2012, p. 47). Recordações apenas o atravessam como o atravessa a sonda da uretra à bexiga, não lhe pertencem mais, não lhe animam mais. Lembrar, para António, deixa de ser um escape do sofrimento advindo da doença, e passa a ser também motivo de sofrimento, uma vez que lembrando descobre que “tudo vivo nele menos ele” (ANTUNES, 2012, p. 44), todas as lembranças que o integram ali, mas ele longe, flutuando entre as fronteiras tênues do presente e do passado. No limiar em que vive o personagem, ele “estava e não estava acordado como quando parece compreendermos o sentido do mundo que no instante de o compreendermos se esfuma” (ANTUNES, 2012, p. 31). Tudo então se desfaz, esfuma, torna-se não nítido. Medo e distímia juntam-se e permanecem durante os quinze dias de escrita, configurando, então, António como um ser melancólico.

Entretanto, no viés histórico, apesar da fama dos dizeres hipocráticos, Galeno é o responsável por fixar a descrição e a definição da melancolia que permaneceram até meados

dos séculos XVIII e XIX. Starobinski, em *A tinta da melancolia* (2016, p. 36), chega a afirmar que “as obras médicas da Idade Média, do Renascimento e da idade barroca são apenas, em grande maioria, uma estudiosa paráfrase de Galeno”. Galeno, apoiado em Hipócrates, recupera a teoria dos humores argumentando que a vida humana se processa pela distribuição equilibrada do fluxo sanguíneo, da fleuma, da bÍlis amarela e da negra. Assim, a melancolia decorreria da dominância da bÍlis negra, a qual tem seu lugar de origem no cérebro, mas pode se manifestar e se desenvolver em diversos lugares do corpo. Dessa forma, haveria três variantes distintas da melancolia: (1) a localizada no cérebro; (2) a generalizada decorrida da disseminação, pelo sangue, da bÍlis negra para todo o corpo; e (3) a que se origina no estômago e nos órgãos digestivos e provoca a hipocondria.

Aqui é importante lembrarmos mais um ponto em comum entre a tradicional melancolia e o humor que acomete António: o período de internação no qual é escrito o diário se dá devido a um câncer que começa no intestino e se espalha para outros órgãos:

— O que se passa com o miúdo?

passa-se que células podres do intestino a invadirem-no destruindo os pulmões, os ossos, o fÍgado e crianças vestidas de serafim com asas mal coladas nas costas, que terrÍvel e cómica a morte, troça de ti mesmo, desprezate, no livro de História as datas do nascimento e da agonia dos reis que não lhe faziam diferença por não serem as dele (ANTUNES, 2012, p. 10).

Não se pode mais ser ingênuo, diante dos avanços da medicina, e afirmar que as células podres que acometem o personagem são resultado da bile negra. Entretanto, indo um pouco além do viés de Galeno, podemos dizer que a descoberta da doença, do câncer iniciado no intestino e que aos poucos toma outros órgãos, suscita a melancolia uma vez que coloca o doente frente à possibilidade de sua própria morte e, então, de seu esquecimento.

Seguindo o viés historiográfico da melancolia, na Idade Média, a obra de Robert Burton, acadêmico e clérigo inglês, *A anatomia da melancolia* (2011), expõe toda a singularidade do temperamento melancólico seguindo as vertentes e Galeno. Burton atribui como possíveis causas do desequilíbrio da bile negra o medo da morte, a derrota, o amor, as más ações e algumas comidas e bebidas, além de alguns aspectos fisiológicos. Seguindo essa perspectiva, o medo da morte em *Sôbolos* é, além da origem da escrita, a eclosão do sentimento melancólico. Isso porque, cada vez mais, “a sociedade já não faz uma pausa frente à morte, o desaparecimento de um indivíduo não mais lhe afeta a continuidade. Tudo se passa na cidade como se ninguém

morresse mais” (ARIÈS, 2014, p. 756). Nesse sentido, o indivíduo perseguido pela morte vê não só sua existência se esvaír diante dele, mas diante da sociedade como um todo.

porque era ele só quem falecia, não a vereda de amoras ou a nascente do Mondego, como viver sem um amparo, nem sequer os eucaliptos, a solidão do fim e a perda dos pobres tesouros que conservava (ANTUNES, 2012, p. 58).

Não haverá pausas, não haverá sentimento de ausência, ele passará pelo mundo como se não houvesse existido. Daí a necessidade de escrever, de se marcar no papel. Mas, daí, também, a frustração de a palavra não dar conta de expressar toda uma existência.

Assim, a melancolia em *Sôbolos* se origina tanto na fissura da escrita, quanto no medo que o leva a escrever. Medo esse de ser indiferente ao mundo que se mistura ao tédio da espera. É como se a melancolia de António fosse a soma da angústia, sempre ansiosa e inquieta, ao tédio, monótono e enfadonho⁵⁷. Ela estaria, então, desde sempre acompanhando António, como o acompanha a morte: “perseguido pelas folhas e cada folha cancro, cada pluma cancro, cada gota de soro cancro, a morte a cercá-lo sob um céu de catástrofe” (ANTUNES, 2012, p. 37).

Na obra de Burton, vê-se também a concepção de que o humano, visto como criação de Deus, é sujeito ao pecado, à queda, à diminuição essencial do ser, assim, a melancolia vinda de um viés religioso — denominada *acédia* —, nos estudos escolásticos, intensifica o entendimento desse humor como um mal, uma vez que estaria relacionada à *tristia*, ao *tedium vitae*, e por isso conduziria ao descaso da atenção devida ao divino, um pecado grave. Nesse sentido, o demônio da *acédia*, como ficou conhecido esse pecado, levava ao enfraquecimento da vontade e à desordem mental caracterizados por apatia, melancolia e descuido. Portanto, na compreensão da filosofia medieval, a melancolia volta à sua origem com Homero, já que é retomada a relação melancolia e afastamento do divino. Entretanto, Burton acreditava que a melancolia possibilitava uma solidão feliz, pois sua cura se dava, entre outras coisas, a partir da busca de alívio pela razão e pela resignação da virtude. Cabe então lembrar da pergunta inicial da *Problemata XXX, I*:

Por que razão todos os que foram homens de exceção no que concerne à Filosofia, à Ciência do Estado, à Poesia ou às Artes são manifestantes melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile

⁵⁷ Nas páginas seguintes, a relação entre tédio, angústia e melancolia serão aprofundadas com a perspectiva teórica de Eduardo Lourenço.

negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules? (Pseudo-Aristóteles, 953 a 10)⁵⁸.

Luiz Costa Lima assinala que a *Problemata XXX, I* pressupôs uma reviravolta na explicação da melancolia, uma vez que ela, até então de viés médico ou religioso, ganha, a partir daqui, uma nova dimensão e atinge autores renascentistas como Ficino.

De acordo com Starobinski (2016, p. 52), o Renascimento é o apogeu da melancolia, ou, como prefere chamar o autor, sua “idade de ouro”, uma vez que, “sob a influência de Marsílio Ficino e dos platônicos de Florença, a melancolia-temperamento aparece como o apanágio quase exclusivo do poeta, do artista, do grande príncipe, e sobretudo do verdadeiro filósofo”. Assim, durante o século XVI, quando a obra de Ficino, *De’ Triplici vita*, foi publicada, a melancolia absorve a velha tradição vinda de Hipócrates e Galeno e a conjunção dos pensamentos platônicos e aristotélicos: enquanto para o primeiro os maiores bens nos vêm do delírio (furor), que é uma dádiva dos deuses; para o segundo a melancolia enquanto motivadora da genialidade é explicada por argumentos de ordem racional. Mas também, além dessas perspectivas, Ficino acrescenta o papel da astrologia atribuindo a Saturno tudo o que ocupa uma posição à parte da sociedade e a Júpiter o que favorece uma vida comunitária. Assim, indo contra a tradição antiga e medieval, que via em Saturno apenas uma influência maligna, Ficino a considera positiva para aqueles que preferem uma vida solitária, potencialmente os gênios, e afasta o viés negativo a partir da conjunção com a influência de Júpiter.

É esse pensamento da melancolia ligada também à astrologia que retoma a ideia do gênio artístico suscitada na *Problemata XXX, I*. Mas onde se encontra a ligação entre o melancólico e o gênio criativo? Vale lembrar que a história da literatura nos traz diversos exemplos em que a leitura leva à loucura, entre eles Dom Quixote e Madame Bovary. Se no primeiro o protagonista enlouquece após a leitura de romances de cavalaria e decide ser um cavaleiro, no segundo vemos a decadência de uma mulher que esperava ter na sua vida o que lia nos romances românticos, um relacionamento amoroso idealizado e cheio de pompa. Ambos, após vivida a loucura, ao se confrontarem com um olhar sóbrio a realidade de suas vidas, entregam-se à morte: Dom Quixote, a partir da tristeza e da doença, e Madame Bovary,

⁵⁸ Texto organizado por Jackie Pigeaud e traduzido para o português por Alexei Bueno: Pseudo-Aristóteles, *O Homem de Gênio e a Melancolia*. O Problema XXX, I. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1998. Os *Problemata*, coletâneas de perguntas e respostas durante muito tempo atribuídas a Aristóteles, são ainda hoje situados dentro do Corpus Aristotelicum — mas Pigeaud os atribui a Teofrasto, sucessor de Aristóteles no Liceu (p. 51). A seção referente à natureza do “homem de exceção”, tema do Problema XXX, I, encontra-se entre as colunas 953 a 10 — 955 b 10 do Corpus.

do envenenamento. Entretanto, o contrário, a loucura — e aqui a melancolia — que leva à escrita literária, mostra-se mais sutil. Vemos, nestes casos, a sensibilidade do melancólico se transformando em produção artística.

Em *Sôbolos*, a sensibilidade de António verte-se em escrita para que ele possa, também, ser. É preciso então retomar o primeiro capítulo desta dissertação, em que houve a divisão entre Lobo Antunes, consagrado escritor português; e António, personagem autor de um diário. É António quem escreve para ser, sua existência é condicionada à linguagem: “— Não fale / se apenas falando, embora não desse pelas frases, tinha a certeza de ser, *no caso de me calar não existo*” (ANTUNES, 2012, p. 34, *grifo meu*). Sem a fala, sem manifestar-se por meio da linguagem, António não existe. No seu prontuário de hospital, sua doença está escrita, mas ele não, ele é apenas “um número e um nome”:

e que curioso chamar peça à doença, esmiuçá-la ao microscópio, escrever sobre aquilo, ele um número e um nome, nem sequer uma forma, no começo da página, o nome que não fixaram e portanto não existe, existe a descrição do que chamavam peça e o que os preocupava era a peça, não ele (ANTUNES, 2012, p. 38).

Diante de sua ausência enquanto ser no mundo, não basta um número e um nome, é necessário escrever-se. Suas memórias e experiências são o que o constituem, por isso é preciso despejá-las no papel, com a pressa para conseguir despejá-las todas. António frente a não existência concreta, à morte e ao esquecimento vê, como única forma de ser e de superar a morte e o esquecimento, a escrita de si. Escrita essa que o permite não só ser, mas, antes, criar-se no campo da linguagem.

O fato de todo ser de exceção ser também melancólico, suscitado na *Problemata XXX*, evidencia que, desde a Grécia Antiga, gênio e melancolia andam juntos. Luiz Costa Lima, entretanto, levanta uma questão importante: Se a melancolia, de acordo com o viés hipocrático, supõe a sensação da falta de sentido para o que se faz e até mesmo com a própria vida, como poderia tal doença estimular o gênio criativo? A resposta dada pelo autor é que a experiência de desconcerto com o mundo não tem sempre a mesma consequência de enxergá-lo com hostilidade, uma vez que pode provocar o oposto: “sentir o que, no mundo, o converte em adverso” (LIMA, 2017, p. 60). Nesse sentido, a sensibilidade melancólica conduziria à arte.

Resultado dessa sensibilidade são as inúmeras obras que fazem referência direta à melancolia ou a usa como temática sem nomeá-la. Exemplo da primeira é a própria imagem *Melencolia I* de Albrecht Dürer, a qual, já amplamente discutida em sua época, consiste em um

conjunto composto por uma figura sentada e cercada por uma coleção de objetos diversos — uma balança, um cão magro, algumas ferramentas de carpintaria, uma ampulheta, alguns sólidos geométricos, um sino, um anjo, uma lâmina e uma escada.

A análise da gravura de Dürer feita por Klibansky⁵⁹ *et al.* (2006, p. 279-297) elege tradicionalmente três importantes elementos: (1) a bolsa e as chaves, que por suas posições, indicam certa distímia; (2) a cabeça inclinada, que tanto pode indicar dor quanto cansaço e pensamento criador; (3) o punho fechado e o rosto sombreado, o primeiro sempre considerado signo da avareza típica dos melancólicos, e o segundo prova da combustão da bile negra, que tornava o semblante dos melancólicos fechado e escuro. Além disso, os autores de *Saturno e a melancolia* propõem uma nova leitura da gravura, leitura essa que chama atenção para novos elementos e põe em evidência a geometria como causa da preocupação obsessiva.

⁵⁹ É importante ressaltar que há inúmeras outras análises da obra de Dürer. Em *Saturno e a melancolia*, o próprio Klibansky afirma que o número de publicações relativas a essa obra é tão vasto que um bibliotecário penaria em classificá-las: “A quantidade de escritos é proporcional à diversidade das explicações” (KLIBANSKY, 2006, p. 16).

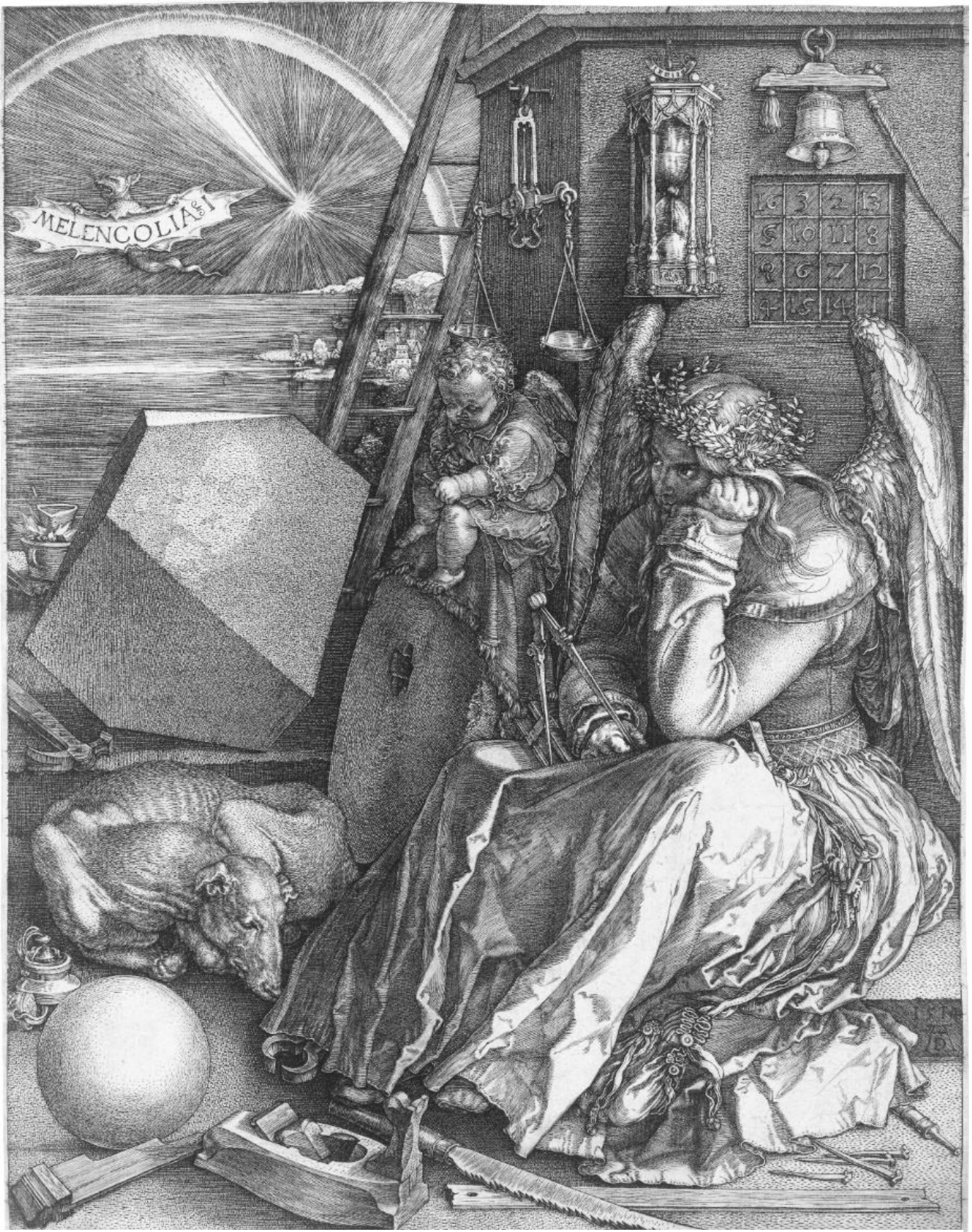


Figura II - ALBRECHT DÜRER, *Melancholia I*, 1514

Nesse sentido, a melancólica não é mais somente a letargia ou a inconsciência, mas também a preocupação excessiva. Inspirados por Dürer, Lucas Cranach der Ältere, Hans Sebald Beham, Jost Amman, Jan Wierix, Caspar Davis Friedrich e muitos outros artistas plásticos retrataram a melancolia ou fizeram dela seu tema. Na literatura não foi diferente. Desde a retomada da associação entre melancolia e gênio criativo no Renascimento, ela tem se tornado temática poética.

O poema de Camões, também título do livro de Lobo Antunes, traz a melancolia enquanto temática, sem, contudo, nomeá-la. Essa melancolia, entretanto, está fortemente relacionada à saudade, essa palavra portuguesa intraduzível. Em *Sôbolos rios que vão*, Camões aborda a passagem do tempo, que substitui o bem sempre fulgaz pelo mal que perdura: “E vi que todos os danos / se causavam das mudanças, / e as mudanças dos anos; / onde vi quantos enganos / faz o tempo às esperanças”⁶⁰. O eu lírico percebe, então, que não vale a pena cantar, uma vez que a poesia não é suficiente para conter o fluxo destruidor do tempo e não aplaca a dor da existência terrena: “Nem a fruta cantarei / o que passo e passei já, / nem menos o escreverei; / porque a pena cansará, / e eu não descansarei”⁶¹. Entretanto, a escrita não deve cansar para fazer voar a memória de Sião e, assim, a saudade de momentos passados vai se definindo como as lembranças adormecidas de um mundo perfeito. É, então, a partir da memória que o eu lírico sente, ao mesmo tempo, a efemeridade e a eternidade, uma vez que, por meio dela, que nos suspendemos no tempo.

Para Eduardo Lourenço, em *Mitologia da saudade* (1999, p. 14), “a eternidade é feita de tempo, e o tempo, de eternidade. Tudo aí é, simultaneamente, passado e presente”. Assim, a saudade e a melancolia, além de modalidades da nossa relação de “seres de memória e sensibilidade com a temporalidade” (LOURENÇO, 1999, p. 12), são também resultado dessa sincronia entre presente e passado. O presente e o passado ao qual se refere Lourenço, contudo, não é aquele do tempo universal comum a todos, mas do tempo do eu, aquele que, de forma cíclica, constitui a memória e existe por meio dela.

Nesse sentido, a melancolia apresenta-se como um jogo no interior da memória, o qual possui como finalidade a tentativa de trazer à superfície os momentos de eternidade. Esse jogo é, portanto, baseado em “memória de coisas vivas, mais vivas que da vida presente, e no entanto impalpáveis, inacessíveis, a não ser pela viagem através da eternidade perdida de nós próprios

⁶⁰ CAMÕES. Op. cit. p. 183, v. 21-25.

⁶¹ CAMÕES. Op. cit. p. 189, v. 166-170.

de que se tece justamente a melancolia” (LOURENÇO, 1999, p. 18). A melancolia, é então, para Lourenço, a última encenação de todo o nosso ser para aliviar o luto das esperanças desfeitas, dos anseios perdidos, dos amores defuntos (LOURENÇO, 1999, p. 19). E nisso temos a aproximação entre o *Sôbolos rios que vão* de Camões e o de Lobo Antunes, a última cantiga do eu lírico de Camões que aspira ao descanso eterno; e a representação que António faz da própria morte como forma de desafogo da angústia que a possibilidade de morte o trouxe.

Sem pormenorizar, uma vez que falta, aos melancólicos, a origem da perda, a melancolia seria uma tendência fantasmática a fazer como perdido algo que escapa à apropriação do ser. Assim, o que não podia ser possuído torna-se apropriável enquanto objeto perdido. A vida de um personagem que se criou em quinze dias de diário só lhe é própria enquanto ele mesmo a busca perdida em suas memórias, ela só existe enquanto objeto a ser buscado. Sabemos dessa busca por meio da escrita. É escrevendo que António procura-se. É a passagem de suas memórias à verbalização que fixa e propaga sua vida, e, portanto, ele mesmo. António só pode existir por meio da palavra.

É importante lembrar, então, que muitas vezes o espelho foi associado à melancolia. A própria gravura de Dürer nos mostra o ser melancólico frente à sua imagem refletida. Contudo, o espelhamento de uma imagem não é a única forma de reflexo, a escrita também pode desempenhar esse papel. Assim, quando se pensa em diário, a ideia da escrita que reflete seu autor torna-se ainda mais evidente. A escrita diarística, como dito no capítulo I desta dissertação, pode ter a função de possibilitar o encontro consigo mesmo. *Sôbolos*, nesse quesito, é circular, uma vez que António escreve a fim de criar-se para assim poder ter uma forma e permanecer. Mesmo que essa forma esteja perdida e seja uma busca constante, a escrita marca sua existência. Mas, além disso, a escrita marca também sua ausência, já que nela há o hiato que impossibilita a expressão completa de António, já que ela não é o suficiente para expressá-lo. Diante da escrita diarística, essa que torna possível não o espelhamento superficial da imagem apenas, mas vai fundo e traz à luz o interior do personagem, seus dilemas e medos, António se vê precário e raso, e, nas palavras de Starobinski (2014, p. 19), “não há melancolia mais profunda que aquela que se ergue, diante do espelho, face à evidência da precariedade, da falta de profundidade”.

Mas, para Eduardo Lourenço (1999, p. 16), “no fundo, toda melancolia já é espelho, lugar em que se quebram as núpcias reais entre o eu e a vida, em que o presente se interrompe, suavemente repellido pelo sentimento de fragilidade ontológica do teatro do mundo”. Nesse sentido, a melancolia é a própria marca da precariedade do ser sentida frente ao espelho, pois é

ali que é possível ver a distinção entre o eu e o mundo, e, ainda mais fundo, a fragilidade do ser enquanto ser-no-mundo, do “eu externo”, aquele criado para atuar no mundo. Assim, o “eu-espelho”, do qual fala Starobinski, “figura um aspecto extremo da melancolia: ele não se pertence, é pura destituição” (2014, p. 34). A melancolia — que repele o presente e imerge em memória devido à degradação desse eu-espelho — apresenta-se, então, quase que como a fronteira em que se mistura a angústia, em que tudo é urgência, e o tédio, em que a monotonia prevalece.

Nesse sentido, a melancolia está inscrita no que Lourenço chama “constelação de afecções da alma”, em que também encontramos a angústia e o tédio. Para o autor, a angústia leva o ser à beira da própria negação, é “a vida subtraída ao futuro, asfixiada por um presente sem dimensões” (LOURENÇO, 1999, p. 16). Assim, o ser angustiado urge viver, sempre impaciente afoito, deixa a memória suspensa. De forma contrária, o tédio deixa o indivíduo face ao tempo, de forma que ele se desliga da realidade, a qual “roda invariavelmente em torno de si mesmo” (LOURENÇO, 1999, p. 17). Desligado da realidade, o indivíduo pode imergir em lembranças da vida. Assim, numa mistura paradoxal entre urgência de viver e suspensão da realidade, Lourenço afirma que Teixeira Pascoaes, poeta português, traz, sobre o nome de saudade, essa versão paradoxal da melancolia no poema *Canção monótona*:

Monotonia...

Sempre a imagem das cousas que nos pesa...

A mesma cor vermelha de Alegria,

O mesmo claro-escuro da Tristeza...

Sempre, no mesmo corpo, a mesma doença: a vida!

Sempre a mesma elegia, em sílabas de mágoa...

Sempre o mesmo perfil de serra empedernida,

Onde o Inverno, a chorar, desenha espectros de água.

Bocas de tédio a envenenar o mundo...

Uma noite perpétua, emudecida e calma...

Negro pego de lágrima profundo,

Estagnação da Dor, em ermos longes de alma...

A memória em planície estéril e deserta.

Ouvir, durante o dia, o choro de uma fonte...

Sempre a mesma janela, eternamente aberta,

Sobre o mesmo horizonte...

Nos olhos, sempre a mesma indefinida imagem...

Sempre a mesma roseira a florescer por mim...

Sempre o mesmo silêncio, em formas de paisagem;

Ave a cantar, manhã de sol sem fim!

Um perpétuo sorriso, à flor do mesmo rosto...

Num gélido cristal, a mesma face absorta...

Sob um eterno sol-posto,

Eterna planície morta...

Em sons de espuma e névoa, a eterna voz do Mar,
A morrer, a viver nos areais de além...
Um eterno sepulcro, à luz de eterno luar...
A mesma vida, em nós, vivida por ninguém...
Constante calma, eterno mar parado...
Este íntimo Alentejo em que se perde a gente...
Em nosso próprio ser, o Tempo desmaiado...
O mesmo, o mesmo, o mesmo, em nós, perpetuamente! (PASCOAES, s/d. p. 292-298).

No poema, Pascoaes mostra-nos o tédio pelo esmagar do tempo, sendo sempre a mesma coisa, mas também como tempo de mudança, indiferente à alegria ou à tristeza dos dias. O eu lírico está suspenso da realidade, frente ao tempo que lhe parece esmaecido, mas também num desespero por ser o mesmo perpetuamente, por haver no corpo a mesma doença, a vida. Por isso, no primeiro e no último verso da segunda estrofe, o uso da exclamação evidencia a angústia na urgência de uma mudança capaz de religar o eu lírico à realidade.

Assim, seguindo o pensamento de Lourenço, é como se em Portugal a melancolia tomasse uma forma diferente: saudade. No início do século XV, o rei d. Duarte, esse rei-filósofo, como o chama Eduardo Lourenço, abordou junto à melancolia o tema da saudade, uma palavra, segundo ele, insólita, sem equivalente no latim ou em qualquer outro idioma (LOURENÇO, 1999, p. 22-23). Debruçando-se sobre a saudade da qual fala d. Duarte, Lourenço apresenta-nos, então, a saudade como melancolia feliz, e feliz porque, em Portugal, a melancolia é acompanhada da irrealidade. Se, tradicionalmente, a melancolia “visa o passado como definitivamente passado” (LOURENÇO, 1999, p. 13), por outro lado a saudade proporciona sua ficcionalização. E é por isso que Lourenço (1999, p. 32) afirma que não temos saudade, é ela que nos tem: “imersos nela, tornamo-nos outros. Todo o nosso ser ancorado no presente fica, de súbito, ausente. Sentimo-nos como um rio que deixa de correr e reflui para a nascente”.

Tal ausência marca-se em *Sôbolos* com a constante alternância entre Antoninho e senhor Antunes. A soma de seu passado e seu presente resulta em António, o dono da consciência que vemos fluir ao longo do diário, mas que “ancorado no presente” cita seu próprio nome apenas duas vezes durante todo o diário, na entrada do dia 26 de março, ainda na mesma página:

a Maria Lucinda
— António
[...]
e a Maria Lucinda
— António (ANTUNES, 2012, p. 77).

Durante todas as páginas anteriores e posteriores, vemos apenas Antoninho e senhor Antunes, os outros de António. Toda a escrita do diário faz, então, o caminho contrário de um rio, ela “reflui para a nascente”. Lemos, em *Sôlobos*, o fio de vida narrado no caminho contrário, da velhice à infância. Lemos a fantasia de morte de alguém que perde a identidade antes mesmo de ter chegado a perceber que identidade era essa, e talvez por isso apenas duas menções ao nome António, ambas proferidas por Maria Lucinda, essa personagem misteriosa que só aparece na entrada do dia 26 de março, ela que era a única a saber seu nome secreto: “não Antoninho nem senhor Antunes, o nome secreto que só Maria Lucinda estava a par” (ANTUNES, 2012, p. 75).

Esse fio da vida, ou melhor, a narração desse fio da vida, que ora se embola e configura nós em que não sabemos se lemos o presente ou o passado do personagem, é a imersão em memórias para tentar encontrar uma identidade com a qual o personagem nunca se deparou. A busca por si mesmo, esse eu desconhecido, é feita por meio da escrita com falsas concordâncias: duas orações que aludem a tempos e temas diferentes e que criam uma terceira unidade de sentido. Assim paisagens diferentes mesclam-se, entre eles uma cama no hospital, o hotel dos ingleses, a vila e os arredores do Mondego, e presente e passado parecem um mesmo tempo suspenso em que se encontra essa identidade buscada. Mas, se essa busca é feita a partir da escrita, é, também, a partir dela, que António se revela, uma vez que o encontro, de fato, com a identidade buscada se dá mediante à leitura do diário. Vemo-nos aqui, novamente, frente ao ciclo vicioso de Blanchot, em que para escrever, é preciso que já se escreva⁶².

Dessa forma, dor e memória, doença e recordações vão, aos poucos, construindo António, que mergulha na saudade da qual fala Eduardo Lourenço, essa melancolia feliz que permite a ficcionalização de si, uma vez que a criação é essencial à narração de memória, a qual é repleta de lacunas que precisam ser preenchidas em uma linha narrativa. Nenhuma memória é completa, as lembranças formadoras das nossas memórias são narrativas nas quais se misturam lembranças ora truncadas, ora falsas, ora encobridoras, ou ainda todas juntas, numa tentativa de atar as pontas para conseguir uma história linear. Assim, em um olhar minucioso, podemos conceber a hipótese de que toda narração pressupõe sempre ficcionalização, uma vez que a função narrativa dá liberdade de enriquecer seu papel contador preenchendo as brechas existentes. Ainda, mais fundo que isso, a narração de memória e, portanto, da própria vida é sempre ficcionalizada.

⁶² Tal aspecto foi abordado no capítulo I, página 22 e 23, desta dissertação.

Vemos, então, em *Sôbolos* a concretização do que o escritor francês Michel Leiris uma vez esboçou em seu diário:

Um livro que seria nem diário íntimo nem obra acabada, nem narrativa autobiográfica nem obra de imaginação, nem prosa nem poesia, mas tudo isso ao mesmo tempo. Livro concebido de maneira a poder constituir um todo autônomo a qualquer momento que (pela morte, entenda-se) seja interrompido. Livro, portanto, deliberadamente estabelecido como obra eventualmente póstuma e perpétuo work in progress (*apud* LEJEUNE in NORONHA, 2014, p. 32).

Sôbolos é a escrita de apenas quinze dias da vida de António, ou ainda, quinze dias de existência do personagem, uma vez que, se ele se cria enquanto escreve, sua existência é limitada às entradas do diário. Ao mesmo tempo, tais quinze dias podem ser um recorte de toda uma vida longa. Por isso, *Sôbolos* é esse livro que não é “nem diário íntimo nem obra acabada”. Além disso, partindo do ponto de vista da análise feita nesta dissertação do personagem António, a escrita desse quase diário é uma tentativa de guardar-se do esquecimento contando suas memórias de infância e as situações presentes do hospital onde se encontra. Tal escrita poderia então ser concebida como autobiográfica, mas, se partimos do ponto de que toda memória é ficcionalizada, então teríamos não mais uma autobiografia, mas uma obra de imaginação. Se, contudo, toda autobiografia, ou ainda, toda narrativa é ficção, só haveria obras de imaginação. Isso nos pormenores, pois, na tradicional linha da narrativa, toda obra cuja intencionalidade apontava para um referente real seria classificada como uma narrativa não ficcional. Originando-se no pressuposto de que *Sôbolos* é uma narrativa diarística de fatos da vida do personagem, mas que tais fatos são constantemente modificados pela memória de António, há então “nem narrativa autobiográfica nem obra de imaginação”. Por último, a narrativa sinuosa de António nos remete a uma escrita poética versada em prosa, daí também *Sôbolos* “nem prosa nem poesia”. A escrita de António é então essa mistura interrompida, justamente, pela apresentação, na entrada do dia 4 de abril, da sua encenação de morte.

Frente a essa mistura, é como se *Sôbolos* fosse não somente a junção de tudo isso, mas também o limiar entre essas dicotomias. *Sôbolos* está entre o diário e o romance, a autobiografia e o romance, a prosa e a poesia. *Sôbolos*, nesse limiar, cria personagens baseados ora nas lembranças que tem de si mesmo ora na concepção que tem de si no tempo presente da escrita, e por isso pode ser classificado como o que hoje convencionou-se chamar de autoficção⁶³. Mas,

⁶³ As múltiplas definições assim como os estudos sobre o termo inicialmente cunhado por Dubrovski podem ser encontradas em *Ensaio sobre a autoficção*, livro organizado pela professora Jovita Maria Gerheim Noronha. [NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.]

também, essa autoficção pode ser vista em *Sôbolos rios que vão*, com a criação de António por Lobo Antunes.

Frente a essa nova nomenclatura de definição complexa e volátil⁶⁴, Vincent Colonna, no texto *Tipologia da autoficção*, define o que chamará de autoficção especular, uma espécie de criação de si em que o escritor pode tornar-se personagem e, o personagem, escritor. Assim, o leitor se vê no meio de um complô maquinado pela ficção literária, a qual mostra-se não como um espaço de ilusão, mas como laboratório onde os mecanismos são desmontados e apresentados ao leitor com o fim de lhe proporcionar o prazer de descobri-los (*in* NORONHA, 2014, p. 53-56).

Se retornarmos então ao capítulo I desta dissertação, vemos que a tese estabelecida foi a de que Lobo Antunes escreve *Sôbolos rios que vão* pois é impulsionado pelo desejo de escrever que surge pela leitura. Enquanto isso, António escreve *Sôbolos* pois encontra-se frente à possibilidade de morte. Mas, se observarmos que ao escrever seu romance, Lobo Antunes cria um personagem — António — e que esse, ao escrever seu diário, cria outros dois — Antoninho e senhor Antunes — temos um ponto em comum, o da criação de personagens cujos nomes são variações de seu criador. Partindo deste ponto, chegamos ao tópico último desta dissertação: a escrita tanto de *Sôbolos* quanto de *Sôbolos rios que vão* é a tentativa de, nas palavras de Foucault, pensar o impensável.

todo o pensamento moderno é atravessado pela lei de pensar o impensado — de refletir, na forma do Para-si, os conteúdos do Em-si, de desalienar o homem reconciliando-o com sua própria essência, de explicitar o horizonte que dá às experiências seu pano de fundo de evidencia imediata e desarmada, de levantar o véu do Inconsciente, de absorver-se no seu silêncio ou de pôr-se à escuta de seu murmúrio indefinido (FOUCAULT, 2016, p. 451).

A perspectiva de Foucault mostra como pôde o pensamento escapar a si mesmo e conduzir a uma interrogação múltipla sobre o ser. E é devido a esse escapar que o autor afirma que o impensado não está alojado no homem, mas é, em relação ao homem, o Outro: “fraterno e gêmeo, nascido não dele, nem nele, mas ao lado e ao mesmo tempo, numa idêntica novidade, numa dualidade sem apelo” (FOUCAULT, 2016, p. 450). Esse Outro, terreno obscuro o qual

⁶⁴ Autoficção é um termo que fugiu ao controle do seu criador, pois, passou a englobar ora muito mais ora muito menos do que Serge Doubrovsky definiu. Em um panorama geral sobre a história do termo até 2007, Jean-Louis Jeannelle escreve *A quantas anda a reflexão sobre a autoficção*, texto em que evidencia as diferentes concepções do termo, das quais se destacam a do próprio Doubrovsky, de uma narrativa cuja matéria é estritamente biográfica mas cuja organização é romanesca, e a de Colonna, para quem a autoficção é o conjunto dos procedimentos de ficcionalização de si. [C.f. JEANNELLE *in* NORONHA, 2014, p. 127-163]

buscamos conhecer, nos é indispensável pois é o nosso duplo, daí a necessidade do pensamento de aproximá-lo o mais perto possível de si mesmo e, por isso, nos atravessa a lei de pensar o impensado.

Nessa perspectiva, tanto a escrita de Lobo Antunes quanto a de António seriam motivadas também por essa lei. Ambos buscam pensar o impensável uma vez que encaram a finitude, ou ainda, percebem a finitude a partir de si mesmo enquanto referencial: se Lobo Antunes afirma que com o câncer esteve, pela primeira vez, diante da sua finitude enquanto homem (ANTUNES, 2010); em *Sôbolos* António afirma que na janela do hospital em Lisboa está “a chuva e a presença da morte” (ANTUNES, 2012, p. 27).

Assim, frente à percepção da finitude, pensar o impensável, esse Outro, duplo dele, vemos em *Sôbolos rios que vão* e em *Sôbolos* uma escrita que busca, no fundo, ele mesmo, sua origem, que busca responder à pergunta: quem sou eu? Em sua teoria, Foucault justifica esse movimento que vai do Outro ao Mesmo como consequência de pensar o impensável, uma vez que o pensamento do impensável coloca em movimento tudo aquilo que toca. Assim o ser do homem é alterado na tentativa de descobrir o impensado e, então “o pensamento moderno avança naquela direção em que o outro do homem deve tornar-se o Mesmo que ele” (FOUCAULT, 2016, p. 453).

A fim de tornar-se o Mesmo, o pensamento moderno vai em direção à sua origem, contudo, “viu-se como o trabalho, a vida e a linguagem adquiriram sua historicidade própria, na qual estavam entranhadas” (FOUCAULT, 2016, p. 455). Frente a essa historicidade própria de cada coisa, não é então possível enunciar verdadeiramente sua origem. Assim, afirma o filósofo que não é mais a origem que dá lugar a historicidade, mas é a historicidade, na sua própria tessitura, que permite a necessidade de uma origem. Quando aplicamos essa busca da origem ao homem, vemos que ele descobre-se ligado a uma historicidade já feita, isso quer dizer que “quando ele tenta definir-se como ser vivo, só descobre seu próprio começo sobre o fundo de uma vida que por sua vez começara bem antes dele” (FOUCAULT, 2016, p. 455). Sempre posterior às coisas, o homem tem sua origem na maneira como ele em geral se articula com o já começado, do trabalho, da linguagem e da vida e, por isso, a origem

deve ser procurada nessa dobra onde o homem trabalha com toda a ingenuidade um mundo laborado há milênios, vive, no frescor de sua existência única, recente e precária, uma vida que se entranha até as primeiras formações orgânicas, compõe frases ainda não ditas (mesmo que gerações as tenham repetido) palavras mais velhas que toda memória (FOUCAULT, 2016, p. 456).

Por isso, de acordo com Foucault, o originário é, para o homem, o que está mais próximo dele, mas ao mesmo tempo é inalcançável, uma vez que o originário do homem indica que tudo ao seu redor começou bem antes dele. Por isso ninguém lhe poderia assinalar uma origem, a ele cuja experiência é inteiramente constituída por essas coisas sempre anteriores a ele. Nesse viés, o homem “é o ser sem origem” (FOUCAULT, 2016, p. 458). Por outro lado, é no homem que essas coisas que o antecedem podem encontrar seu começo, pois “ele é a abertura a partir da qual o tempo em geral pode reconstituir-se, a duração escoar, e as coisas, no momento que lhes é próprio, fazer seu aparecimento” (FOUCAULT, 2016, p. 458).

Diante disso, a relação entre escrita, morte e melancolia, traçada ao longo desta dissertação, mostra-se como consequência do que Foucault afirmou ser a tendência do pensamento moderno. Isso porque há em *Sôbolos rios que vão* e em *Sôbolos* a tentativa de usar a linguagem como aparato para pensar o impensável, concebê-lo enquanto Outro, esse que se verte em Mesmo inalcançável pois é, também, o originário. Lobo Antunes e António buscam esse espaço inalcançável que se reflete no centro do espaço literário do qual fala Blanchot, assim une-se a literatura à busca infinita do pensamento que se volta para si mesmo. A escrita, frente à percepção de finitude, ensina-nos a olhar para dentro e permite conhecer melhor o nosso mecanismo interior ao mesmo tempo em que nos deixa expostos à melancolia, esse estado ao mesmo tempo tedioso e angustiante que nos torna sensível e nos impulsiona à criação artística. Criação feita por um ente que reflete sobre si mesmo e sobre o mundo e que, de modo geral, não abordará outra coisa a não ser sua busca infinita.

Considerações finais

Memory belives before knowing remembers.
Belives longer than recollects, longer than knowing
even wonders.

- William Faulkner, *Light in august*.

Essa frase de um dos autores favoritos de António Lobo Antunes me mostrou que a memória, mais do que recordar, é acreditar. Moldamos toda nossa vida em memórias porque, mesmo ficcionalizadas, acreditamos nelas, nas verdades pessoais que carregam. E é esse acreditar que sobrevive ao tempo, mais do que a própria escrita. Mas, em um livro de memórias, como é *Sôbolos*, acreditar nessas memórias de um personagem outro é imergir nesse espaço entre o real e o imaginário que a leitura propicia.

Sobre a leitura, a crônica *Receita para me lerem*⁶⁵ de Lobo Antunes me vem à mente: “A verdadeira aventura que proponho é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana”. O espelho que o autor tenta criar em cada página reflete a ele mesmo e ao leitor, ao ponto de ambos não saberem qual dos dois são. Assim, na leitura de *Sôbolos*, mergulhamos fundo em busca da natureza humana, comum tanto ao leitor quanto ao autor, e assim as memórias que eram antes do outro passam a nos ser familiares também.

De início, o primeiro contato com *Sôbolos rios que vão* me surpreendeu pela forma de narrar, a incerteza de quem diz. Mas enquanto temática veio até mim o que hoje parece o menos importante do livro: o câncer, os prováveis últimos dias de alguém a escrever um diário. Os contínuos reencontros suscitaram muito mais, guiaram-me bem mais fundo. Narrativas que se revelam do interior de outras narrativas, embaralhadas em círculos, em combinações e recombinações e todo um sistema complexo e partido de memórias me mostraram que, diante da morte, escrever a si mesmo é imergir em saudade.

Para então chegar a essa conclusão, um tanto diferente do pressuposto inicial, me deixei aventurar junto ao narrador ao negrume do inconsciente. Para isso, foi necessário primeiro entender que *Sôbolos* anuncia um infinito em que tanto António quanto Lobo Antunes, a partir

⁶⁵ Presente em: ANTUNES, António Lobo. *As coisas da vida: 60 crônicas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

do processo de escrita, tornam-se cientes da incompletude da linguagem e têm de lidar com ela e eu, enquanto leitora, sou convidada a fazer também parte desse processo de escrita ao preencher na leitura essas lacunas. Diante disso, *Sôbolos rios que vão* e também *Sôbolos* deixa de ser apenas um romance ou ainda um diário e passa a abarcar um complexo processo de expressão de si que envolve autor, personagem e leitor.

Entretanto, para fins de escrita de um trabalho acadêmico, foi necessário tentar dissociar um pouco essa tríade e por isso analisei, ao longo desta dissertação, António, como ele lida com a escrita de si frente à possibilidade de morte. Assim, não busquei por Lobo Antunes por trás da cortina do texto, mas dei espaço a esse personagem surgido pelo desejo de escrita de Lobo Antunes que culmina em ficcionalização. Por isso *Sôbolos* é um diário ficcionalizado cheio de memórias também ficcionalizadas. Memórias ficcionalizada que se fazem verdadeiras antes mesmo de lembrar, memórias completas que tiveram suas lacunas preenchidas pois a ficção é preferível ao esquecimento, esse que é visto como perda. Ser esquecido é uma morte pior que a própria morte.

Ao falar sobre memórias e sobre esquecimento, é necessário também falar sobre tempo. Ao mesmo tempo em que a escrita de *Sôbolos* não traça um limite nítido entre presente e passado, ela cria um espaço suspenso entre o tempo do mundo do qual falou Aristóteles e o da alma do qual falou Agostinho. Um tempo como o de Ricœur, que explica a si mesmo quando narrado.

Essa compilação de tempos, ou ainda esse tempo outro, que se origina no limiar entre presente e passado, é o que marca a tentativa de exteriorização daquilo que é António, e assim apresenta simultaneamente memórias da infância e vivências presente no hospital de modo a arquitetar uma série de ruínas as quais constroem o personagem. Assim, o contato com o monólogo interior de António é o que nos possibilita seguir a aventura proposta por Lobo Antunes, essa de ir fundo ao negrume do inconsciente não só do personagem, mas também do autor e do leitor. Inconscientes esses que não precisam ser plural, pois o que *Sôbolos* nos propicia enquanto temática maior é comum a todo ser humano: a percepção da possibilidade da morte própria.

Nesse sentido, com a ilusão de que as palavras poderiam resistir ao tempo por vir, a escrita de si em *Sôbolos* é uma tentativa de permanência e por isso não se empenha em organizar de forma cronológica a narrativa de cada entrada do diário, mas se esforça para se fixar o mais rápido possível antes que as memórias se esvaeçam e a morte aconteça.

Perceber a morte cada vez mais próxima evidenciada ainda por uma doença enseja em António o desejo de permanência e então a memória age como alicerce fundamental, pois a memória que permanece por meio da escrita possibilitaria, quando em contato com o leitor, a recordação, e, portanto, uma certa permanência no mundo. Entretanto, preparar todo um material de memória sempre na iminência da morte, sem de fato conhecê-la em si afasta a ideia de possibilidade de morte. De fato, a morte é sempre adiada por não ser possível vivê-la. Esse conceito que tanto nos assombra só nos é conhecido a partir do outro, ou ainda a partir da morte do outro em mim. Por isso, em *Sôbolos* António encena sua própria morte junto a todo um rito funerário, como forma de tentar, por meio dessa figuração, sentir de algum modo sua morte, alcançar a possibilidade de compreendê-la em si.

Mais do que guardar-se no papel, a escrita de um diário que visa à permanência traz uma outra serventia, a de possibilitar também uma nova forma de encontro consigo mesmo. A escrita de si vai ainda mais fundo nesse sentido, pois estabelece uma relação de subjetivação absoluta. *Sôbolos* se torna assim o palácio das memórias de António, local onde ele pode vagar e a cada cômodo encontrar-se com uma parte de si mesmo. Assim, o diário de António teria atingido a pretensão de seu autor de converter morte em sobrevivência, ou ainda, esquecimento em memória.

Contudo, essa pretensão não é atingida em sua totalidade, pois a linguagem, matéria utilizada para essa sobrevivência e permanência, traz em si lacunas. Minha dedução inicial era a de que essas lacunas seriam o motivo da melancolia, a qual vemos diluída em todo o *Sôbolos*. Ao traçar toda a história da melancolia e relacionar suas características essenciais com toda a narrativa do diário de António, encontrei diversas semelhanças. Porém, o texto *Mitologia da saudade* de Eduardo Lourenço me abriu portas antes inimagináveis. Ao investigar as origens da palavra portuguesa ‘saudade’, Lourenço nos apresenta a saudade como melancolia feliz. E feliz porque a saudade propicia a ficcionalização.

Sôbolos então não é apenas uma imersão melancólica na escrita sempre cheia de fissuras que procura eternizar-se, mas uma imersão em memórias que são ficcionalizadas pois, assim como a linguagem, possuem brechas. *Sôbolos* é uma narrativa de saudade, é uma escrita de si que cria personagens – Antoninho e senhor Antunes – para ir em direção ao início. Por isso as tantas memórias de infância presentes no diário. Essa escrita que mescla passado e presente vai, aos poucos, construindo António que mergulha em saudade e por isso ficcionaliza a si mesmo.

Por último, essa ficcionalização é resultado da tentativa de pensar o impensável. E aqui tudo se une: a escrita de si que possibilitaria um encontro com um eu ainda desconhecido; a

morte sempre impossível; as lacunas da memória e da escrita; a aporia da possibilidade de a memória reter o esquecimento. Todas tentativas de pensar o impensável, de percorrer um caminho ainda desconhecido. Mas o pensamento do impensável coloca tudo o que toca em movimento e, assim, alcançar de fato o impensável é impossível. Por isso retornamos à melancolia, esse estado que atravessou séculos porque atravessa também todo ser humano que se vê na impossibilidade de alcançar esse pensamento do impensável que o conduziria a ele mesmo.

Lobo Antunes nos diz que suas obras não têm sentidos exclusivos ou conclusões definidas, pois são símbolos da racionalidade truncada da espécie humana. Assim o autor nos orienta:

Caminhem pelas minhas páginas como num sonho porque é nesse sonho, nas suas claridades e nas suas sombras, que se irão achando os significados do romance, numa intensidade que corresponderá aos vossos instintos de claridade e às sombras da vossa pré-história. E, uma vez acabada a viagem e fechado o livro convesça⁶⁶

A escrita desta dissertação foi um longo caminhar pelas páginas de *Sôbolos rios que vão* no qual devaneios e posteriores pesquisas foram feitas a fim de tentar encontrar um dos possíveis significados do romance. Mas certo é que essa não é a única conclusão ou o sentido exclusivo do romance de Lobo Antunes. A imensidão de questões e esclarecimentos surgida ao longo desta análise suscitaria mais muitos anos de leitura e escrita e, ainda assim, creio que a totalidade do romance não seria alcançada, pois cada leitura nos lança a um infinito diferente. Acabada a minha viagem de percorrer as páginas de *Sôbolos rios que vão*, agora convesço e lanço uma nova perspectiva de leitura de um texto que, por ser literário, nunca fechará suas portas.

⁶⁶ ANTUNES, António Lobo. Receita para me lerem. In.: _____. *As coisas da vida: 60 crônicas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

Referências bibliográficas

AGOSTINHO, Santo. Livro X e XI. In: _____. *Confissões*. Trad. J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 28ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

ANTUNES, António Lobo. Crónica do hospital. *Visão*. nº 736. 12 de abril de 2007.

_____. Lobo Antunes: "De repente, percebi que sou mortal". In: *DN* [out. 2010]. Entrevistador: João Céu e Silva. Disponível em: <<https://www.dn.pt/artes/livros/interior/lobo-antunes-de-repente-percebi-que-sou-mortal-1697043.html>>. Acesso em: jun. de 2018.

_____. *As coisas da vida*: 60 crônicas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. *Símbolos rios que vão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. O novo livro. *Visão*. nº 1286. 26 de outubro de 2017. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/opiniao/opiniao_antonioloboantunes/2017-11-01-O-novo-livro>. Acesso em: jan. de 2018.

_____. Nã havendo novidade. *Visão*. nº 1316. 24 de maio de 2018. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/opiniao/opiniao_antonioloboantunes/2018-05-31-Na-havendo-novidade>. Acesso em: jun. de 2018.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ARISTÓTELES. *Física I-II*. Trad. Lucas Angioni. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

_____. *Poética e tópicos I, II, III e IV*. Trad. Marcos Ribeiro de Lima. São Paulo: Hunter Books, 2013.

ARNAUT, Ana Paula (org.). *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Edições Almedina, 2008.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ÁVILA, Myriam. *Diários de escritores*. Belo Horizonte: Abre — Associação Brasileira de Estética, 2016.

BAKHTHIN, Mikhail M. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezzer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

_____. *Diário de luto*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Edições 70, 2009.

- _____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- _____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In. : _____. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *História da eternidade*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. vols. I e II. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Editora UFPR, 2011.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. A poética da negatividade na escrita de Lobo Antunes. *Revista Convergência Lusíada*. Rio de Janeiro. n. 28, p. 44-54, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/1942.pdf>>. Acesso em: mar. de 2018.
- CAIRUS, H. F.; RIBEIRO JR., W. A. *Textos hipocráticos: o doente, o médico e a doença*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2005. História e Saúde collection. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/9n2wg/pdf/cairus-9788575413753.pdf>>.
- CAMÕES, Luís de. *Sonetos de Camões: sonetos, redondilhas e gêneros maiores*. Org. Izeti Fragata Torralvo e Carlos Cortez Minchillo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.
- CANDIDO, Antonio [et al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- COELHO, Carlos Cardozo. Gramatologia e Semiologia: o pensamento de Jacques Derrida diante da linguística de Ferdinand de Saussure. *Sapere Aude*, Belo Horizonte, v.4, n.7, p.151-169, 2013. Disponível em : <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/viewFile/5444/5477>>. Acesso em: mar. de 2019.
- COLONNA, Vincent, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Linguistique. Ecoledes Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989. Français. Disponível em: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>>. Acesso em: dez. de 2018.
- CORÁ, Élsio José; NASCIMENTO, Cláudio Reichert. Reconhecimento em Paul Ricoeur : da identificação ao reconhecimento mútuo. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, v.45, n.2, p. 407-423, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/viewFile/21784582.2011v45n2p407/22359;Reconhecimento>>. Acesso em: mar. de 2019.
- CRUZ, Mariana Andrade. A viagem e o indivíduo exilado: Uma leitura aproximativa entre Luís de Camões e António Lobo Antunes. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 934-948, jul./dez., 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/17927>>. Acesso em: jun. de 2018.

DANZIGER, Leila. Melancolia à brasileira: A aquarela Negra tatuada vendendo caju, de Debret. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/melancolia_ld.htm>. Acesso em: mar. de 2019.

_____. *Vanitas*. 2010. Disponível em: <<https://www.leiladanziger.net/sobre-1-cqs7>>. Acesso em: mar. de 2019.

_____. *Leituras da melancolia*. 2012. Disponível em: < <https://www.leiladanziger.net/leituras-da-melancolia>>. Acesso em: mar. de 2019.

_____. *Todos os nomes da melancolia*. Textos de Leila Danziger, Luiz Cláudio da Costa, Márcio Seligmann-Silva, Marguerite Dewandel, Marisa Flórido, Raphael Fonseca e Roberto Conduru. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. Freud e a cena da escritura. In: _____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. A escritura pré-literal. In: _____. *Gramatologia*. Trad. Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. Jacques. *Aporias: morrer esperar-se nos “limites da verdade”*. Trad. Fabricia Wallace e Piero Eyben. Vinhedo: Editora Horizonte, 2018.

DUJARDIN, Édouard. *Le monologue intérieur*. Paris: Messein, 1931.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: _____. *Ditos e escritos III: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel de Barros Motta. Trad. Inês Autram Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. O homem e seus duplos. In: _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

HADDOCK-LOBO, Rafael. *Para um pensamento úmido: a filosofia a partir de Jacques Derrida*. 2007. Tese (Doutorado em filosofia) — Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio, RJ. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=9799@1>. Acesso em: mar. de 2019.

- _____. *Derrida e o Labirinto de Inscrições*. Porto Alegre, RS: editora Zouk, 2008.
- HADOT, Pierre. *Elogio de Sócrates*. Trad. Loraine Oliveira e Flávio Fontenelle Loque. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. Necessidade, estrutura e precedência da questão-do-ser; O possível ser-tudo do Dasein e o ser para a morte. In: _____. *Ser e tempo*. Ed. bilíngue. Trad. e org. Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012. pp. 33-69; pp. 653-735.
- HOFMANNSTHAL, Hugo Von. *As palavras não são deste mundo*. Trad. Flávio Quintale. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. vols. I e II. São Paulo: Arx, 2003.
- HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturno y la melancolia: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Versión española de María Luisa Balseiro. Madri: Alianza, 2006.
- LANDSBERG, Paul Ludwig. *Ensaio sobre a experiência da morte*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Org. César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2009.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- MARGEL, Serge. As vozes fantasmas da narrativa — Blanchot, Derrida, Nancy: Teoria Literária e razão poética. Trad. Fabricia Wallace Rodrigues. In: EYBEN, Piero (org.). *Pensamento intruso: Jean-Luc Nancy & Jacques Derrida*. Vinhedo, SP, Horizonte, 2014.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MONTAIGNE, Michel de. II. Da tristeza; XX. De como filosofar é aprender a morrer. In: _____. *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.
- NAIPAUL, V. S. *Ler e escrever*. Trad. Rogério Galindo e Sandra Marta Dolinsky. Belo Horizonte: Ediora Âyiné, 2017.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

PASCOAES, Teixeira de. Canção Monótona. In.: _____. *Obras completas*: belo; a minha alma; sempre; terra proibida. v. 1. Lisboa: Livraria Bertrand, s/d. Disponível em: <<https://archive.org/details/obrascompletaspo01pascuoft/page/292>>. Acesso em: mai. de 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*: ensaios. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

PIGEAUD, Jackie. *O Homem de Gênio e a Melancolia*: o problema XXX, 1 / Aristóteles. Trad. do grego, apresent. e notas Jackie Pigeaud. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

_____. Jackie. *Metáfora e melancolia: ensaios médico-filosóficos*. Trad. e org. Ivan Frias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2009.

PINTO, Aline Magalhães. *Escrever, morrer*: Estudos sobre a imagem da morte nos ensaios de Maurice Blanchot. 2013. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) — Departamento de História do Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Disponível em: <http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0912289_2013_completo.pdf>. Acesso em: set. de 2018.

PLATÃO. *Fedro*. Ed. Bilíngue. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve*. Trad. Luciana Persice Nogueira. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo I). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

_____. Memory, history, oblivion. In: *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism* (conferência). 2003. Budapeste. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia>. Acesso em: mai. de 2018.

_____. *Percurso do reconhecimento*. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *Tempo e narrativa* (tomo II). Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Vivo até a morte*: seguido de fragmentos. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas do poeta sobre a vida*. Org. Ulrich Baer. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RODRIGUES, Fabricia Wallace. O limite do silêncio em António Lobo Antunes. In: _____; EYBEN, Piero (org.). *Derrida, Escritura & diferença*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2012.

_____. *Memórias engendradas, ficções do eu*: António Lobo Antunes, Milton Hatoum e José Eduardo Agualusa. 2013. Tese (Doutorado em Literatura comparada) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/EC-AP-95HH5A>>. Acesso em: mar. de 2017.

ROGOZINSKI, Jacob. Melancolia da desconstrução. Trad. de Vicentina Marangon. *Gragoatá*. Niterói, n. 31, p. 31-49, 2. sem. 2011. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/136/107>>. Acesso em: abr. de 2019.

SARTRE, Jean-Paul. *As palavras*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1964.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o ofício do escritor*. Trad. Eduardo Brandão e Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Sobre a morte*: pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas. Org. Ernest Ziegler e Franco Volpi. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho*: três leituras de Baudelaire. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *A tinta da melancolia*: uma história cultural da tristeza. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TOLSTÓI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch e Senhores e servos*. Trad. Marques Rabelo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

WERLE, Marco Aurélio. A angústia, o nada e a morte em Heidegger. *Revista Trans/Form/Ação*, Marília, v.26, n.1, p. 97-113, 2003. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/848/743>>. Acesso em: fev. de 2019.

WITTKOWER, Margot; WITTKOWER, Rudolf. *Born under Saturn*: the character and conduct of artists. New York: NYRB classics, 2007.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.