

ANTÓNIO LOBO ANTUNES: A DANÇA DAS ALMAS MORTAS

Norberto do Vale Cardoso

Instituto Politécnico de Bragança

Resumo: A morte, é um elemento pendular na construção da obra de Lobo Antunes, nela surgindo de modo obsidante. Detendo-nos sobretudo em *A Morte de Carlos Gardel*, o tema da finitude humana é um vector de questionamento da identidade, aproximando-se de representações simbólicas – conectadas com o conceito de *Danse macabre* –, que, na obra deste autor, são *transmutadas*. Se na Idade Média a morte surge ligada à peste, tendo visto a sua presença acentuada nas várias artes, em Lobo Antunes mostra-se a partir da guerra, especialmente no segundo romance, *Os Cus de Judas*, onde a personagem principal conversa com o pretense fantasma do primeiro soldado morto.

Palavras-chave: guerra; morte; identidade; fantasma; escrita.

Abstract: Death is a vital part in António Lobo Antunes's work, though it appears in an obsessive way. Focusing our attention mainly in *A Morte de Carlos Gardel*, we can say that the human finitude is the central vector of identity, close to symbolic representations, that, in Antunes's work, are completely shifted. If death appears in the Medieval Age closely related with the black plague, having its presence been intensified in several arts, in Antunes death is shown from a personal point of view due to Antunes's experience of warfare. This issue is especially presented in his second novel, *Os Cus de Judas*, where the main character talks with the (alleged) ghost of the first dead soldier.

Keywords: war; death; identity; ghost; writing.

I – A morte na guerra

“[...] janeiro acabava, chovia, e íamos morrer, íamos morrer e chovia, chovia”

(*Os Cus de Judas*, p. 39)

O tema da morte, transversal à obra de António Lobo Antunes, surge nos primeiros romances deste autor, *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas* (ambos publicados em 1979), de modo quase obsidiante, porventura porque vinculado a uma questão existencial directa, a guerra colonial¹, na qual o autor participou. Fruto dessa experiência, vista como inútil (“a inutilidade da guerra”²), incompreensível e interminável (“a miséria e a maldade da guerra”³), o alferes-médico, personagem central dos primeiros romances, diz ter aprendido a ser mais cauteloso: “A proximidade da morte torna-nos avisados”⁴. Essa aprendizagem faz com que a morte deixe de ser algo distante e impessoal, sobretudo porque o sujeito se confronta com a sua morte na morte do outro (“estava morto, entende, morto como os suicidas no viaduto”⁵; “nosso sangue [...] derramado”⁶).

Justamente, a morte é literariamente encarada não apenas enquanto conceito individualizante, mas, partindo deste, enquanto reformulação colectiva e socialmente fracturante, como vemos em *Os Cus de Judas*, onde o protagonista rompe com os demais por estes não compreenderem que, depois de se conhecer “o outro lado da angústia”⁷, regressar se torna numa impossibilidade: “Quem veio aqui não consegue voltar o mesmo”⁸. Assim, o modo de o protagonista encarar a vida em nada se assemelha à ânsia revolucionária colectiva, pois o seu primeiro desejo passa por regressar ‘da morte’, o que se pode confirmar em várias passagens, tais como a sua comparação a um Lázaro (“este ressuscitar de Lázaro desnordeado”⁹), a comparação dos soldados que regressam a fantasmas (“O avião que nos traz a Lisboa transporta consigo uma carga de fantasmas”¹⁰), bem como os mortos que se erguem “envoltos em ligaduras sangrentas”¹¹.

¹ Maria Alzira Seixo, et al. *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes (I e II)*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008, p. 408-409.

² António Lobo Antunes. *Os Cus de Judas*, ed. *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2009, p. 162.

³ *Idem*, p. 162.

⁴ *Idem*, p. 31.

⁵ *Idem*, p. 112.

⁶ *Idem*, p. 151.

⁷ *Idem*, p. 130.

⁸ *Idem*, p. 124.

⁹ *Idem*, p. 194.

¹⁰ *Idem*, p. 194.

¹¹ *Idem*, p. 165.

Nas passagens citadas destacam-se indícios de uma problemática bastante mais densa: não apenas o modo de lidar com a morte do outro, mas, sobretudo, a morte do sujeito na morte do outro. Talvez por isso encontremos um *eu* que imagina que a família o encontra e o socorre, num lamento desesperado que relewa a saudade. Vejamos:

[...] ofereceram-me a vertigem do meu próprio fim no fim dos que comiam comigo, dormiam comigo, falavam comigo, ocupavam comigo os ninhos das trincheiras durante o tiroteio dos ataques. [...] Uma agitação de silhuetas e de vozes borbulhou na sanzala, aproximou-se, tomou forma: os meus tios, os meus irmãos, os meus primos, [...], chegavam de uma operação na mata e dirigiam-se para a enfermaria transportando, [...], o meu corpo.¹²

A perspectiva da morte, acoplada à guerra, que é definida como “vida contra a corrente”¹³, centrada nas “silhuetas dos camaradas assassinados”¹⁴, será geradora de uma visão mais reticente sobre o tempo democrático, que se perspectivara como oportunidade para a concretização dos sonhos, mas que, afinal, se traduz em distopia, como surge elucidado em *Fado Alexandrino* (onde a morte da revolução é tão incompreensível que cinco antigos combatentes, inadaptados ao novo tempo, acabam por assassinar inadvertidamente um dos seus) ou em *As Naus* (romance onde perpassa uma visão paródica e dolente da empresa colonial através do regresso dos *ressuscitados*, pp. 43 e 74). De uma certa maneira, a visão inebriante e entusiástica, que caracteriza os primeiros tempos da revolução, nunca chegará a concretizar-se nos romances de Lobo Antunes, sendo substituída pelo desalento e pelo fantasma do passado que ensombra o presente.

A falta de reflexão sobre o tempo colonial, com a guerra em plano de destaque, marca decisivamente a obra deste autor, quer a nível temático, quer a nível da concepção temporal, quer mesmo a nível das disrupturas de toda a espécie, gerando um movimento dialogal entre tempos, espaços e vivências, tendo tido, paradoxalmente, o efeito de uma epifania. Ora é precisamente nos primeiros romances (sem descurar *Conhecimento do Inferno*), que rapidamente se percebe que a visão magoada da personagem central, ligada a uma luta inglória contra vários factores e elementos (“um inimigo invisível”, “os dias que se não sucedem e indefinidamente se alongam”, “a saudade, a indignação e o remorso”¹⁵), tende a dar voz aos mortos que ficaram indelevelmente na sua memória. Esses homens, com quem o sujeito partillhou a existência, e de quem escuta agora “o apelo pálido”¹⁶, que se impõe dia a dia, tornaram-se nos *seus* fantasmas, o que o leva também a sentir-se como “passageiro clandestino”¹⁷, próximo dos defuntos, ou seja, um condenado ou um

¹² *Idem*, p. 118.

¹³ *Idem*, p. 128.

¹⁴ *Idem*, p. 166.

¹⁵ *Idem*, p. 58.

¹⁶ *Idem*, p. 189.

¹⁷ *Idem*, p. 69.

fantasma do que foi ou poderia ter sido. O sujeito sente-se, assim, tão doente e morto quanto a morte que confrontou (“os protestos dos camaradas assassinados que me perseguiram no meu sono, pedindo-me que não os deixasse apodrecer emparedados nos seus caixões de chumbo”¹⁸).

Este sentimento íntimo (e impartilhável) conduz a narrativa a um processo de palingénese em que o morto reaparece como se estivesse vivo, suscitando uma intersecção entre realidade e irreabilidade, num movimento que pode ser comparado a uma *dança macabra*, agitação paradoxalmente fixa e móvel, que surge enquanto “hesitação expressiva entre o movimento e a música, e entre o gesto e o som”, isto é, entre a “viagem [...] e a fixidez de uma espera imutável”¹⁹. Aí não é de colocar de parte a 4ª Sinfonia de Beethoven, que o alferes Eleutério ouvia e colocava virada para a mata (eliminando, pela música, a destruição da humanidade que a guerra exercia sobre cada um deles), como não o é a permanência do morto que *apenas dorme a sesta* (eufemismo sarcástico), enquanto os restantes soldados aguardam que o médico seja capaz de curar o soldado que agoniza. A espera e a recusa reforçam a ideia da hesitação, da fixidez, do tempo que perdura: “Está a dormir a sesta e não quero que o acordem, declarei eu para os soldados”²⁰.

A aparição do *fantasma* não equivale à figura espectral da morte que, na Idade Média, vinha buscar os vivos (ainda que devamos considerar a presença dos “esqueléticos cães”²¹, “gulosos do sangue dos meus camaradas feridos, a lamberem o sangue dos meus camaradas”²², como sinais do macabro, aliás comparados aos homens que sufocam²³). Trata-se, outrossim, dos ‘mortos que não morrem’ porque persistem na memória dos vivos, mas, de igual modo, dos vivos que se sentem como mortos. A presença solícita da morte no presente verifica-se nessa recusa em aceitar a morte do companheiro de armas, mas também na conversa que o antigo alferes-médico trava com uma prostituta, personagem marginal que representa uma guerrilheira morta em Angola de um modo traumático (o que adensa a dimensão do fantasma), pois a ela foi dado “o bilhete para Luanda”, como, de resto, “explicava tranquilamente o agente”²⁴, o que significa que a obrigaram a abrir a sua própria cova. Também em *Conhecimento do Inferno* encontramos essa sombra, pois aí o antigo combatente encontra um soldado morto que lhe sorri²⁵ e com quem conversa.

¹⁸ *Idem*, p. 150.

¹⁹ Maria Alzira Seixo. *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos*. Lisboa, D. Quixote, 2010, pp. 283-284.

²⁰ António Lobo Antunes. *Os Cus de Judas*, ed. *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2009, p. 90.

²¹ *Idem*, p. 166.

²² *Idem*, p. 152.

²³ *Idem*, p. 101.

²⁴ *Idem*, p. 131.

²⁵ António Lobo Antunes. *Conhecimento do Inferno*. 1ª edição *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2004, p. 211.

Assim, a morte não pode ser vivida em aceitação progressiva, mas em irresolução, e se isto sucede deve-se à não compreensão daquelas mortes, vistas como absurdas, porque não naturais, em prol de ideais incompreensíveis. Por outro lado, o surgimento do fantasma serve de acusação a todos aqueles que usaram a guerra para fins pessoais, bem como a todos os que, num período já democrático, rejeitaram ou ocultaram o sacrifício e a morte dos que combateram em África. Em jeito de comparação, esses jovens eram como *almas mortas* que alguns poderosos (como *Tchitchikov* na obra homónima de Nikolai Gógol) *compravam* para adquirir respeitabilidade e benefícios, a que davam primazia. Vejamos alguns exemplos:

As Berliets são ouro piquem o trajecto inteiro de modo que três homens de cada lado exploravam a areia diante dos carros porque uma camioneta era mais necessária e mais cara que um homem um filho faz-se em cinco minutos e de graça não é verdade uma viatura demora semanas ou meses a atarraxar parafusos, alias havia ainda montes de gente no país para mandar de barco para Angola mesmo descontando os filhos das pessoas importantes e os protegidos [...]²⁶

[...] enquanto os condenados pela Pide se enrolavam como tentáculos inertes nos seus buracos, os soldados tremiam de paludismo nos beliches das casernas, os generais no ar condicionado de Luanda inventavam a guerra de que nós morríamos e eles viviam [...]²⁷

Trazemos o sangue tão limpo como o dos generais nos gabinetes com ar condicionado de Luanda, [...], tão limpo como o dos cavalheiros que enriqueciam traficando helicópteros e armas em Lisboa.²⁸

Como verificámos, a sensação de abandono e de inutilidade da sua existência na guerra (“que imbecil aquela guerra numa África miraculosa e ardente”, diz-nos o alferes-médico²⁹) acaba por ser um dos factores que agrava a concepção da vida e a percepção da morte. Na realidade, a guerra acaba por ser concebida como uma luta de cada soldado contra si próprio (“era contra nós próprios que lutávamos”³⁰). Esta perspectiva justifica a sinfonia de Beethoven (que se espera capaz de eliminar o ruído da guerra) ou o grito lancinante do alferes-médico (que se deseja capaz de salvar o soldado do inevitável), como se todos fossem aquele corpo fantasmático, imóvel, horizontal, agonizando (“o corpo do cabo defunto a apodrecer, sob a manta, no meu quarto”³¹), numa espera que é como uma dança, a dança das almas mortas.

²⁶ António Lobo Antunes. *Os Cus de Judas*, ed. *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2009, p. 106.

²⁷ *Idem*, p. 134.

²⁸ *Idem*, p. 188.

²⁹ *Idem*, p. 155.

³⁰ *Idem*, p. 105.

³¹ *Idem*, p. 134.

II – A morte na revolução

“– A própria alma da música, amigo, a própria alma da dança”³²

Apesar de não abordar directamente a guerra colonial, *A Morte de Carlos Gardel*, precisamente por tratar da morte da própria revolução, dá assentimento ao fantasma do passado que encontrámos deitado sob a manta do quarto do alferes-médico ou na urna em *Conhecimento do Inferno*³³ e que reencontramos neste romance de 1994 na personagem de Nuno. De facto, o romance gira em torno desta personagem, que se encontra deitada numa cama de hospital, fruto do consumo continuado de estupefacientes. Este início representa os escombros de um tempo, de uma família desagregada, mas, de igual modo, de um bairro tão mudado que se sente como perdido³⁴, e de um país que, tendo abraçado uma democracia ainda imberbe, se debate com inusitadas ruínas sobre as quais tem de construir uma nova vida.

Parece-nos inevitável que o corpo de Nuno, deitado na cama do hospital, se aproxime do corpo do cabo que agonizava na tenda do médico em *Os Cus de Judas* e que, sob o sarcasmo deste, estaria apenas a *dormir a sesta*, enquanto os seus companheiros aguardavam uma notícia impossível, e que passava pela sua sobrevivência através da sobrevivência do outro, como sucede com o pai de Nuno em *A Morte de Carlos Gardel*. Aliás, notem-se alguns aspectos que estabelecem um paralelo improvável entre os romances: as palavras *cabo* e *Nuno* são dissílabas, ligando duas personagens que sofrem uma queda adâmica por factores desumanos que alheiam o homem da sua existência natural, a guerra e a droga; as duas personagens estão em posição horizontal, entre a vida e a morte, em locais o mais próximo possível da salvação (posto médico e hospital) acabando por morrer, mas *falando* com os vivos; o pai de Nuno, como os soldados, espera uma notícia que se sabe impossível, mas que releva para a sua própria existência; a esperança (des)esperada é depositada no médico, que é visto, em ambos os casos, como capaz de moldar do *barro* o corpo desfeito.

Assim, à perda de um tempo sucedeu uma oportunidade de recomeçar, mas o que *A Morte de Carlos Gardel* vem mostrar é uma nova falha, o que implica estagnação, imobilidade e repetição, como se afere através da obsessão (traumática) de Álvaro, pai de Nuno, pelos discos (atente-se à forma circular) de Carlos Gardel. Ora a vontade de esquecer, de escapar à reincidência, é sentida pela mãe de Nuno quando esta receia que os altifalantes da revolução se assemelhem aos do tango

³² António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 293.

³³ António Lobo Antunes. *Conhecimento do Inferno*. 1ª edição *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2004, p. 156.

³⁴ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 193.

de Gardel³⁵. Efectivamente, tal como os discos, a vida parece não ser mais do que uma repetição para a qual não existe uma saída concreta, aspecto que em Lobo Antunes é ligado à impossibilidade de sair de África, como se verifica em *Os Cus de Judas* (“Porque ninguém nos salva, ninguém pode mais salvar-nos, nenhuma companhia virá [...] De certa forma continuaremos em Angola [...]”³⁶) e, mais tarde, em *O Esplendor de Portugal* ou *Boa Tarde às Coisas Aqui Em Baixo*.

Em consequência, anos depois da época de efervescência social, Álvaro, pai de Nuno, chega ao hospital para aferir do estado de saúde do seu filho, cujo coma representa um estado colectivo de vivência inerte. O hospital é apresentado, não como lugar de cura e de esperança, mas de finitude (lembrem-se as várias representações do hospital, enquanto prisão moderna, nos primeiros romances, sobretudo em *Conhecimento do Inferno*). E se na Idade Média a morte ocorria em casa, aonde todos acorriam para presenciar um fenómeno que então era público³⁷, nos tempos modernos a mesma transfere-se para os hospitais, sem que, não obstante, o momento possa ser discutido de forma pública.

Num tempo de liberdade, a morte é contraditoriamente vivida em segredo e silêncio, sendo esta perspectiva devedora das mortes iniciáticas, que são recodificadas pelo novo tempo (veja-se: “Porque camandro é que não se fala nisto? [...] Começo a pensar que lhe estou contando uma espécie de romance [...]”³⁸). Talvez por essa razão só os parentes mais próximos visitem Nuno no “hospital de nove andares e dúzias de janelas cercado também de choupos, também de salgueiros e de bétulas”³⁹, lugar que reaviva a memória do leitor, que, subitamente, se vê transportado para os três lugares medievais (o céu, o inferno e o limbo), particularmente para a descida aos infernos. De facto, o lugar desperta sensações de aprisionamento, como os nove círculos (comparados aos nove andares do hospital) d’ *A Divina Comédia* de Dante. A referência não é inocente, pois Álvaro, (in)consciente dos seus actos, apercebe-se que conversa sozinho, em voz alta, mostrando com isso “uma dessas regiões de trevas que se devem ocultar”⁴⁰. Ora o que conduz às “trevas” é “uma actuação de tipo moral e social: a perda do caminho recto, a desorientação, as perturbações sofridas.”⁴¹ A perda remete precisamente para os três primeiros versos d’ *A Divina Comédia*: “No

³⁵ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 4ª edição. 1ª ne varietur. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 158.

³⁶ António Lobo Antunes. *Os Cus de Judas*, ed. ne varietur. Lisboa, D. Quixote, 2009, p. 174.

³⁷ cf. Jean-Claude Schmidt. “Uma horda de almas do outro mundo enriquece a Igreja.” *Como Se Vivia Na Idade Média*. Lisboa. Pergaminho, 2011, p. 68.

³⁸ António Lobo Antunes. *Os Cus de Judas*, ed. ne varietur. Lisboa, D. Quixote, 2009, p. 69.

³⁹ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª ne varietur. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 143.

⁴⁰ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª ne varietur. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 17.

⁴¹ Maria Alzira Seixo. *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos*. Lisboa, D. Quixote, 2010, p. 146.

meio do caminho em nossa vida, / eu me encontrei por uma selva escura / porque a direita via era perdida.” Isso sucedera já em *Conhecimento do Inferno*, em que o protagonista regressa do Algarve e, passando por Sintra, se perde ao encontrar o caixão do Pereira onde, afinal, se verá a si próprio⁴². Ligada ao movimento e à deslocação, a chegada ao hospital em *Carlos Gardel* esconde a imobilidade de Álvaro no corpo de Nuno. Veja-se como, ao dar-se conta do hospital e, nele, da vulnerabilidade do outro, que é também um pouco de si (porque se trata do seu filho), Álvaro percebe que a viagem que conduziu Nuno às *trenas* também o arrastou a si próprio. A morte do outro implica uma reconceptualização da sua própria morte, ideia que é devedora da experiência da guerra. Assim, confessa: “o coração murchou-me de pavor”⁴³, ou seja, tal como uma flor ou uma planta, o coração “murcha”, sensação que também se coaduna com o sucedido na guerra, explícita no ensaio de Maria Alzira Seixo⁴⁴, que mostra que o murchar das flores implica a perda da vitalidade.

Note-se ainda como o hospital foi aumentando e, ao mesmo tempo, mudando Álvaro e Graça (médica, irmã de Álvaro), incitando-os a gritar, mas, ao mesmo tempo, impedindo-os de o fazer (reforçando o emudecimento sobre a morte), até se enumerarem vários pacientes que, não estando mortos, também não parecem estar vivos, o que aproxima o hospital de um limbo e os doentes das almas condenadas (o próprio Carlos Gardel, estando morto, parece não o estar, paradoxo sobre o qual se constrói o romance, agravado com o aparecimento de uma espécie de duplo que parece associar-se ao movimento narcísico de *Conhecimento do Inferno*).

Essas figuras (os pacientes, incluindo Nuno, e o duplo de Gardel, no qual adiante nos deteremos) assemelham-se aos esqueletos da *Dança Macabra*, como vemos nas seguintes situações: a) ao chegar à sala de cuidados intensivos, Álvaro lembra a casa onde nasceu e, nela, “o canário a trinar na gaiola coberta”⁴⁵, sublinhando-se aqui a prisão de um ser que se deseja livre, metáfora que comporta as identidades das personagens em destaque; b) no andar das infecto-contagiosas, os doentes são vistos como “embalsamados”, exemplificando-se “uma criança [...] numa fixidez de sapo ou de gato” ou uma mulher “erodida por cinquenta anos de desilusões, já nem sequer menstruada, já nem sequer mulher, que desistira de se defender da idade”⁴⁶, provando, uma vez mais, que a imobilidade e a perda representam a morte; c) finalmente, Nuno, que Álvaro

⁴² António Lobo Antunes. *Conhecimento do Inferno*. 1ª edição *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2004, p. 156.

⁴³ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 14.

⁴⁴ Maria Alzira Seixo. *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos*. Lisboa, D. Quixote, 2010, p. 61-70.

⁴⁵ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 15.

⁴⁶ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2008, pp. 15 e 17, respectivamente.

mentalmente se recusa a ver e a reconhecer (denegação muito particular, idêntica à encontrada na guerra, quando se negam as mortes), acaba por ser assumido como sendo de facto o seu filho.

Se atentarmos nesses exemplos, verificamos aspectos em comum: a morte identitária, traduzida em aprisionamento, limitação (fruto de circunstâncias que, em Lobo Antunes, muito raramente se traduzem em libertação ou leveza) ou desidentificação, são, afinal, marcas de que cada um não é mais do que “escombros” do que foi ou poderia ter sido. Isso verifica-se sobretudo na imagem que Álvaro obtém de Nuno: “– Não há ninguém/ e no entanto havia alguém ali, [...] Olharia para ele e não o reconheceria de tão magro [...]”⁴⁷. O recuo temporal assemelha-se ao romance policial⁴⁸ e deve levar-nos a considerar ainda que, como no mito de Orpheu, as personagens *antunianas* percorrem o caminho do inferno em busca de entidades perdidas, como se fosse possível resgatá-las com o dom da música ou da dança. Mas, como em Orpheu, é impossível não olhar para trás. Nesse sentido, as personagens encontram-se em *posição horizontal*: vivas, mas em estado comatoso: “continuo se assim me posso exprimir mais ou menos vivo”⁴⁹.

O caso de Nuno (nome breve, a corroborar a ideia de uma vida fugaz) só vem atizar estas situações. É em torno dele que se reúne a família, *escrevendo-se* a morte antes de esta se confirmar, assemelhando-se aqui ao sonho do médico em *Os Cus de Judas*, que imagina a família a socorrê-lo, ainda a tempo de evitar o que ele sentia como irreversível. No fundo, todos pressentem o que vai acontecer, por mais que o rejeitem. No *memento mori* a tia observa:

o écranzinho onde o sangue escrevia o seu nome confuso⁵⁰
o ínfimo pedaço teimoso que escrevia no écran⁵¹
o autógrafo do sangue era uma linha contínua, sem espasmos⁵²

A vida escrita a sangue reenvia, de igual modo, para os três primeiros romances, onde a cor vermelha surge repetidamente⁵³ ligada ao sangue vertido pelos soldados (“Médico e sangue médico e sangue médico e sangue pedia o rádio”⁵⁴), mas também à preocupação que a sociedade tem aquando do regresso dos soldados, temendo que estes possam ter o sangue contaminado pela guerra (“Tu próprio certificaste que tenho o sangue limpo.”⁵⁵). O romance faz-se assim notar pela

⁴⁷ *Idem*, pp. 17-18.

⁴⁸ Maria Alzira Seixo, et al. *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes (I e II)*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008, p. 518.

⁴⁹ António Lobo Antunes. *Os Cus de Judas*, ed. *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2009, p. 109.

⁵⁰ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 111

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Idem*, p. 121.

⁵³ O vermelho surge também ligado à cor do chão no Leste de Angola. Em *Boa Tarde às Coisas Aqui Em Baixo* ligar-se-á ao corpo transportado que, como o touro morto, deixa um rasto de sangue, mas também à cor da sua equipa, o S. L. Benfica, que contrasta com um país a preto e branco.

⁵⁴ *Idem*, p. 106.

⁵⁵ *Idem*, p. 190.

morte que, *escrita* diante dos olhos do alferes-médico ou da tia de Nuno, se repete em movimentos circulares como o arame que rodeia o aquartelamento ou os discos de Gardel. Notem-se, na escrita de Lobo Antunes, os dias que se repetem, como sucedia na Angola da guerra, ou as metáforas que representam o lugar em que o ser humano se encontra *deitado* em diferentes fases da sua vida: “eu, esbarrando no teu colchão de hospital, esbarrando no teu berço, [...], procurando erguer-te, para te levar comigo, da cama da enfermaria [...].”⁵⁶.

O berço/ cama/ colchão antecipam um outro lugar: “o caixão de madeira barata”⁵⁷, ou seja, a morte, entrevista pelos soldados em Angola: primeiro, quando estes olhavam os caixões pensando qual seria o seu; segundo, através do relato da urna em que o sujeito se encontra a si próprio, mais novo, mas com o rosto do presente. Sublinhe-se ainda, e voltando a *Os Cus de Judas*, a passagem em que a personagem mostra como a guerra veio com ele e o modo como a encontrou no berço da sua filha, realçando-se a ideia do progenitor, que reflecte sobre as suas acções:

A guerra propagou-se aos sorrisos das mulheres nos bares, [...], turvou as bebidas, [...] aguarda-nos no cinema instalada no nosso lugar [...]. Está aqui, nesta casa vazia, nos roupeiros desta casa vazia, [...] e chama-me baixinho [...]. Está em si [...].⁵⁸

Escrita desde o berço, a morte surge mediante sinais, às vezes subtis, outras vezes de modo mais evidente. Na verdade, a perspectiva de *Os Cus de Judas* parece assemelhar-se à ideia de que a guerra, como uma *peste*, se propagou a todos e a todas as coisas, não havendo solução para a mesma a não ser através de *máscaras*. Estas serão, para todos os efeitos, construções, ficções, fantasias, simulacros, ligando-se à construção da verdade da guerra, que é impossível de ser dita sem entreditos e lacunas. As máscaras são, por exemplo: a) a sesta que o médico invoca para que os soldados prolonguem no tempo a sua esperança, o que, ao mesmo tempo, o magoa porque os soldados confiam nele e o médico sente que lhes mente⁵⁹; b) as cartas escritas para a família, em que se declara que está tudo bem (“Meu amor querido eis-me outra vez no Chiúme depois de uma viagem sem problemas e isto sabes como é continua na mesma um pouco isolado mas tranquilo”⁶⁰, ou o momento final em que as tias acham que ele se tornou num homem, ainda que mais magro⁶¹; c) as análises e exames a que os soldados se sujeitam, de modo paródico, para comprovar que a guerra *nunca existiu*, em *Os Cus de Judas*; d) o refúgio de Álvaro, no *Gardel*, não apenas nos discos

⁵⁶ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 21.

⁵⁷ *Idem*, p. 331.

⁵⁸ António Lobo Antunes. *Os Cus de Judas*, ed. *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2009, p. 175.

⁵⁹ *Idem*, p. 166.

⁶⁰ *Idem*, p. 106.

⁶¹ *Idem*, p. 196.

do cantor argentino (morto num acidente de avião, que Álvaro escuta, alheado de tudo), mas num simulacro, acreditando que um sócia ou duplo possa ser o verdadeiro Gardel, como acontece com o alferes-médico que, apesar das evidências, simula a existência de outros companheiros.

III – A escrita da morte

Em *A Morte de Carlos Gardel* é Álvaro quem mais transparece essa falha existencial, isto é, a morte de tudo a que se propôs, *morte* confirmada, por exemplo, pelo facto de viver alheado de todas as coisas essenciais a uma vida em comunhão com o outro⁶². O pai de Nuno é um realizador falhado (“escrevia histórias que não filmaria nunca”), como o alferes-médico, em *Os Cus de Judas*, refere o seu falhanço ou adiamento de projectos de escrita (“Os romances por escrever acumulavam-se”⁶³; “Talvez que ela [a filha] escrevesse um dia os romances que eu tinha medo de tentar”⁶⁴; “manuscritos inacabados”⁶⁵), representando, por isso, a *morte* dos sonhos daqueles que pensaram que, com a revolução, todas as oportunidades surgiriam. Não obstante, Álvaro vive um vazio na relação com o filho, iniciada com uma pretensa *morte*, pois quando Álvaro soube que Cláudia estava grávida pensou de imediato no aborto⁶⁶. Após a separação (outro factor de desagregação), Álvaro tentou estabelecer, sem sucesso, uma relação com o filho (*morte* comunicativa entre pai e filho, metaforizada pelos passeios ao Zoológico – elemento presente nos primeiros romances em que a dor dos animais surge ligada à própria dor do protagonista, por um lado, mas também à memória de um tempo perdido – e em particular pelo balouço):

[...] sentavas-te no banco traseiro, metias uma pastilha elástica na boca, retiravas um livro de quadradinhos do saco e começavas a ler sem conversar comigo.⁶⁷

À *morte* da relação com Cláudia, sucedem-se a *morte* entre pai e filho, traduzida nas várias diversões e espectáculos a que Álvaro acorre com Nuno, mas sem sucesso, numa falha da própria arte, *filha de Abril*. Já aí a morte se reveste de mudez e silêncio, lembrando o modo como o protagonista de *Memória de Elefante*, após um casamento desfeito, ia ver, de forma secreta, as filhas com quem não tinha relação. Portanto, o pai, como fantasma para o filho, ou o filho, como

⁶² António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 18.

⁶³ António Lobo Antunes. *Os Cus de Judas*, ed. *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2009, p. 55.

⁶⁴ *Idem*, p. 75.

⁶⁵ *Idem*, p. 95.

⁶⁶ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 19.

⁶⁷ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 62.

fantasma para o pai, representam a *morte* dos sonhos passados e futuros, pois também a segunda relação de Álvaro se afigura inviável:

casou-se com uma gárgula que foi a maneira mais simples que arranhou de se suicidar, mudou os trapinhos para o Alto de São João a ver caixões e enterros [...] que raio de morte estando-se vivo.⁶⁸

Falhando enquanto companheiro e enquanto pai, infeliz e moribundo, Álvaro realiza filmes (cinema *falado*), mas, incapaz de ter sucesso (cinema *mudo* pela falta de expressão e alcance, situação que espelha a *morte* de um certo tipo de comunicação ou de expressão), refugia-se na nostalgia que os discos de Gardel lhe transmitem. Álvaro representa, deste modo, a *morte* do potencial artista, assemelhando-se “a um palhaço cuja maquilhagem se destinge”⁶⁹, sendo esta uma figura primacial antuniana, pois já nos três primeiros romances encontramos um sujeito que acha não ser capaz de escrever todos os livros que pretendia antes da guerra.

Também duas das personagens femininas transmitem essas sensações de perda identitária. São os casos de Graça e de Cláudia.

Graça, que vive com Cristiana, vê a sua relação terminar muito devido à situação do sobrinho. Cristiana, por sua vez, vislumbra a companheira “debaixo de água”, dizendo que a mesma se “afogava”⁷⁰, a ecoar “muito longe”⁷¹, antecipando o final da relação que, ainda assim, não aceita com parcimónia. De facto, ainda no hospital, Graça começa a dar-se conta da morte enquanto algo concreto, como se, mesmo sendo médica, não tivesse tido uma percepção cabal da mesma (aproximação ao ocorrido com o alferes-médico na guerra). Este aspecto é muito importante, pois em Lobo Antunes é frequente o olhar sobre o outro levar à introspecção (“agora sou e estou aqui, agora já não sou e fui-me embora, morrer é apenas este sono [...]”⁷²), muito ligadas ao sono e sonho, que remetem para a *sesta* do soldado.

Seguidamente, Graça verbaliza que a morte é, afinal, sofrimento, englobando todos e estando, assim, quase omnipresente: “o que designamos de sofrimento, mas que não é sofrimento, que ideia, não é sofrimento algum, é morte autêntica”⁷³. Esta verbalização, que é, para todos os efeitos, o próprio *verbo*, porque a morte é intrínseca à vida, leva Graça a atravessar o corredor às

⁶⁸ *Idem*, p. 157.

⁶⁹ *Idem*, p. 121.

⁷⁰ Também Albino Seixas, um imitador de Carlos Gardel, quando ouve Álvaro a falar do próprio Gardel fica “submerso em relíquias” (p. 309), com isso se provando: primeiro, que o mar surge como o manto da morte, onde as personagens se afogam; segundo, as relíquias (palavra usada para definir objectos religiosos que suscitam a devoção) apontam para as coisas mortas a que Álvaro se agarrou.

⁷¹ *Idem*, p. 99.

⁷² *Idem*, p. 117.

⁷³ *Idem*, p. 122.

escuras, “como um aramista atravessa, a cinco metros do chão, a pista do circo”⁷⁴. Entre a mudez e a verbalização, Graça senta-se na varanda (outro lugar vital desde *Memória de Elefante*), “diante do buraco negro do mar”⁷⁵, no qual entrevê a “urna do sobrinho”⁷⁶. O mar, ligado à água, metáfora materna, torna-se, ao invés, num lugar de fim⁷⁷.

Cláudia, mãe de Nuno, que, entretanto, teve uma relação com um rapaz bem mais novo⁷⁸, parte para a Alemanha, confessando a sua aversão ao “disco dos tangos aos gritos”⁷⁹, que continuam a atormentá-la, como se a obsessão de Álvaro pelos discos de Gardel fosse o motivo da separação (“Não aguento mais tangos, vou exigir o divórcio”⁸⁰). A partida de Cláudia é um adeus definitivo⁸¹, equivalendo a uma *morte* ou um *sonho* (“como se estivesse doente, ou longe, ou morta, como se sonhasse”⁸²). Ao anunciar que se vai embora sem intenção de voltar, Cláudia assume que ela e Álvaro falharam⁸³. A partida de Cláudia condena-a ao silêncio e a outra forma de escombros, pois os modos mudos de dizer o mal prosseguem, quer nas recordações da II Guerra Mundial (vestígios evidentes em Colónia), quer no fantasma de Nuno, que acompanha a mãe.

Mas é a voz de Nuno que mais nos espanta porque, por ser a voz do incorpóreo, que ganha terreno em relação ao corpo alheado de si, ou mesmo em relação ao corpo morto, parece humanamente impossível. A voz de Nuno surge, nessa medida, como a voz de um *fantasma*, porque só é crível se considerarmos a perspectiva medieval em que os mortos aparecem aos vivos⁸⁴.

Vejamos, para tal, como Laura, mesmo depois de morta, dialoga com a Morte e com o próprio Petrarca⁸⁵. Pôr os *fantasmas* a falar permite uma discursividade entre mundos, estratégia que, em Lobo Antunes, liga a feitura do romance à audição de certas vozes. Trata-se de um modo remissivo de expressão singular dos que foram esquecidos, por um lado, mas também de com eles estabelecer um diálogo para refrear a dor. O *Triumphus Mortis*⁸⁶ não será, deste modo, mais um final

⁷⁴ *Idem*, p. 123.

⁷⁵ *Idem*, p. 125.

⁷⁶ *Idem*, p. 126.

⁷⁷ O mar deixa de ser, de facto, num lugar de sonho e projecção do esplendor da vida individual e colectiva, para passar a ser o seu reverso: pense-se no final trágico de *As Naus*, por exemplo.

⁷⁸ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 139.

⁷⁹ *Idem*, p. 147.

⁸⁰ *Idem*, p. 245

⁸¹ *Idem*, p. 187

⁸² *Idem*, p. 188

⁸³ *Idem*, p. 195

⁸⁴ Jean-Claude Schmidt. “Uma horda de almas do outro mundo enriquece a Igreja.” *Como Se Vivia Na Idade Média*. Lisboa, Pergaminho, 2011, pp. 66, 67.

⁸⁵ Francesco Petrarca. *Os Triunfos de Petrarca* (trad. Vasco Graça Moura). Lisboa, Bertrand, 2004, p. 129.

⁸⁶ Petrarca divide os seus *Triunfos* em: Amor, Castidade, Morte, Fama, Tempo e Eternidade.

definitivo, mas, ao invés, uma continuação que permite que o morto fale com o vivo, como no exemplo: “Viva sou eu, tu ainda és morto agora.”⁸⁷

Vejamos alguns exemplos que provam que a voz de Nuno é independente do corpo, do tempo e do lugar, como sucedia com o sobrenatural na época medieval, isto é, a voz de Nuno surge desprendida do tempo que, na vida humana, é visto como limitação.

Primeiro, a voz de Nuno proporciona uma junção entre o passado em que andava de balouço (o movimento do balouço não é despiciendo, pois liga os tempos e os espaços, ora ao céu, onde parece chegar se o balanço for maior, ora ao inferno, onde o balouço sempre regressa esperando readquirir o fôlego) e momentos posteriores, desde o consumo da heroína (note-se o quanto solicita que o pai o empurre mais depressa para se sentir “longíssimo” de tudo⁸⁸), que o alheia da realidade, até ao momento presente em que se encontra em coma, igualmente longe de si próprio (destacando também o efeito da adrenalina ou do desfibrilador).

Depois, a voz de Nuno parece consciente do estado do corpo, como se fosse alheia e, ao mesmo, independente dele, o que quer dizer que a linguagem, como elemento misterioso, excede a matéria de que somos feitos, mas que, afinal, perdemos inevitavelmente, dela restando apenas a voz ou as palavras (que se escrevem nas páginas do livro): “eu na cama de hospital indiferente a eles porque se a morte tocasse à campainha da porta, [...], agarrava na bicicleta [...] e sumia-me”⁸⁹. No exemplo anterior verifica-se que a morte surge personificada, perseguindo Nuno, como marca evidente da *Dança Macabra*, mas à qual este se tenta evadir. A evasão de Nuno parece ter vindo a ganhar consistência desde que era ainda uma criança, como referimos. A consciência, alheia ao estado corporal, junta ambas as situações: “colocaram-me um biombo em redor da cama, mudaram-me para uma maca que rolava, e principiaram a empurrar-me [...], não me interessava para onde, [...] não me podiam impedir de cantar.”⁹⁰. Ora num livro cujo título contém o nome de um cantor argentino (Carlos Gardel), ninguém canta e todos o fazem, pois de Gardel restam apenas as gravações (onde Gardel, como Nuno, “agonizava, esquartejado na milonga”⁹¹) e um imitador que apenas finge cantar (“– Viu-me dançar um tango na boíte e meteu-se-lhe na cabeça que sou o Carlos Gardel”⁹²), enquanto Nuno canta por dentro (“E então comecei a cantar, e meu pai empurrava-me no balouço”⁹³) ou para dentro (“me fechava no quarto, colocava os

⁸⁷ *Idem*, p. 129.

⁸⁸ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 271.

⁸⁹ *Idem*, p. 269.

⁹⁰ *Idem*, p. 271.

⁹¹ *Idem*, p. 230.

⁹² *Idem*, p. 310.

⁹³ *Idem*, p. 261.

auscultadores e me esquecia deles todos”⁹⁴) num “coma interminável”⁹⁵. Mas o canto de Nuno, audível através do silêncio, leva quem o vela ao desespero, mudando-lhes as vidas: “o écran onde o meu sangue contava uma história que eu preferia não ler”⁹⁶. Eis a escrita no ecrã das páginas.

IV – Haraquíri

António Lobo Antunes, que notou, numa entrevista, que *A Morte de Carlos Gardel* “gira à volta da morte de um rapaz, com sentimentos muito intensos de morte e amor não correspondido”⁹⁷, acentua nesse romance a procura de estratégias finas (alegoria, sarcasmo, trágico-cómico) para confrontar o dizível com o indizível, a morte com a vida, a palavra com o silêncio. Neste cruzamento, as artes têm muito a dizer, ligando-se a rituais não tão arcaicos assim, mas, afinal, actualizados na forma de falar sobre o fim: da guerra e da ditadura, mas também da esperança, o que tem um efeito nivelador. No entanto, este efeito nem sempre é assumido, pois muitas personagens e circunstâncias procuram contornar a verdade. Vemo-lo, e não esparsamente, na obra de Lobo Antunes, onde a construção de um país, de realidades e de verdades são denunciadas mediante o uso do secreto, do misterioso, da estratégia da lateralidade, da indecidibilidade e do artifício ligado a fenómenos carnavalizantes. Efectivamente, a morte, a tortura, a doença ou a violência surgem, não raras vezes, em “situações anódinas”, “dramáticas, produzindo momentos eufóricos de farsa, burlesco, paródia, ironia ou sátira”⁹⁸.

Esses mecanismos não estão menos presentes em *A Morte de Carlos Gardel*. A música (e o canto, ligadas ao tango e à voz de Carlos Gardel), as artes cénicas, como o teatro e a dança (o ballet, também referido no final), o cinema (Álvaro e Graça conhecem-se na escola de cinema) e a fotografia são artes representadas no romance para que se possa expressar de várias formas a morte de um tempo. Esta irrompe de facto, “como manifestação de humor negro”⁹⁹, que tem o seu ponto central na personagem que se faz passar por Carlos Gardel, ficcionalidade fundamental nos processos de construção da obra *antuniana*, onde o sarcasmo, a metáfora e o trágico-cómico são profusamente utilizados de modo sugestivo. Deste modo, Álvaro convence-se de que Albino Seixas, que imitava Gardel, é o próprio Gardel¹⁰⁰. A ilusão criada por Álvaro para colmatar a morte,

⁹⁴ *Idem*, p. 238.

⁹⁵ *Idem*, p. 243.

⁹⁶ *Idem*, p. 247.

⁹⁷ António Lobo Antunes in Arnaut, Ana Paula. *Entrevistas Com António Lobo Antunes*. Coimbra, Almedina, 2008, p. 298.

⁹⁸ Maria Alzira Seixo, et al. *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes (I e II)*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008, p. 147.

⁹⁹ *Idem*, p. 410.

¹⁰⁰ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 323.

não apenas do filho, mas de um tempo, leva-o a acreditar que aquele “velhote de smoking de palhaço pobre e sapatos de verniz”¹⁰¹ é Gardel, tal como, n’ *Os Cus de Judas*, o alferes-médico tenta acreditar que o soldado de Mangando não morreu, ou, em *Conhecimento do Inferno*, que o soldado morto fala de facto com ele.

A gravação ou a imitação, como formas de artifício, não correspondem ao original. Contudo, a morte tem um valor acrescido para quem não a aceita. Essa crença, ainda que através da pantomima, proporciona que tudo pareça voltar a ser o que era antes d’ *A Morte de Carlos Gardel*, como constata Raquel já no final, mas assumindo o que Álvaro não é capaz¹⁰². Mesmo perante certas evidências (por exemplo: Albino diz ser casado; Álvaro, examinando a “múmia”, diz que nunca disso tomara conhecimento pelos jornais¹⁰³), Álvaro começa a acompanhar o imitador, chegando a levá-lo para sua casa, acabando por abandonar Raquel com o intuito de promover a carreira do cantor. Albino e a sua esposa excedem os limites da idade (continuam o seu espectáculo aos 75 anos), numa dança contra a *morte*, pois na ausência da voz (“fingia que cantava a abrir e a fechar a boca”¹⁰⁴), Albino e Laurinda dançam (“– Vocês têm queda para o tango, continuem”¹⁰⁵).

Ora a dança é linguagem, ordem, organização, ritmo, libertação (Chevalier e Gheerbrant¹⁰⁶), ou seja, é através dela e da maquilhagem que o casal tenta contrariar o tempo. No entanto, o senhor Bastos, que gere a boíte, diz que o casal já morreu “há séculos”¹⁰⁷, constatando a passagem do tempo, recusada pelo casal, mas, paradoxalmente, invisível aos olhos de Álvaro¹⁰⁸. Essa morte do casal é efectuada pela inactividade, uma vez que, ao cessarem a dança dos tangos, cedem a uma outra, a *dança da morte*¹⁰⁹.

A morte confirma-se se escutarmos uma voz improvável, a do papagaio, que diz: “– Faz hara-kiri, Albino”¹¹⁰. Vários aspectos justificam a nossa análise: em primeiro lugar, o papagaio reproduz sons mediante imitação, associando-se a tantos outros modos de fala no romance em

¹⁰¹ *Idem*, p. 310.

¹⁰² *Idem*, p. 333.

¹⁰³ *Idem*, p. 312.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 294.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 294.

¹⁰⁶ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*. Lisboa, Teorema, 1994, p. 253-254.

¹⁰⁷ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2008, p. 291.

¹⁰⁸ A união daquele casal será, afinal, contraposta à de Álvaro e Graça, pois, logo no início do namoro, Graça recusava-se a dançar (p. 96), antecipando a incapacidade de ambos lutarem conta a morte, o que só seria possível através do amor.

¹⁰⁹ O aspecto congrega várias simbologias, dado que se liga à fixidez e ao movimento, que é determinante na obra antuniana.

¹¹⁰ António Lobo Antunes. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição. 1ª *ne varietur*. Lisboa: D. Quixote, 2008, p. 297.

que as personagens carecem de uma voz efectiva, como é o caso de Albino, que apenas mexe os lábios; em segundo lugar, o haraquíri aponta para o suicídio¹¹¹, sublinhando a vitória da morte sobre a vida, cujos rituais essenciais se encontram ligados às representações artísticas, por nós visualizadas acima; em terceiro lugar, o haraquíri, que consiste num suicídio em que se rasga o ventre, surge como clímax de todo o romance, pois o ventre é o lugar onde tudo começa, símbolo da vida, teoricamente oposto à morte, mas com ela imbricado.

V – A morte que continua a dançar

Como ficou dito, a morte tem um valor de memória e edificação identitária em Lobo Antunes. Entre muitos outros exemplos que poderíamos abordar, gostaríamos de mencionar o de *Exortação aos Crocodilos*, décimo terceiro romance de António Lobo Antunes, onde Emília, personagem conhecida no romance por Mimi (nome curto, dissílabo, tal como o de Nuno no *Gardel* ou o do ‘cabo’ em *Os Cus de Judas*), tece reflexões sobre a morte. A sua situação é bem diferente da de Nuno, pois este encontra-se em coma (estado de inconsciência que limita o corpo, enquanto a voz e o pensamento se movimentam, como se *dançassem*) e Mimi padece de um cancro (estado consciente). No entanto, Mimi, além de se encontrar doente, é surda, sendo esta limitação uma forma de interiorização que nos leva a aproximá-la de Nuno, pois ambos vivem interiormente, alheados dos outros, remetidos ao silêncio (recorde-se que Nuno se fechava no quarto, com os auscultadores), que é uma espécie de coma social. Sentindo-se ambos rejeitados e sem voz, Nuno e Mimi, doentes, caem num estado que os leva a confrontar com a evidência da morte, o que também sucede com os soldados, como referimos.

Em *Exortação aos Crocodilos* também a morte é personificada, em muito se aproximando da perspectiva medieval (a morte surge na narrativa com um corpo concreto), ainda que a mesma surja sob uma visão contemporânea, sem o horror da “dama envolta em veste negra”¹¹². Veja-se, a título de exemplo, o paradoxo fundamental para o aparecimento da morte, pois paralelamente à deterioração do corpo de Mimi, a morte vai ganhando o seu próprio corpo:

[...] a morte é um estranho com um pacotinho de bolos que nos cumprimenta de fugida nas escadas ou segura a porta do elevador à nossa espera, nos pergunta para que andar vamos e se despede numa inclinação da cabeça”.¹¹³

¹¹¹ A questão do suicídio liga-se, neste romance, ao próprio escritor. Note-se a mesma na passagem seguinte: “histórias de escritores que se suicidavam depois de publicarem obras-primas que ninguém comprava e de se divorciarem de esposas que os não compreendiam, mas que passados tempos se tornavam celeberrimos apesar de defuntos” (p. 216).

¹¹² Francesco Petrarca. *Os Triunfos de Petrarca* (trad. Vasco Graça Moura). Lisboa, Bertrand, 2004, p. 113.

¹¹³ António Lobo Antunes. *Exortação Aos Crocodilos*. 3ª edição. 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2007, p. 190

A caracterização da morte é simbólica, pois, ao ser vista como “um estranho”, afirma-se que ninguém está de facto preparado para imaginar a sua própria morte. Por outro lado, a morte parece estar em qualquer sítio, a qualquer momento, o que quer dizer que ela é tão casual como qualquer outra coisa. Diz Mimi: “pode ser que por meses nos esqueça, pode ser que ao vestir o casaco de antílope o meu aspecto se modifique e a engane”¹¹⁴. A referência não deve ser vista como nota ocasional, pois o fim é como um abismo que se deseja e rejeita. Nuno, por exemplo, incorre em comportamentos desviantes, desafiando a vida num desejo abrupto de morrer, mas, quando doente, deseja fugir dela, como vimos. Também Mimi, desamparada, deseja a cessação do sofrimento para escapar à morte personificada (“a silhueta da morte longe de nós, distante, como vista por acaso na rua no interior de um prédio onde não moramos”¹¹⁵), lembrando o desejo de alguns soldados em *Os Cus de Judas*, que desejam a morte ou uma doença para escapar à guerra.

Sintetizando, a ambiguidade é o que melhor caracteriza a obra literária porque é dela que todas as coisas se revestem. A vida que nasce da morte, o belo que nasce do feio, ou a arte que nasce da busca do durável, são parte de um mesmo ideal, como se comprova pelo facto de um dos modelos da arte poder ter sido “o cadáver na sua forma imóvel e incorruptível”¹¹⁶, como parecem ser os casos de um capitão na quarta comissão (que “apodrecia como um Drácula na aurora”¹¹⁷), de Nuno (que continua a cantar e a falar, mesmo que introspectivamente), de Álvaro (que se acerca de Albino – note-se a aproximação fonética – para, através dele, ser Gardel), ou de Mimi (que coloca uma cabeleira para enganar a morte). A obra que fica, a obra que dura¹¹⁸, é aquela em que a identidade de cada um se faz de máscaras:

[...] na cerimónia das máscaras, a metamorfose não é simbólica mas [...], uma “magia da modelação”. Para o índio, a máscara não é apenas o demónio cuja força se transmite ao que a traz: o próprio portador da máscara se transforma em encarnação do demónio e desaparece enquanto individualidade.¹¹⁹

Carlos Gardel será um exemplo dessa grande máscara, e quem veste esse papel encarna nele, perdendo a sua própria individualidade. Ora Albino deixou de ser quem era para ser Carlos Gardel, fugindo ao tempo e à morte; Álvaro, seguindo e aceitando Albino como sendo Carlos Gardel, foge à morte do filho; Mimi, na *Exortação*, coloca uma cabeleira para enganar morte,

¹¹⁴ *Idem*, p. 191.

¹¹⁵ *Idem*, p. 195.

¹¹⁶ Theodor W Adorno. *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 2008, p. 423.

¹¹⁷ António Lobo Antunes. *Os Cus de Judas*, ed. *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2009, p. 143.

¹¹⁸ Veja-se o que diz Theodor W. Adorno (2008, p. 423), em *Teoria Estética*: “Alguns apadrinham a especulação de que a ideia da duração estética se teria desenvolvido a partir da múmia.”

¹¹⁹ Theodor W Adorno. *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 2008, p. 498

vestindo o papel, apenas aparente, de ser outra pessoa; e já em *Até Que As Pedras Se Tornem Mais Leves Que A Água*, a mãe julga que a sua doença são apenas pedras nos rins, o que a impede de estar nas mãos da morte. Assim, ao vestir o papel de quem dança, a própria morte perde a sua individuação, encarna noutra pessoa. Do mesmo modo, o romance antuniano será como uma *alma morta*, um morto que, sozinho, continua a dançar¹²⁰.

¹²⁰ Referimo-nos a um exemplo de *Até Que As Pedras Se Tornem Mais Leves Que A Água* (p. 264).

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 2008.
- Antunes, António Lobo. *Conhecimento do Inferno*. 1ª edição *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2004.
- _____ *As Naus*. 6ª ed. 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2006.
- _____ *Exortação Aos Crocodilos*. 3ª edição, 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2007.
- _____ *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª edição, 1ª *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2008.
- _____ *Os Cus de Judas*. 28ª edição – edição *ne varietur* comemorativa 1979-2009. Lisboa, D. Quixote, 2009.
- _____ *Até Que As Pedras Se Tornem Mais Leves Que A Água*. 1ª edição *ne varietur*. Lisboa, D. Quixote, 2017.
- Arnaut, Ana Paula. *Entrevistas Com António Lobo Antunes*. Coimbra, Almedina, 2008.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Lisboa, Teorema, 1994.
- Gógol, Nikolai. *Almas Mortas*. Porto, Assírio & Alvim, 2017
- Petrarca, Francesco. *Os Triunfos de Petrarca* (trad. Vasco Graça Moura). Lisboa, Bertrand, 2004.
- Schmidt, Jean-Claude. “Uma horda de almas do outro mundo enriquece a Igreja.” *Como Se Vivia Na Idade Média*. Lisboa, Pergaminho, 2011.
- Seixo, Maria Alzira; Abreu, Graça; Cabral, Eunice; Afonso, Maria Fernanda; Sousa, Sérgio Guimarães de; Vieira, Agripina Carriço. *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes (I e II)*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.
- Seixo, Maria Alzira. *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos*. Lisboa, D. Quixote, 2010.

Norberto do Vale Cardoso é doutorado em Ciências da Literatura – Literatura Portuguesa, tendo-lhe sido concedida uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2007-2010). A tese, intitulada *A Mão-de-Judas: Representações da Guerra Colonial na Obra de António Lobo Antunes*, viria a ser publicada em 2011 na Coleção de Ensaio dedicada a este autor, sob a direcção de Maria Alzira Seixo. Em 2016 publicou, na mesma colecção, *António Lobo Antunes: As Formas Mudadas*. Tem publicado artigos em várias revistas da especialidade e participado em eventos e colóquios, detendo a sua atenção na literatura portuguesa contemporânea, com especial incidência na obra de António Lobo Antunes.

É, desde *Até Que As Pedras Se Tornem Mais Leves Que a Água*, responsável pela fixação de texto da obra de António Lobo Antunes. Autor de vários livros de poesia, está integrado numa dezena de antologias e revistas de poesia e conto. Exerce funções docentes nos ensinos secundário e superior, lecionando presentemente no Instituto Politécnico de Bragança.