

## **A (im)possibilidade de dar corpo ao passado em *Não é meia noite quem quer*, de António Lobo Antunes**

***The (im)possibility of embodying the past in “Não é meia-noite quem quer”, de António Lobo Antunes***

Ângela Beatriz de Carvalho Faria

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil  
angela.faria@ig.com.br

**Resumo:** A partir das reflexões críticas presentes em *A imagem sobrevivente: história da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, de Georges Didi-Huberman, *Origem do drama trágico alemão* e *O anjo da História*, de Walter Benjamin, “Melancolia e saudade”, de Eduardo Lourenço, e *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, de Ana Paula Arnaut, pretende-se analisar o romance *Não é meia noite quem quer* (2012), de António Lobo Antunes, privilegiando-se as seguintes questões: a) De que maneira a “melancolia faz do corpo a fonte do desencanto da alma perante o mistério da existência”?; b) Como o espaço-tempo da História, sutilmente aludido na ficção antuniana, torna-se parte integrante de um tempo trágico, inerente à personagem imersa na memória, em busca de ruínas?; c) Como o esquecimento e a (im)possibilidade de dar corpo ao passado são tematizados na narrativa do século XXI?; d) Quais são as estratégias discursivas que sustentam isso?; e) Não haveria um “tempo para os fantasmas”, uma “sobrevivência” e/ou uma “reaparição de imagens” na narrativa que reflete a crise da subjetividade coerente e da representação?; f) Quais são as estratégias da memória numa era de catástrofes, em que se observa o primado das ruínas da casa, da família e dos afetos?; g) De que maneira delinea-se a oscilação comum ao melancólico, situado entre a infelicidade narcísica e o triunfo da alegria?

**Palavras-chave:** *Não é meia noite quem quer*; António Lobo Antunes; ficção contemporânea portuguesa; melancolia.

**Abstract:** From the critical reflexions on *A imagem sobrevivente: história da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, written by George Didi-Huberman, *Origem do drama barroco alemão* and *O anjo da história*, by Walter Benjamin, “Melancolia e saudade”, by Eduardo Lourenço, and *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in) variantes do feminino*, by Ana Paula Arnaut, we intent to analyze the romance *Não é meia noite quem quer*, written by António Lobo Antunes, focusing on the following issues: a) How the “melancholy makes the body a source of disenchantment of the soul in front of the existence’s mystery”?; b) How History’s space-time, subtly alluded on the antuniana fiction, becomes integrant part of a tragic time, inherent to the character immersed in memory, in seek of ruins?; c) How oblivion and the (im) possibility to embody the past are themed on the XXI century? d) Which are the discursive strategies to support it?; e) Would exist a “time for ghosts”, a “survival” and/or a “reappearance of images” in the narrative that reflects the crisis of coherent subjectivity and of representation?; f) Which are the memory strategies on a catastrophe era, where there are ruins of the house, the family and affections?; g) How to delineate the common oscillation of the melancholic, situated between the narcissistic unhappiness and the triumph of joy?

**Keywords:** *Não é meia noite quem quer*; António Lobo Antunes; contemporary Portuguese fiction; melancholy.

Recebido em 24 de julho de 2014.

Aprovado em 13 de setembro de 2014.

*O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos  
pelo que nos olha*

Georges Didi-Huberman

*há pessoas que demoram tanto tempo a deixar-nos,  
o corpo vai-se, mais os olhos permanecem ali,  
iguais*

António Lobo Antunes

*não existem amanhã que cantam, existem ontens  
fugidios e hojes estreitos*

António Lobo Antunes

Suponhamos que uma das imagens sobreviventes e fulgurantes, retida na memória de António Lobo Antunes, seduza-o, a ponto de levá-lo a se apropriar dela para dar título a seu último romance, publicado em 2012, *Não é meia noite quem quer*. Suponhamos que quase todos os versos do poema “Entraperçue”, de autoria de René Char, estejam presentes, metaforicamente ou não, nessa prosa ficcional do século XXI. Citemos, traduzindo o texto original: “Semeio com as minhas mãos./Planto com os meus rins;/ Silenciosa é a chuva fina.//Numa senda estreita,/Escrevo o meu segredo./ Não é meia noite quem quer.//O eco é meu vizinho,/A bruma, a minha acompanhante”.<sup>1</sup> Suponhamos que haja uma personagem feminina, sem nome definido, que se questione se é possível ou não dar corpo a um passado espectral, pleno de momentos traumáticos entremeados de raros lampejos de felicidade, no instante em que está prestes a cometer suicídio para rasurar o tempo cronológico e unir o “Outrora” e o “Agora” de seu desvelamento. Essas “verdadeiras escavações arqueológicas feitas nas camadas do tempo”, apontadas por Georges Didi-Huberman a respeito da História da Arte,<sup>2</sup> talvez possam ser correlacionadas à literatura da contemporaneidade e, em especial, ao romance selecionado para análise. Tais suposições, anteriormente referidas, permitem a remissão a alguns questionamentos inerentes a uma narrativa que reflete a crise da subjetividade coerente e da representação. São eles: a) De que maneira o romance de Lobo Antunes *Não é meia noite quem quer* coloca-se no limiar de uma prática dialética que procura frisar os momentos nos quais uma determinada voz suspensa, recalcada, esquecida e deixada subterraneamente à espera de seu momento de ressurgimento propício reapareceria?; b) De que maneira a “melancolia faz do corpo o desencanto da alma perante o mistério da existência”?;<sup>3</sup> c) Como o espaço-tempo

<sup>1</sup> CHAR *apud* ARNAUT, 2012, p. 233. No original: “Je sème de mes mains./Je plante avec mes reins;/Muette est la pluie fine.//Dans um sentier étroit/J’écris ma confidence./N’est pás minuit qui veut.//L’écho est moin voisin,/La brume est ma suivante”.

<sup>2</sup> A esse respeito, remetemos à leitura de DIDI-HUBERMAN, 2010.

<sup>3</sup> LOURENÇO, 1999, p. 16.

da História, aludido na ficção antuniana, torna-se parte integrante de um tempo trágico, inerente à personagem imersa na memória, em busca de ruínas ou vestígios do passado?; d) Não haveria, assim, um “tempo para os fantasmas”, uma “sobrevivência” e/ou uma “reaparição de imagens”<sup>4</sup> sustentadas pela memória e pelo esquecimento?; e) Quais são as estratégias de uma narrativa que busca compartilhar, através de solilóquios e de desdobramentos de vozes que se multiplicam *ad infinitum*, experiências indelevelmente marcadas pelas ruínas ou pelos resíduos da casa antes habitada, pelo núcleo familiar fraturado e pelos afetos inconfessados?; f) De que maneira delinea-se a “oscilação comum ao melancólico, situado entre a infelicidade narcísica e o triunfo da alegria?”<sup>5</sup> g) Quais são as estratégias narrativas e discursivas que sustentam essas questões? Em síntese: Seria possível à personagem dar corpo a um passado, torná-lo concreto, uma vez que havia “dores que não partilhava, para quê, ninguém concebe uma dor que não é sua”<sup>6</sup> Vejamos.

Esse romance, que se assemelha a um diário íntimo pouco canônico, divide-se em três partes simétricas, assinaladas por datas precisas: “Sexta-feira, 26 de agosto de 2011” (10 capítulos); “Sábado, 27 de agosto de 2011” (10 capítulos) e “Domingo, 28 de agosto de 2011” (10 capítulos). E, ao final de cada um deles (procedimento recorrente na prosa de Lobo Antunes), ouve-se uma voz que invade, inesperadamente, a enunciação discursiva de outrem. Uma delas, exatamente a última da terceira parte, e que se autonomiza no espaço em branco da página, instaura um enigma que permanece indecifrável, porque incompreendido em uma lógica linear de sentido: “A tia atou”.<sup>7</sup> Tal expressão desarticulada, tautológica e incapaz de ser compartilhada ou compreendida pelo outro com que se convive, e que antes aparecera balbuciada ou soletrada – “Ata titi ata a tia atou”<sup>8</sup> –, é pronunciada pelo irmão surdo da personagem feminina, aquele que possuía uma voz fraturada, “um tom parecido com o das bonecas, monótono, lento”,<sup>9</sup> e cujo nascimento resultou de um ato sexual fortuito entre a mãe e um “encanador que foi consertar o sifão da

<sup>4</sup> Ver DIDI-HUBERMAN, 2013, contracapa.

<sup>5</sup> Ver reflexões de Walter Benjamin em *Origem do drama trágico alemão*.

<sup>6</sup> ANTUNES, 2012, p. 54.

<sup>7</sup> ANTUNES, 2012, última página não numerada (possivelmente p. 455).

<sup>8</sup> ANTUNES, 2012, p. 38.

<sup>9</sup> ANTUNES, 2012, p. 38.

cozinha”,<sup>10</sup> na casa de praia da família. Tal fato deflagra a humilhação imposta a ela pelo marido<sup>11</sup> e o sentimento de culpa (a imagem obsedante da “mancha” ou “nódoa de tinta” indelével, que não conseguia tirar dela própria).<sup>12</sup> Presentificam-se, assim, em todo o romance, ora memórias traumáticas que invadem os sujeitos – “chaves de abrir o passado, a quem o tempo mudou as fechaduras e abrem vazios poeirentos após voltas e voltas”,<sup>13</sup> ora “lembranças que persistem sem que se desvende o motivo”.<sup>14</sup> Tal memória involuntária, de base proustiana, provoca, por vezes, a perda de nexos das palavras, que ora se fragmentam, ora se revestem de um sentido plural, imprevisível e indiscernível, tal como as ações vividas. Teria o irmão surdo visto e testemunhado o último ato da irmã? Seria ele um desdobramento dela própria, a “acompanhar” seu percurso e a “espreitá-la na sombra”,<sup>15</sup> no momento da solidão, da dúvida, da sensação persecutória e da libertação do confinamento no presente? Isso justificaria a dicção fraturada do irmão surdo, semelhante ao ato de “escrever letra a letra com a língua”, “voz intrigante que se transforma em lápis”?<sup>16</sup> E que ato seria esse que assinala a situação-limite vivida pela personagem e indiciada, em forma de suspensão, omissão de dados ou insinuação, durante todo o processo de escritura? Em *Não é meia noite quem quer*, há “claridades difusas na cabeça”<sup>17</sup> das personagens (“brumas”?), silêncios ou interdições que elas impõem a si mesmas e aos outros, imagens sobreviventes e traumáticas que, ao relampejarem na memória, não podem ser verbalizadas na íntegra. Ouçamos a voz da personagem feminina que predomina na narrativa: “não vou falar do meu irmão mais velho, não se fala do meu irmão mais velho, aí está ele a sorrir-me/– Menina”<sup>18</sup> ou “vim despedir-me desta casa, ou despedir-me de meu irmão mais velho, ou despedir-me de mim, foi no dia 28 de

---

<sup>10</sup> ANTUNES, 2012, p. 134.

<sup>11</sup> Referimo-nos ao fato de o marido levar outras mulheres para a própria casa, deitar-se com elas e impedir que sua mulher troque os lençóis manchados de esperma.

<sup>12</sup> ANTUNES, 2012, p. 134.

<sup>13</sup> ANTUNES, 2012, p. 133.

<sup>14</sup> ANTUNES, 2012, p. 433.

<sup>15</sup> ANTUNES, 2012, p. 105.

<sup>16</sup> ANTUNES, 2012, p. 39.

<sup>17</sup> ANTUNES, 2012, p. 42.

<sup>18</sup> ANTUNES, 2012, p. 13.

agosto que ele ou o burro no mar, os canteiros desfeitos”.<sup>19</sup> Ou ainda: “faltam dois dias para que o meu irmão mais velho, para que a gente os dois, eu no Alto da Vigia a lutar com o vento”.<sup>20</sup> As atitudes dessa personagem, sempre marcadas por imagens retidas em sua memória, que vão e vêm como o fluxo e refluxo das ondas, e por uma reciprocidade do olhar, assemelham-se àquelas vividas por Stephen Dedalus, personagem de *Ulisses*, de James Joyce, ao se deparar com os olhos glaucos da mãe morta a olhar para ele em meio às ondas do mar da mesma cor. Essa “inelutável cisão do ver”, pois, segundo Didi-Huberman, “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”,<sup>21</sup> torna-se uma questão obsedante em *Não é meia noite quem quer*. O registro feito no primeiro dia do diário íntimo deflagra tal processo e instaura a personificação ou o animismo dos seres circundantes, tão comum à prosa de Lobo Antunes, que rasura os *topoi* diferenciados. Entre estes destacam-se as oposições interior/exterior, sujeito/objeto, realidade/imaginação ou mundo onírico; legitimam-se as presenças da “opinião das ondas” em desacordo com a da personagem e de “pinheiros amuados”.<sup>22</sup> Ouçamos a voz da personagem feminina que se confundia com os fragmentos da paisagem que a circundavam: “qual de nós é as árvores e qual de nós sou eu”.<sup>23</sup> Ou ainda, o que não nos permite esquecer que o sentido da visão concentra em si a inteligência e as paixões: “Acordava a meio da noite com a certeza do mar a chamar-me através das persianas fechadas, voltava a cabeça na direção da janela e sentia-o a *olhar* para mim /[...] / tudo me *olhava* no escuro repetindo o meu nome”,<sup>24</sup> ou “[...] / não vão *olhar-me* esta noite, fingem esquecer quem fui”.<sup>25</sup> Convém lembrar que a ficção de Lobo Antunes privilegia o mundo dos sentidos, o mundo das paixões e dos desejos, o mundo que vemos (ou imaginamos ver) e percebemos. Na realidade, diferente do habitual, reside o domínio do impreciso, das sombras e das coisas ocultas, o mundo sensorial que nos afasta do conhecimento meramente científico. Adauto Novaes, no ensaio

---

<sup>19</sup> ANTUNES, 2012, p. 35.

<sup>20</sup> ANTUNES, 2012, p. 94.

<sup>21</sup> DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29.

<sup>22</sup> ANTUNES, 2012, p. 136.

<sup>23</sup> ANTUNES, 2012, p. 16.

<sup>24</sup> ANTUNES, 2012, p. 13, grifos nossos.

<sup>25</sup> ANTUNES, 2012, p. 14.

“De olhos vendados”, inserido na coletânea *O olhar*, ao constatar o primado concedido à visão, indaga: “Por que o olhar ignora e é ignorado na experiência ambígua de imagens que não cessam de convidá-lo a ver?”.<sup>26</sup> Pensamos que Lobo Antunes, em sua produção ficcional, propõe um diálogo com a reflexão filosófica, um “excitamento ao invisível”, a configuração de um “olhar que deseja sempre mais do que o que lhe é dado a ver”.<sup>27</sup> Resta saber se as personagens “que se deixam seduzir apenas pelos sentidos devem assumir os riscos da incerteza ou perder-se naquilo que vêem”...<sup>28</sup> Em *Não é meia noite quem quer*, lemos: “como se houvesse eles e não há, há eu a trazê-los de volta apesar das fissuras nas paredes e das telhas que faltam”.<sup>29</sup>

O próprio título do romance – *Não é meia noite quem quer* – remete, metaforicamente, à “melancolia ao espelho”<sup>30</sup> (expressão utilizada por Jean Starobinski ao se referir a Charles Baudelaire), situação em que o “eu é simplesmente autônomo e múltiplo”; “lugar em que se quebram as núpcias reais entre o eu e a vida, em que o presente se interrompe, repellido pelo sentimento de fragilidade ontológica do teatro do mundo”;<sup>31</sup> momento em que o ser, imerso no tédio, na tristeza e na angústia, tem consciência de sua finitude e de sua essência de ser-para-a-morte, por absoluta falta de escolha. Eduardo Lourenço, no ensaio “Melancolia e saudade”, alerta-nos de que:

Apesar das aparências, a melancolia não é essencialmente a expressão da nossa derrota, como seres simbolicamente imortais, às mãos do tempo, mas a última encenação de todo o nosso ser para aliviar o luto das nossas esperanças desfeitas, dos nossos anseios perdidos, dos nossos amores defuntos.<sup>32</sup>

Parece-nos que é exatamente isso que encontramos na ficção descontínua e fragmentária de Lobo Antunes selecionada para análise: uma personagem feminina que busca e aguarda “marés propícias e

<sup>26</sup> NOVAES, 1988, p. 9.

<sup>27</sup> NOVAES, 1988, p. 9.

<sup>28</sup> NOVAES, 1988, p. 10.

<sup>29</sup> ANTUNES, 2012, p. 318.

<sup>30</sup> STAROBINSKI *apud* LOURENÇO, 1999, p. 16.

<sup>31</sup> LOURENÇO, 1999, p. 16.

<sup>32</sup> LOURENÇO, 1999, p. 19.

exatas”<sup>33</sup> que lhe permitiriam realizar seu intento – ir ao encontro de seu irmão mais velho que se atirou ao mar para suprir a falta que ela sente; uma personagem que caminha, com dificuldade, até “a ponta da falésia”, entre cardos, rochas e caminhos estreitos (sendas?), movida pelo desejo de “tombar”, e que descortina, pouco antes, na paisagem, “as ondas tão fortes”, “as gotas de espuma”, “a noite que começa”, seu próprio “corpo lá em baixo”, em meio ao “brilho da água”.<sup>34</sup> Na enunciação discursiva, todos esses elementos visíveis são precedidos pela conjunção coordenativa adversativa “mas”, anafórica, passível de assinalar uma ideia de contraste entre o impulso que mobiliza a personagem em direção ao trágico e um possível arrependimento ou desistência, uma esperança tênue, caso encontrasse “uma baixa-mar perpétua que a impedisse” de se atirar.<sup>35</sup> O próprio título do romance já indicia o negrume da hora que não é acidental ou circunstancial: a noite da existência que abre nosso olhar insone à questão da perda, da falta e da ausência; a morte que se aproxima e que consistirá numa libertação, evasão ou fuga do confinamento do presente decadente assombrado pelos fantasmas do passado. Assim, deparamo-nos com a personagem feminina “condenada” à obscuridade melancólica (desprezada pelo marido; presa a uma relação homoerótica, que não a satisfazia, com uma colega e professora mais velha; possuidora de um “corpo mutilado” a ser reconstruído, após a retirada de um seio; traumatizada por causa de um filho que abortara), prestes a se atirar do penedo (do Alto da Vigia) no espaço vazio para se encontrar com o irmão mais velho que se suicidara, aos 18 anos, no mesmo lugar, ao ser mobilizado para a guerra colonial em África. Tal personagem, que se caracterizava por uma atuação marxista, distribuía panfletos e escondia o livro que o acompanhava – *A classe operária ao poder* –, desiste de viver. Essa figura impalpável e inacessível somente será recuperada pela irmã, que ele conduzia no quadro da bicicleta, após “a viagem empreendida por ela através da eternidade perdida dela própria”,<sup>36</sup> como nos ensina Eduardo Lourenço, ao apontar a afinidade entre nostalgia e melancolia. No processo dialético do visível e do invisível, a personagem feminina vê, no momento crucial de sua morte,

<sup>33</sup> ANTUNES, 2012, p. 97.

<sup>34</sup> ANTUNES, 2012, p. 453.

<sup>35</sup> ANTUNES, 2012, p. 402.

<sup>36</sup> LOURENÇO, 1999, p. 18.

“o irmão mais velho sentado num destroço de mesa”, na superfície do mar, a olhar para ela e a saudá-la (“– Menina”),<sup>37</sup> e tem a sensação de dançar com a mãe, no ângulo da rocha, antes de ser “estendida”, pelas mãos da mãe, na “direcção do mar” ou de uma cama lembrada – lugar de abrigo, aconchego, conforto e, talvez, de sonho, que sublimaria a queda mortal.<sup>38</sup> Logo, duas interpretações complementares, correlacionadas à fenomenologia da percepção, abrem-se nesse cenário: a) a “inelutável e paradoxal cisão do ver”: o irmão e a mãe (figuras espectrais) espreitavam-na e olhavam para ela, que, reciprocamente, os via; e b):

a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos, já que os corpos (como nos sugeria a ficção de Joyce), esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar, mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho.<sup>39</sup>

Dessa forma, concretizam-se alguns postulados teóricos de Didi-Huberman sobre a arte presentes em *O que vemos, o que nos olha*, tais como “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”,<sup>40</sup> “o ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do *tocar*”<sup>41</sup> e “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”.<sup>42</sup> Encena-se, assim, ao final do romance antuniano, a invenção de um lugar para a ausência; “precisamente para permitir que a ausência” (o referencial de afeto perdido, problemático ou

<sup>37</sup> ANTUNES, 2012, p. 454.

<sup>38</sup> ANTUNES, 2012, p. 454. Reproduzimos o último parágrafo: “O meu irmão mais velho falecido há tanto tempo a sorrir um sorriso que lavava a cara dele e a minha, já não se dá pelas ondas, não se ouve a espuma, não se escuta o vento, a minha mãe a separar-me de si e a estender-me em direcção do mar, consoante me estendia, a fim de deitar-me, na direcção da cama, os lençóis e a almofada a aproximarem-se e eu tão satisfeita, tão cansada, tão cheia de sono que, no momento em que me largou, não sei qual de nós duas caiu.”

<sup>39</sup> DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 30.

<sup>40</sup> DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29.

<sup>41</sup> DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31.

<sup>42</sup> DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31.

inexistente) “tivesse lugar”.<sup>43</sup> “A dificuldade de tocar o outro com medo ou receio de dissolver-se nele”<sup>44</sup> parece momentaneamente desaparecer na hora da morte da personagem feminina, em que “o visível é talhado no tangível”;<sup>45</sup> no entanto, observa-se que a mãe larga o corpo da filha, após entrelaçar-se, por alguns segundos marcados ritmicamente, a ele. E, por isso, não se sabe qual das duas acabou por cair, pois, afinal, o tangível e o visível imbricam-se, e, também, porque “não existem manhãs que cantam, existem ontens fugidios e hojes estreitos”.<sup>46</sup> A recusa dos afetos, em vida, será suprida pela presença de todos os familiares na interioridade da personagem feminina na iminência da morte, e que terminarão, simbolicamente, primeiro, por se unir a ela e, depois, por desaparecer com ela. Lemos: “sucedeu que sua filha no Alto da Vigia, senhora, entre vento e gaivotas, tanto vento, mãe, você e o pai e *nós* todos em mim, em cada pedra *nós*, em cada cardo *nós*, na minha morte *nós*”.<sup>47</sup> Evidencia-se, na enunciação discursiva singular, a presença de uma litania religiosa, através do paralelismo e da simetria, que, ao enfatizar o pronome na primeira pessoa do plural (“*nós*”), supre um vazio existencial. A morte, aqui, revestir-se-á de um triunfo da vida e de um imaginado e desejado laço indestrutível dos afetos que não foram exercidos. A morte, aqui, possibilitará à personagem vencer o luto e rasurar o trauma do afastamento e do vazio.

E como “morrer é quando há um espaço a mais na mesa afastando as cadeiras para disfarçar”,<sup>48</sup> o espectro do irmão mais velho, além de “habitar” a casa da família, na interioridade dos seus, também visitava o irmão não surdo, nos Cus de Judas, durante o período da Guerra Colonial no Ultramar – imagem fantasmática do Império que se desfazia. Ao resgatar resíduos factuais e fractuais da História de Portugal em sua ficção, Lobo Antunes transmite-nos o *pathos* (a doença da alma que deforma o corpo) em diferentes tipos de gesto. Privilegia o tempo-espaço das imagens retidas na memória e propõe o obscuro jogo entre o recalcado e seu eterno retorno: ora “uma aldeia africana incendiada que o perseguia, sem descanso”, ora a rememoração de

<sup>43</sup> FÉDIDA *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 107.

<sup>44</sup> ANTUNES, 2012, p. 130.

<sup>45</sup> DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31.

<sup>46</sup> ANTUNES, 2012, p. 156.

<sup>47</sup> ANTUNES, 2012, p. 411 e 417, grifos nossos.

<sup>48</sup> ANTUNES, 2012, p. 27.

outros atos de barbárie que o levavam a questionar a existência de Deus “(Onde está Ele nessa altura?)”.<sup>49</sup> No último capítulo da segunda parte do romance, a voz do irmão não surdo manifesta-se através de um fluxo de consciência ininterrupto – eco que ressoa em uma mancha tipográfica densa, marcada pela ausência de espaços em branco. A personagem, rejeitada pela mãe, circunscreve-se em uma situação sem saída: não busca enxotar ou exorcizar os fantasmas dos massacrados na guerra colonial, antes afirma-os, através do fantasma da opressão, inerente ao sistema político que adota, e, por isso, a mãe o censura: “queima as palhotas que te apetecer, mata os pretos que te der na gana, arranca as asas que quiseses em África, um dia, mas na minha casa não”.<sup>50</sup> Paradoxalmente oposta à postura ideológica adequada do regime constituído, surge, na recordação da colega de colégio e amante da personagem feminina, a figura do pai comunista, torturado pelos órgãos políticos da repressão salazarista, no Forte de Peniche, sob um céu demoníaco de gaiotas que rodavam em círculos cruéis.<sup>51</sup> Lobo Antunes, portanto, torna a resgatar, em *Não é meia noite quem quer*, “uma voz cultural e histórica recalcada, suspensa, esquecida e deixada subterraneamente à espera de seu momento de ressurgimento propício (e de seu tempo de recepção e de audição possíveis) que reaparece para cumprir a sua tarefa histórica”.<sup>52</sup> Referimo-nos às vozes dos corpos insepultos do Império, que assombram o imaginário português, aos vencidos da História: àqueles que tiveram uma vida tragicamente interrompida. Jô Labanyi, em “O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação”, ao explicar essa questão, lembra-nos que “os fantasmas são a corporização de um tipo de luto impossível de realizar porque as condições de luto – ‘uma boa morte’, um ‘corpo bem enterrado’ – não se cumpriram”.<sup>53</sup> Parece-nos, portanto, clara a intencionalidade ética do autor, ao inserir, em *Não é meia noite quem quer*, ecos, vestígios ou resíduos contundentes relativos ao

<sup>49</sup> ANTUNES, 2012, p. 313.

<sup>50</sup> ANTUNES, 2012, p. 38.

<sup>51</sup> ANTUNES, 2012, p. 373. Seria interessante, aqui, explorar os mundos demoníaco e apocalíptico, na acepção de Northrop Frye (*Anatomia da crítica*), a partir da presença dos pássaros na ficção antuniana: gaiotas, melros, corujas, andorinhas, etc. Remetemos, inclusive, à leitura dos verbetes elucidativos, presentes no *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, dirigido por Maria Alzira Seixo.

<sup>52</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 22.

<sup>53</sup> LABANYI, 2003, p. 61.

período da guerra colonial. Não seria o corpo do irmão mais velho um cadáver insepulto, um fantasma que regressaria “exigindo um enterro apropriado e o devido respeito para que o processo de luto pudesse ter início?”.<sup>54</sup> No espaço romanescos, surgem, também, a desigualdade social, a arrogância e prepotência dos ricos, através de determinado questionamento (“Vocês os pobres sentem-se como nós?”<sup>55</sup>), além da interdição imposta à personagem feminina pela mãe da amiga rica: “a tua [mãe] não me deixava entrar em vossa casa”, porque nos considerava “gentinha”.<sup>56</sup> Por isso, o encontro das duas amigas, que usavam “brincos de flores de princesa e unhas de pétalas de rosa”, dava-se no muro (espaço-limite que demarcava fronteiras físicas e socioeconômicas), que, ao ser lembrado, após o afastamento das duas na idade adulta, adquire outra significação, capaz de preencher um vazio existencial: “Escrevia um diário secreto para além do diário no muro” (escondido numa senda por uma pedra) e, “no diário secreto” (imaginário), “ficamos amigas para sempre”.<sup>57</sup> Delineia-se, agora, nas sendas da memória, a oscilação comum ao melancólico, situado entre a infelicidade narcísica e o triunfo da alegria, segundo Walter Benjamin, e/ou o jogo incessante entre o perto e o distante, ritmo a reger as alternâncias entre cheio e vazio, presença e perda.<sup>58</sup> No espaço ficcional do século XXI, efetua-se o resgate do timbre das vozes inaudíveis, desterritorializadas da imagem e do tempo que exprimem sua historicidade. Se levarmos em conta a presença ética e estética do Neorealismo português, surgido em meados do século XX, será viável tecer uma analogia entre a História fantasmal da Literatura e a História da Arte, considerando ambas um rumor dos mortos e o registro da presença indelével daquilo que nos olha em sua especificidade para não ser esquecido. Como nos aponta Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, o “Outrora” encontraria o “Agora” de seu desvelamento. Manifestaria Lobo Antunes uma “solidariedade com os trabalhadores (operários ou rurais) segregados da vida, ao trazer para a cena literária essa teia de conflitos humanos?”<sup>59</sup> Parece-nos que as dobras paradoxais

<sup>54</sup> LABANYI, 2003, p. 61.

<sup>55</sup> ANTUNES, 2012, p. 339.

<sup>56</sup> ANTUNES, 2012, p. 425.

<sup>57</sup> ANTUNES, 2012, p. 425.

<sup>58</sup> A esse respeito, remetemos às reflexões críticas da autoria de Alberto Alexandre Martins presentes na orelha da obra *O que vemos, o que nos olha*, de Didi-Huberman.

<sup>59</sup> RODRIGUES, 1981, p. 13.

do discurso, em *Não é meia noite quem quer*, permitem-nos evidenciar ecos de uma literatura interventora, através de fragmentos das paisagens, inerentes às diferentes classes sociais: “relva” x “ervas”, “piscina” x “poço”, “japoneira” x “pinheiros”, “poltronas novas” x “cama dezoito de uma enfermaria”.<sup>60</sup> O exemplo mais contundente, no entanto, reside na abjeção ao pobre, por ocasião da visita da antiga cozinheira da casa, Conceição, à Dra. Clementina – Tininha na infância<sup>61</sup> –, que nunca perdoou a serviçal por tê-la abandonado. Observa-se, assim, no século XXI, em meio ao onírico e ao imaginário, a permanência de vestígios de existências reduzidas a sua relação com a dor e com a tomada de consciência da desigualdade social.

E “porque as paixões são ondas que se retiram depressa e após uns momentos nem se lhes nota a passagem”,<sup>62</sup> raros e efêmeros são os momentos de felicidade das personagens e de comunhão provisória com o outro. O que predomina é o ensimesmamento do sujeito dilacerado, a consciência da solidão, do desamparo,<sup>63</sup> do vazio e da perda; a constatação de que há “um outro conosco que não responde e se oculta”, “as criaturas que fomos e nos perseguem”.<sup>64</sup> E, como estamos diante de um romance que se insere numa contemporaneidade, assinalada pela absoluta perda de ilusões, “uma vez acabada a viagem e fechado o livro”, o leitor regressará de si próprio “carregado de despojos”.<sup>65</sup> Resta saber se é possível ou impossível dar corpo a um passado... Talvez a resposta esteja mais perto de nós do que supomos. Em *Não é meia noite quem quer*, lemos: “de que nos serve o passado, não temos a certeza se existiu ou se nos deram imagens que amontoamos na esperança de conseguir o que se chama vida”.<sup>66</sup>

---

<sup>60</sup> ANTUNES, 2012, p. 357.

<sup>61</sup> Citemos: “deixei de lamber tijelas e de ter medo dos bichos, não necessito de ti, não me sufoques com o teu relento de estrume, o teu relento de província, o teu relento de miséria calada, o cesto de ovos num guardanapo bordado, Recurdassão da Conceição” (ANTUNES, 2012, p. 245-246).

<sup>62</sup> ANTUNES, 2012, p. 428.

<sup>63</sup> Citemos: “Às vezes sentimo-nos desamparados/[...]procurando-nos na memória deles de que não fazemos parte, perderam-nos sem nos terem ganho” (ANTUNES, 2012, p. 241).

<sup>64</sup> ANTUNES, 2012, p. 105.

<sup>65</sup> ANTUNES, 2002.

<sup>66</sup> ANTUNES, 2012, p. 241.

## Referências

- ANTUNES, António Lobo. *Não é meia noite quem quer*. Alfragide: Dom Quixote, 2012.
- ANTUNES, António Lobo. Receita para me lerem. In: \_\_\_\_\_. *Segundo livro de crônicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2002. p. 109-111.
- ARNAUT, Ana Paula. *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*. Alfragide: Texto Editores, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *O anjo da História*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 83-90.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Prefácio de Stéphane Huchet. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- LABANYI, Jô. O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula (Org.). *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003. p. 59-68. (Campo da Literatura/Ensaio).
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 9-20.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um novo olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes, 1981.