



Vozes que se transformam em lápis — um pensar sobre *Não é meia noite quem quer*, de António Lobo Antunes

Voices that turn into pencils — a thinking about *Não é meia noite quem quer*, by António Lobo Antunes

Cid Ottoni Bylaardt

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

cidobyl@pq.cnpq.br

<http://orcid.org/0000-0002-2090-431X>

Resumo: Este ensaio busca mostrar como Lobo Antunes conduz a escritura da memória de uma família em *Não é meia noite quem quer*. A personagem-enunciadora que tenta reconstruir os fatos passados escreve ao desamparo, sem reconhecer direito os seres e os objetos e sem ser reconhecida por eles, resultando assim em reiteraões, fragmentações, interrupções, tornando o relato claudicante, repetitivo. As vozes falam e silenciam incessantemente, mas não sabem o que dizem, não conseguem afirmar. Assim, mais uma vez, o romance de Lobo Antunes nos leva a um espaço ficcional em que chegadas, despedidas, partidas se confundem e nos confundem, configurando-se como narrativa do indecível.

Palavras-chave: romance contemporâneo, Lobo Antunes, memória, escritura

Abstract: This essay seeks to show how Lobo Antunes conducts the writing of a family's memory in the novel *Não é meia noite quem quer*. The enunciator-character who tries to reconstruct past events writes helplessly, without properly recognizing beings and objects and without being recognized by them, which results in reiterations, fragmentations, interruptions, making the report lame, repetitive. The voices speak and silence incessantly, but they do not know what they are saying, they can't

assert anything. Thus, once again, Lobo Antunes' novel takes us to a fictional space in which arrivals, farewells and departures are confused and confuse us, which configures it as a narrative of the undecidable.

Keywords: contemporary novel, Lobo Antunes, memory, writing

A voz de uma adulta lembrando a infância, as vozes olhando para ela, as vozes dos pais ausentes, o som dos pinheiros olhando para ela. O mar, o chamado do mar, e de repente o silêncio. A descida de bicicleta para o mar, o irmão surdo e o irmão não surdo, a casa da praia vendida, ela foi despedir-se da casa onde passava férias junto ao mar quando criança. O filho mais velho afogou-se, como se afogaram os gatos dentro do saco, sacrificados no tanque, do desespero ao silêncio dos miados; talvez por isso tenham-se desfeito da casa. Pelo filho que suicidou-se, não pelos gatos. Como na maioria dos romances de Lobo Antunes, há um ser que escreve; no caso, uma mulher de 52 anos, que apresenta lembranças de uma família, pai, mãe, ela com cinco anos, um irmão de sete anos, surdo, um de nove, e outro mais velho, do qual não se pode falar: “não vou falar do meu irmão mais velho, não se fala do meu irmão mais velho” (p. 13). Não se fala, não se pode falar, mas ela fala nele incessantemente. Ainda no primeiro capítulo, mais adiante, ela denuncia sua condição de escritora dos eventos narrados, declarando: “ao escrever que não se mencionava o meu irmão mais velho referia-me a, um dia, se arranjar coragem, conto” (p. 17). Curiosamente, o irmão mais velho não apenas é mencionado, como é presença marcante e importante na vida da enunciativa. Este irmão mais velho suicidou-se, quando ela era menina, atirando-se ao mar dos rochedos do Alto da Vigia, um promontório sobre as ondas, próximo à casa de praia onde a família passava os feriados. Parece ser o lugar-limite entre a vida e a morte, a passagem do finito para o infinito.

Aparentemente, o motivo do suicídio tinha sido sua convocação para servir nas tropas portuguesas em Angola. As narrativas produzidas pela mulher que conta giram em torno de sua família, de que se poderia dizer uma família complicada. A mãe carrega a grande culpa de ter traído o marido numa visita do encanador que foi consertar a pia da cozinha; deste relacionamento fortuito nasceu o irmão surdo. O pai, diante do mau passo da mãe, desanda a beber, e geralmente é referido com afeto pela narradora. O irmão mais velho lia um livro marxista e suicidou-se

quando foi convocado para servir à pátria na guerra de Angola. Também é relembrado com carinho pela irmã. O irmão não surdo serviu na guerra e retornou neurótico, e não é mencionado com afeto. O irmão surdo, fruto do coito fortuito, parecia alienado das coisas do mundo, mas talvez não tanto, como se verá. Ela tornou-se professora, casou porque mulheres casam, teve relações homossexuais, abortou um filho e perdeu uma mama por causa de um câncer.

Há aí uma narrativa em que a chegada, a despedida, o regresso se misturam na tentativa vã de dar um corpo consistente às ruínas do passado¹, e tudo parece desvanecer na impossibilidade de narrar, resultando em reiteraões, fragmentações, interrupções, tornando o relato claudicante, repetitivo, como se a mesma história fosse contada trinta vezes, cada uma delas correspondendo a um capítulo do livro. Afinal, o que é o passado, e o que o presente faz dele, e como? Nas conjecturas da voz narradora, “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” (p. 241). Escrever o passado seria então conseguir vida? Tirada de onde? O início do capítulo 6 da segunda parte traz outra reflexão sobre o passado e sua escrita:

Às vezes sentimo-nos desamparados sem saber que desamparados sempre, outra pessoa na sala desamparada também, sorrimos-lhe, sorri-nos de volta e embora pensemos que sim os sorrisos não se cruzam, as palavras não se encontram, dispersam-se antes de chegarem, que palavras seriam, a mão que pega na nossa não é em nós que toca, os móveis viram-se de costas, as jarras, embora ali, ausentes, os objetos que julgamos conhecer perguntam
— Quem és tu?
procurando-nos na memória deles de que não fazemos parte, perderam-nos sem nos terem ganho, a casa de praia surpreendida comigo
— Que vens cá fazer?
(ANTUNES, 2012, p. 241)

¹ A referência à tentativa de dar corpo ao passado foi inspirada no ensaio “A (im) possibilidade de dar corpo ao passado em *Não é meia noite quem quer*, de António Lobo Antunes”, de Ângela Beatriz de Carvalho Faria, que inspirou igualmente outros momentos, e alguns autores e obras citados neste ensaio.

O espírito do desamparo desnorteia a escrita da personagem, sua indecisão sobre como buscar o passado, sua hesitação. Ela pensa que visitou a casa das férias da infância aos 52 anos com o intuito de se despedir, mas a própria casa não sabe quem ela é e o que faz ali: “— Que vens cá fazer?”, bem como os objetos e utensílios: “— Quem és tu?”. Os sorrisos forçados entre ela e os espectros se desencontram; mais do que os sorrisos, as palavras não se ajustam, não conseguem resgatar o que quer que seja, “que palavras seriam”, elas que “dispersam-se antes de chegarem”? Nem as perdas adquirem consistência lógica, uma vez que ocorrem num cenário sem ganhos. É o próprio domínio da impossibilidade, o espaço da escritura.

O romance é composto por trinta textos, cuidadosamente numerados e divididos em três partes correspondentes a três dias: uma sexta-feira, um sábado, um domingo. Os nove primeiros capítulos de cada parte são ocupados pela mulher enunciativa, a caçula da família, que desfia suas lembranças amargas e seus afetos; sua tentativa exasperada de querer dizer correspondente à impossibilidade de declarar o que quer que seja. Muitas outras vozes se intrometem nos relatos da mulher, mas sua voz prevalece, exceto na décima narrativa de cada conjunto, que é apropriada por outros personagens. No décimo capítulo de cada uma das três séries, aparece um novo enunciador: ao final da primeira parte, emerge a voz de uma colega, que tinha amor e desejo por ela; no décimo texto da segunda seção ouve-se a voz do irmão não surdo, que narra sua experiência na tropa em Angola, e finalmente, a última narrativa da terceira e última parte do romance encerra três palavras, certamente proferidas pelo irmão surdo: “A tia atou” (p. 455). Em outros momentos, emergem eventualmente outros enunciadores, como o pai, quando lembra o nascimento da filha e a promessa vã de parar de beber (p. 33), ou quando, ao final do segundo capítulo da primeira parte, refere-se ao suicídio do filho mais velho, e ao possível suicídio da filha mais nova: “enquanto o irmão mais velho, ou ela, e o que dói falar nisto, se desvaneciam no mar” (p. 40). Fica a ressalva de que esta voz pode ser também da mãe, há ambiguidade de enunciadores. É preciso dizer que a própria narradora, cuja morte aparece aqui como uma possibilidade, nas palavras do pai, presenciou a morte dele, e seu enterro, em outro momento. A mãe também fala em alguns momentos, como à página 47, quando ela relembra a gargalhada dos espelhos que a deformavam na feira, e a gravidez indesejada do filho surdo em uma relação com o canalizador. Outra intervenção curiosa é a do marido da

narradora, que é pouco lembrado durante o romance; em determinada passagem, no meio do capítulo dois, ele intervém para “atualizar” o destino da família da mulher, no momento em que esta põe um prato a mais na mesa dizendo que vai receber visita, e ele fica furioso: “ao surdo propus-lhe trabalho, ao maluco pago-lhe o quarto, à mãe transfiro-lhe dinheiro todos os meses” (p. 30). A zanga dele é devida ao fato de que a visita que ela esperava era o irmão que morreu no mar: “sustento-lhe a parentela e a minha mulher agradece-me com parvoíces destas, um prato para o defunto e eu a pagar” (p. 30).

Mas o que orienta na verdade essa ordenação de capítulos e a estrutura do romance? Os temas? A sequência temporal? Em caso positivo, que espécie de anterioridade ou posterioridade estabelece a sequência? Faz diferença embaralhar a ordem dos capítulos na leitura? Certamente não.

Intrigante é a fala do irmão surdo, que se intromete aqui e ali no meio da narrativa: “— Ata titi ata” (p. 166). Ao final do segundo capítulo da primeira seção, o pai toma a palavra e atribui à filha, costumeira enunciadora, as palavras que normalmente seriam do irmão surdo: “— Ata titi ata a tia atou” (p.40). Em determinado momento, no meio da narrativa, a enunciadora refere-se ao silêncio do irmão surdo, e à quebra do silêncio:

e silêncio como o meu irmão surdo silêncio e no fim do silêncio a gravidade com que se encerra um discurso

— A tia atou” (p. 167)

Pode-se contestar a afirmação de que essas palavras tenham sido proferidas pelo surdo no último capítulo, embora ele as tenha falado em várias outras partes do romance. Como palavras finais do livro, poderíamos relacioná-las ao dito, ao não-dito, à insuficiência da linguagem, à impossibilidade de narrar, que imperam na escritura de Lobo Antunes. Afinal, que gravidade é esta, ao fim do silêncio? Que seriedade ostenta uma narrativa que não ata as próprias pontas? Que tipo de circunspeção encerra este discurso que não sabe de onde parte nem para onde vai? Que austeridade escritural orienta os caminhos desta história anódina, inconsistente? Onde então a compostura do narrar, da escrita dos grandes livros, da permanência da obra? “A tia atou”.

O romance da meia noite começa com o silêncio, e ele ecoa o tempo todo no livro; tudo o mais da narrativa ressoa no silêncio. O silêncio, a morte, o mar, a noite, desejamo-los por impossíveis. O Alto da Vigia é o silêncio. E o silêncio é a própria escrita, que fala sem parar mas

não diz, configurando o desastre que fala na obra, seja pelo esquecimento, seja pelo silêncio. *Muet et la pluie fine*.

E tudo permanece não-dito, ou dito pela metade, seccionado, fragmentado. A precariedade da linguagem se mostra nas não-respostas da mãe, nas vozes penduradas no prego que outrora ostentara um quadro representando barcos a vela, nas frases que ficam pela metade ou que não são ditas: “detesto que não terminem as frases ou se arrependam delas, não venham com desculpas” (p. 41).

Não obstante, a narradora afirma a perspicácia do irmão deficiente: “tinha a certeza que o meu irmão surdo se apercebia de tudo, descobria as vozes mudas que não param, não param, tanta gente a falar no interior das pessoas, ganas de cobrir as orelhas com as palmas” (p. 28). Tanta infelicidade, a morte do irmão, o álcool do pai, o mau passo da mãe que engendrou um ser deficiente, e exatamente este que era o erro, a deficiência, o torto, este é quem compreendia tudo, e expressava sua compreensão no balbucio: “ata titi ata”.

Talvez se possa pensar nas três palavras do derradeiro capítulo como a voz do livro, escrito letra a letra com a língua. A frase “A tia atou” apresenta o verbo atar no pretérito perfeito, algo dado como realizado, acabado. Não obstante, este acabamento, esta realização está do lado do inacabado, do que não diz: o surdo, o mudo, o balbucio. Como o livro, o ser falante não consegue perceber a razão das palavras, sua decidibilidade. São muitas as vozes, tanta gente a falar, nada se define, nada se constrói. Afinal, o que era para ser construído? Uma narrativa, apenas, uma história que nem se sustenta em pé e nem na cabeça: “ganas de cobrir as orelhas com as palmas” (p. 28), “uma história, cheia de afluentes e ramificações, na qual nos perdíamos” (p. 32), como a história do Osório na memória confusa do pai.

A despedida do irmão mais velho igualmente é marcada pela incerteza, e novamente comparecem as palavras do surdo. Segundo a narradora, o irmão mais velho tentava ensinar-lhe o que ela não sabia, mas tinha certeza de que no dia da sua morte, ele a tocara no ombro, e mais: ela tinha a “certeza de uma frase que formou com o dedo no postigo da garagem” (p. 40), em meio ao lixo, à bicicleta torta, ao berço inútil. Neste momento, ao final do segundo capítulo, emerge a voz do pai, ou da mãe, mais possivelmente do pai, a apreciar a tentativa de leitura pela filha da frase no postigo:

lá estava a despedida do meu filho mais velho e não necessitei de decifrá-la porque a minha filha olhou as marcas do dedo a anunciar — Ata titi ata a tia atou enquanto o irmão mais velho ou ela, e o que dói falar nisto, se desvaneciam no mar . (p. 40)

Seria essa a frase da despedida, do chamado, da busca da escritura, da linguagem que não quer se conter e não vai a lugar nenhum, a escritura que se desvanece no mar como seus personagens, o irmão mais velho “ou” ela, ou ambos. Afinal, quem se suicida, o que é o suicídio afinal? A parte final da frase de despedida é a frase final do romance: “A tia atou” (p. 455). A tia se engana, a voz do romance não aceita o remate, o atamento.

O título do romance, emprestado de René Char, do poema “Entr’perçue”, ressoa no verso: “N’est pas minuit qui veut”. Se se pensar em Surrealismo ao se referir a Char, atrevo-me a eleger o segundo capítulo como o mais surrealista do livro. O capítulo parece ser dedicado à morte do irmão, e define a morte candidamente como “Morrer é quando há um espaço a mais na mesa afastando as cadeiras para disfarçar” (p. 27).

O espaço da morte, o vazio da ausência domina no capítulo, que cede lugar igualmente a outras imagens inusitadas, e o menino surdo é quem parece entendê-las. No vazio da cadeira vaga, a “presença de quem não está” (p. 28) parece de alguma maneira comunicar-se com a narradora, fazer-lhe sinaizinhos, “embora as ondas o empurrassem para a praia, ora um braço, ora o outro, ora as calças rasgadas” (p. 28). Na mente dela embaralham-se as lembranças, frases vagas, brinquedos animados, um cão cego, um relógio com anjinhos de bronze, uma barraca de espelhos que deformam as pessoas, tudo isto a atordoá-la; e em meio à turbidez, a frase “olha o mar a chamar-me” (p. 29), outro símbolo que persiste na escritura, mas que não se resolve. Símbolo da insuficiência das palavras, com seu chamado, seu silêncio... Como responder ao chamado do mar? Uma resposta silenciosa, que não diz.

Aí estão o silêncio dos pinheiros, o chamado do mar, a pintura ausente que se movimenta na escritura, o balbucio do surdo, a inexistência dos seres: “a minha família desapareceu e as pessoas que conheço desapareceram também” (p. 377). Eis a escritura sob o signo do desamparo, do silêncio e do vazio, as pessoas e as coisas do passado não reconhecem quem tenta visitá-las, “os sorrisos não se cruzam, as palavras não se encontram, dispersam-se antes de chegarem, que palavras seriam” (p. 113). Aí não há chegada, remate, conclusão. Aí está o romance *Não é meia noite quem quer*.

Os elementos do capítulo em referência, somados à narrativa da saída da feira compõem uma cena que lembra imagens surrealistas:

em torno da feira demasiada noite como sempre ao afastarmo-nos das luzes e provavelmente alguma girafa, escapada do carrossel, nas moitas, o meu irmão não surdo não repetiu as notícias, a minha mãe convencida que uma das girafas avançava para ela, aos oitos, sobre tábuas desajustadas que a faziam tremer, além das girafas búfalos, zebras, um empregado que pulava de animal em animal a recolher os bilhetes e as gargalhadas dos espelhos a troçarem-na até casa (p. 39)

A menção ao Surrealismo aqui não tem o objetivo de evocar uma crença já centenária, mas sim lembrar como o movimento de Breton causou estranhamento, assim como causam espanto os romances de Lobo Antunes. Sartre, em seu famoso *Qu'est-ce que la littérature?* afirma que a irresponsabilidade do escritor surrealista pretende destruir a literatura sob a denominação de escrita automática. Talvez o que Sartre entenda por destruir a literatura seja proibi-la de dizer, de mostrar as coisas, o que ele chama de real.

Blanchot não está particularmente interessado no surrealismo, e nem em sua defesa, mas sublinha alguns de seus traços como um legado para a narrativa moderna e, acrescento, pós-moderna. A própria escrita automática, para Blanchot, ainda que controversa, é um livramento da lógica da razão, uma recusa de fazer obra, uma aproximação mesma do inconsciente, “sempre já inscrito sem transcrição, traço sem traço: *o textual*” (2012, p. 602)².

Pode-se relacionar de forma impressionante esta inscrição ao balbúcio do menino surdo: “a minha mãe a olhar para o meu irmão surdo que se desculpou de imediato seu vagar uniforme, não a articular, escrevendo letra a letra com a língua, que intrigante uma voz que se transforma em lápis” (p. 39).

É irresistível escutar o poema de René Char, olhá-lo bem, vê-lo ainda que “De relance”. Mal revelado, brevemente compreendido, fugaz consciência, o trecho que não se deixa apreender, entrepassar vago, impreciso. Entretecedura. Entrevisto, como sói, com dificuldade, confusa, imperfeita, rapidamente.

² “toujours déjà inscrit sans transcription, trace sans trace : *le textuel*.”

Entr'perçue

Je sème de mes mains,
Je plante avec mes reins ;
Muette est la pluie fine.

Dans un sentier étroit
J'écris ma confidence.
N'est pas minuit qui veut.

L'écho est mon voisin,
La brume est ma suivante.

(CHAR, 1983, p. 554)

Preferíamos deixá-lo ressoar no idioma em que foi escrito. Que ressoe. Para fins didáticos apresentamos uma tradução nossa, para “facilitar”:

De relance

Semeio com minhas mãos,
Planto com meus rins ;
Muda é a chuva fina.

Numa Estrada estreita
Escrevo minha confiança.
Não é meia noite quem quer.

O eco é meu vizinho,
A bruma é minha sequência.

Pode-se aproximá-lo, confrontá-lo com o romance, uma vez que o título deste é inspirado no verso? Sim, talvez não para buscar semelhanças, mas para ouvir os ecos deste texto vizinho na escritura antuniana. *L'écho est mon voisin*. Semear com as mãos, escrever com a língua, deixar inscrito o que não foi transcrito, como a escrita automática dos que desejam aniquilar a literatura. A chuva fina silenciosa parece nutrir a sementeira e a plantação. Plantar com *mes reins*, sim, meus rins, sólidos ou dolorosos, postos à prova nesta plantação que produz a escritura da meia-noite, lugar limítrofe como o Alto da Vigia, pendente para o outro lado. *La brume est ma suivante*. Um estranho Alto da Vigia

nas brumas da escritura que segue pela estrada estreita e ramificada, multifurcada, onde as confidências são escritas.

Os ecos do poema e da narrativa conduzem-nos estranhamente ao seminário sobre a carta roubada de Lacan. O rumor, ou as brumas da imagem nos vêm do capítulo sétimo da terceira parte, que assim se inicia: “Já estou a ver daqui a minha mãe, a darem-lhe a notícia, torcendo as mãos no sofá e pergunto-me quem lhe dará a notícia” (p. 409). Há aí uma notícia que não se revela, como não se revela o conteúdo da carta no conto de Edgar Allan Poe, uma carta cujos sentidos Lacan deposita nos diversos participantes da narrativa, uma notícia cujo pertencimento se pulveriza nos entrecchos do romance. Possivelmente a notícia no caso é o suicídio do irmão mais velho, mas isto não importa para a narrativa. Quando se pergunta o que sucedeu, uma resposta evasiva aparece: “— Sucedeu isto e aquilo” (p. 411). Para piorar o não-esclarecimento, uma voz aparece e diz: “sucedeu que a sua filha no Alto da Vigia, senhora” (p. 411). Se acompanharmos os fatos do romance em sua plausibilidade, a filha não poderia estar no Alto da Vigia neste momento, mas pode-se atribuir a ela própria estas palavras, supondo que formam uma sequência minimamente lógica: “sucedeu que a 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” (p. 411). O *nós* pode ser o pronome e também os *nós* dos laços que ela tenta em vão atar neste final de caminhada, ou final de escritura, ela no limite, assim como a narrativa, no Alto da Vigia. Mas o que as palavras formam é uma sequência de brumas. *La brume est ma suivante*. E o eco do que não acontece se repete na voz do irmão não surdo: “— Sucedeu alguma coisa senhora?” (p. 419). E ela, a narradora, parece desistir de qualquer informação, de qualquer notícia, de qualquer tentativa de buscar algo: “não há nada a fazer” (p. 419). Ao final deste capítulo aparece uma filha impossível que ela garante que teve, “a minha filha, porque me parece que uma filha, porque quase a convicção que uma filha, porque a convicção que uma filha, tive uma filha” (p. 422), e esta filha, nomeada Ândrea, e que aparece em outro momento como uma funâmbula de circo que consegue chegar no arame ao outro lado, neste momento se equilibra numa rocha do Alto da Vigia, nosso ponto limítrofe da narrativa. Momentos depois ela parece desistir da filha, que volta a ser a funâmbula do circo.

Sim, mas e a relação entre a carta roubada e a notícia não revelada? Lacan nos ensina que o significante contém em si o sentido desviado. Pode-

se falar, com o psicanalista francês, em pulsão de morte da personagem feminina, em sua repetição compulsiva, em seus afetos sem representação encaminhada, projetados furiosamente a esmo. São acontecimentos traumáticos que ela escreve e reescreve, contra sua vontade, mas de forma inevitável. No referido seminário, Lacan sustenta que a cadeia simbólica que enlaça os acontecimentos não consegue chegar à essência do vivido, limitando-se a fornecer dados inconsistentes. O signo, assim, determina sua própria verdade, a qual possibilita a existência da ficção. E assim se estrutura a cadeia simbólica de *Não é meia noite quem quer*.

Durante a visita da mulher narradora à casa de praia, muitos anos depois, e que constitui o momento da enunciação, ela observa o espaço vazio, e de certa forma começa a povoá-lo com suas memórias fragmentadas e inventadas.

A minha família tornou-se o retângulo mais claro da ausência do quadro na parede da sala, um espaço com um prego torto em cima onde se penduravam vozes, não uma paisagem com barcos, olho-as como o meu pai olhava a moldura a calcular a posição, corrijo-as, recuo a ver, corrijo-as melhor, de moldura oblíqua as vozes confusas, de moldura horizontal todas as sílabas nítidas (p. 113)

A família, o retângulo. Há um quadro. Olhamos o quadro, o quadro nos olha. Mas o que vemos, o que nos vê? Como olhamos um quadro, se é um quadro ausente? Há, portanto, uma ausência, “não uma paisagem com barcos” (p. 113), mas certamente, ou duvidosamente, uma paisagem com barcos esteve ali, e de alguma maneira ainda está. Uma paisagem cuja ausência se dilui nas vozes. “olho-as”, diz a personagem. “as” é remissão às vozes. Olhamos então um quadro ausente, e vozes confusas. Confusas se a moldura é torta; nítidas se está direita. Como saber o que é nítido e o que é confuso se não há moldura nenhuma ali? Quantas vezes é preciso repetir para que as sílabas se tornem nítidas? Vozes dependuradas em um prego torto que outrora sustentou um quadro agora ausente, tão confusas e tão nítidas como as cascas das bétulas de Auschwitz-Birkenau, e as fotos/vozes impossíveis de uma câmera sobre as câmaras de gás nas memórias judaicas da vergonha.

Ela olha as vozes, o significante sentido, as vozes a olham: “as vozes dos meus pais a olharem para mim” (p. 113). As vozes parecem aguardar que algo as movimente, “basta que tire o conjunto das vozes para

que imensa gente à minha volta” (p. 116), pendurar as vozes é ter um certo controle sobre elas, tirá-las do prego é fazê-las viver — e certamente perder o controle. As vozes e o quadro, a paisagem no prego seguram as coisas como devem ser, sem infelicidade, sem angústia. Em um momento fugaz a memória insiste que a família foi feliz, “você e o pai foram felizes, mãe, fomos felizes e proíbo-os de me contrariarem” (p. 116), mas há sempre o peso de um passado intangível que aponta para cores menos alegres, “às vezes uma espécie de nostalgia tinge-me de roxo por dentro” (p. 116).

Há vozes e há imagens, ela as olha e é olhada por elas. E o leitor se articula com esses olhares e audições, urdindo uma rede de (im) possibilidades de se resgatar um passado ou o que quer que seja. O eu que olha reúne em si o que o vê, mas os olhares estão longe de ser harmônicos ou complementares. A cisão é inelutável, e abre o abismo do incerto, incompleto, inacabado, o invisível que se vê, como o conselho a Stephen Dedalus em *Ulysses*: “Shut your eyes and see” (JOYCE, p. 45) [Feche os olhos e veja] (tradução nossa). A inelutável modalidade do visível certamente está no que não se vê, ou na imagem que não vem necessariamente após o objeto, mas é o próprio pensamento que escorre pelos olhos: “Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes” (JOYCE, p. 45) [Inelutável modalidade do visível: pelo menos, se não mais, pensamento através de meus olhos.] (tradução nossa).³ Inelutável, paradoxal, incompreensível.

O que nos olha é muitas vezes um vazio, um silêncio onde a linguagem trabalha. Tudo o que se apresenta ao olhar é visto pela perda — do irmão, da casa, do marido, do filho. A obsessão da história da família, a obsessiva história da linguagem sobre os olhares.

As casquinhas de árvore: do lado externo, o *cortex*; na parte interna, a mais propícia como material para a escrita, o *liber* dos romanos, nossos livros-romances-memórias que se erigem das ruínas de uma lembrança dilacerada, de nossos farrapos, “lambeaux de mémoires”. Traições, afetos e desafetos, segredos desvelados, mentiras reveladas, *écorces*, casquinhas de bétulas de Birkenau — o poético “prado onde crescem as bétulas”.

Assim se faz a narrativa de *Não é meia noite quem quer*: um quadro de bicicleta que faz doerem as nádegas, o Alto da Vigia que presencia mortes, o tilintar de garrafas na despensa, o ata titi ata do

³ As referências às cascas de bétulas, às fotos de Auschwitz e ao *Ulysses* de James Joyce estão em Didi Huberman: *Écorces, Images malgré tout e Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*.

surdo que ouve, do mudo que fala... “em certas ocasiões, na sua mudez, escutava-se perfeitamente o meu pai” (p. 167). No caso, “o meu pai” são as palavras que ele pronunciava, ou que ela achava que o ouvia pronunciar. Quando da morte do pai, “na noite em que o meu pai faleceu vozes no quarto dele, uma rouca como a sua, a outra, mais discreta” (p. 166). As vozes mudas não param, não dizem nada mas não param. Até o surdo as percebe. Compreende, entende. Compreende o quê? Compreende a confusão que se instala nas palavras.

O irmão surdo ouvia e compreendia ou não? Era surdo ou falso surdo? Relacionemos a voz e a escuta do surdo à voz e à escuta do livro, esta voz queixosa e balbuciante, farfalhar daquele que fala sem palavras, como os “lambeaux de mémoires” das cascas de bétulas, ressecamento da representação. Que dizer, que parece dito, palavras não representam mais, ata titi ata, o dizer do balbucio. Ata titi ata — o grito sofrido e paciente, “o sentido supremo”, o silêncio, decifrável-indecifrável. Muito se mencionou neste texto o silêncio — o silêncio do mar, o silêncio das árvores, o silêncio do menino surdo, o silêncio da escritura — e sobre ele Maurice Blanchot fala incessantemente. Uma dessas falas é a seguinte:

O silêncio é talvez uma palavra, uma palavra paradoxal, o mutismo da palavra (de acordo com o jogo da etimologia), mas sentimos claramente que ele passa pelo grito, o grito sem voz, que contrasta com toda a fala, que se dirige a ninguém e que ninguém recebe, o grito que cai em descrédito. O grito, como a escrita (assim como os vivos já teriam sempre ultrapassado a vida), tende a ultrapassar toda a linguagem, ainda que se deixe retomar como efeito da linguagem, tanto súbita (sofrida) quanto paciente, a paciência do grito, que não para no sem-sentido, permanecendo fora do sentido, sentido infinitamente suspenso, desacreditado, decifrável-indecifrável. (tradução nossa)⁴(BLANCHOT, p. 86)

⁴ Le silence est peut-être un mot, un mot paradoxal, le mutisme du mot (conformément au jeu de l'étymologie), mais nous sentons bien qu'il passe par le cri, le cri sans voix, qui tranche sur toute parole, qui ne s'adresse à personne et que personne ne recueille, le cri qui tombe en décri. Le cri, comme l'écriture (de même que le vif aurait toujours déjà excédé la vie), tend à excéder tout langage, même s'il se laisse reprendre comme effet de langue, à la fois subit (subi) et patient, la patience du cri, ce qui ne s'arrête pas en non-sens, tout en restant hors sens, un sens infiniment suspendu, décrié, déchiffrable-indéchiffrable.

O capítulo segundo da última parte de *Não é meia noite quem quer* evoca as sombras dos pinheiros, dos galhos, das folhas que invadem o chão da casa pela manhã. As sombras ligam-se aos mortos que jazem nos retratos da gaveta emperrada, associam-se evidentemente às demais lembranças que a perturbam, e seus olhos gritam, “aconteceu que não suporto ouvir os meus olhos no patamar a gritarem” (p. 336), e esses olhos que gritam diante do espelho produzem a escrita de sentido suspenso, como quer Blanchot:

a respeito dos olhos gritarem, no momento em que gritam, que imagem fica no espelho, dentes e língua no interior das pálpebras, uma garganta enorme, pedaços de nós mesmos que nos tombam aos pés. (p. 337)

O grito-silêncio permeia as lacunas do texto, o que não se resolve. Como o suicídio da narradora. Afinal ela se suicida ou não? Ela carrega sem consciência uma infelicidade silenciosa. Lembranças marcantes do pai e do irmão mais velho a acompanham e urdem a comunhão entre os três na morte, sobre as rochas e diante da imensidão do mar, do chamado do mar, a vontade do suicídio, e sua impossibilidade, ela e o pai,

mesmo no Alto da Vigia hei-de tê-lo ao meu lado, daqui a três ou quatro horas nós dois juntos lá em cima no meio das plantas que se dobram ao vento e o meu irmão mais velho conosco, avançando até a extremidade da rocha, esperando um momento, avançando de novo e não um adeus, mudo. (p. 364).

Então, quem se suicida, o que é o suicídio afinal?, perguntamos atrás. O pai fala — em que momento? — da morte da filha e do filho por suicídio. “enquanto o irmão mais velho, ou ela, e o que dói falar nisto, se desvaneciam no mar” (p. 40). Mas como, se ela estava presente na morte do pai, em seu velório e em seu enterro? Seria então a mãe que fala esta frase? Repetimos com Blanchot as perguntas que faz sobre a escritura de Samuel Beckett:

Quem é esse “Eu” incansável que aparentemente diz sempre a mesma coisa? Aonde ele quer chegar? O que espera o autor que deve bem estar em algum lugar? O que esperamos nós, nós que o lemos? (tradução nossa)⁵(BLANCHOT, 1998, p. 286)

⁵ Quel est ce “Je” infatigable qui apparemment dit toujours la même chose? Où veut-il en venir? Qu’espère l’auteur qui doit bien se trouver quelque part? Qu’espérons-nous, nous qui lisons?

Precedê-la-á o suicídio? Preceder, sim, no sentido de ela estar sempre a suicidar-se, sucumbindo ao apelo do mar, das vozes, da imagem. O chamado impulsiona-a à busca, jamais saciada ou planejada, do passado, da memória, da morte ininterrompida, que não pode estabelecer-se como possibilidade. O espaço do suicídio não comporta nem plano nem projeto, nem pensamento nem verdade. É outro o suicídio, não o que se esclarece em frases e conceitos. Sempre escondido, clandestino (passageira clandestina do mar), “invérifiable, voire inconnaissable, toute raison paraît sans convenance”. (BLANCHOT, 2003, p. 56) [“inverificável, mesmo incognoscível, qualquer razão parece irrelevante”] (tradução nossa). Por menos razoável que possa aparentar, o suicídio ocupa o lugar definitivamente subtraído à razão, completamente estranho ao querer e ao desejo. Quem se mata entra numa zona de “opacité maléfique” (Baudelaire, citado por BLANCHOT, 2003, p. 56). Ela que se escreve submete-se a uma espécie de suicídio perpétuo, morte fragmentária que confia a outro sua inexistência. A morte que se sobrepõe à linguagem se deixa ver, deixa-se conhecer. A outra morte é a linguagem opaca, a opacidade maléfica de Baudelaire.

Não é meia noite quem quer, o limite entre um dia e outro, um tempo e outro, a enunciação e o enunciado, o extremo entre a morte e a vida no chamado do mar, a zona do abismo entre o Alto da Vigia e o desconhecido. As vozes falam e silenciam incessantemente, mas não sabem o que dizem, não conseguem afirmar. Como escrever um passado consistente na inconsistência da linguagem da ficção? Assim, mais uma vez, o romance de Lobo Antunes nos leva a um espaço ficcional em que chegadas, despedidas, partidas se confundem e nos confundem, configurando-se como narrativa do indecidível.

Referências

ANTUNES, António Lobo. *Não é meia noite quem quer*. Lisboa: Dom Quixote, 2012.

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*, in *Obra Completa* vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 2012.

- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1999.
- CHAR, René. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1983.
- DIDI-HUBERMAN. *Écorces*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. “A (im)possibilidade de dar corpo ao passado em *Não é meia noite quem quer*, de António Lobo Antunes”. In *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v.34, n.52, p. 103-116, 2014.
- JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin Classics, 2000.
- MACHADO. *Esau e Jacó*. Obras completas, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1967.

Data de submissão: 16/06/2022

Data de aprovação: 16/06/2022