

Špánková, Silvie

**Peregrinatio ad loca infecta : configuração do espaço em Auto dos danados de António Lobo Antunes**

*Études romanes de Brno*. 2006, vol. 36, iss. 1, pp. [147]-160

ISBN 80-210-4078-5

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113491>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

SILVIE ŠPÁNKOVÁ

***PEREGRINATIO AD LOCA INFECTA: CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO EM AUTO DOS DANADOS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES***

*Mas pera onde é a viagem?  
Pera a terra dos danados.<sup>1</sup>*

**Introdução**

O romance *Auto dos Danados* de António Lobo Antunes foi publicado em 1985 e como a primeira obra deste autor foi aplaudido em unanimidade pela crítica, sendo galardoado com o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores. O júri da APE, ao defender a escolha do livro de Lobo Antunes, afirmou que se tratava de um romance que abria novas perspectivas e inaugurava, no contexto da obra do autor, os processos de escrita inovadores.

Na realidade, o romance *Auto dos Danados* mantém muitas características da escrita prévia do autor, sobretudo no que diz respeito, tematicamente, à observação minuciosa da sociedade portuguesa, focada nos seus aspectos mais desagradáveis e vulneráveis. Quanto ao tratamento formal, o presente romance revela inovações a nível da estrutura narrativa, em que assistimos a uma maior objectivação do mundo ficcional, conseguida pela técnica da multiplicação de perspectivas.

Para captar devidamente a mensagem deste romance de uma mundividência catastrófica que apresenta um mundo ficcional deformado e hiperbolizado, torna-se necessário decifrar os indícios que apontam para uma crítica mordaz, um ataque violento aos males e excessos da sociedade portuguesa pré-25 de Abril. Tais indícios formam uma rede de signos distribuídos pelos planos da história e do discurso da narrativa. Uma possibilidade da sua detecção poderia passar, segundo a nossa percepção, pela análise da categoria do espaço e das suas relações com a acção e personagens do romance.

---

<sup>1</sup> VICENTE, Gil, *Auto da Barca do Inferno*, In *As obras de Gil Vicente*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002, p. 226.

Carlos Reis, no *Dicionário da Narratologia*, divide o espaço em físico, social e psicológico, em que o primeiro é definido pelas coordenadas espaciais estáticas, o segundo é configurado em função de tipos e figurantes, descrevendo ambientes que ilustram “vícios e deformações da sociedade” e o terceiro é constituído em função de “evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projectadas sobre o comportamento das personagens”.<sup>2</sup> A nossa análise leva em consideração esta divisão, embora não seja possível restringir toda a matéria a estudar a uma classificação tão limitada. Certo desequilíbrio existe na concepção do espaço psicológico que diz respeito, simultaneamente, a dois planos completamente diferentes: ao plano do discurso, em que o espaço psicológico é manifestado pelo monólogo (interior), e ao plano da história em que se movimentam as personagens nos ambientes que desta vez se projectam sobre os seus comportamentos e sensações.

Uma classificação satisfatória em relação à problemática da categoria do espaço na literatura foi oferecida por Janusz Sławiński que usa o termo de *espaciologia literária*<sup>3</sup>, decomposta em vários tipos de reflexão (estudo da morfologia da obra literária, das relações semióticas entre literatura e cultura, do estudo dos arquétipos colocados na subconsciência colectiva humana etc.). Dentro desta problemática, Sławiński delimita uma área da reflexão sobre o espaço como um fenómeno que poderia ser explicado pela morfologia da obra literária e que compreende um dos princípios do plano de composição e da temática da obra literária. Consequentemente, Sławiński demarca uma subdivisão em *descrição*, *cenário* e *valores adicionais*. Para o nosso estudo será fundamental a categoria do *cenário* que adopta, na concepção de Sławiński, três funções: 1. Demarca e classifica a área de extensão da rede de personagens,<sup>4</sup> 2. É um conjunto de localizações – de acontecimentos, situações, em que participam as personagens,<sup>5</sup> 3. Representa um indicador de certa estratégia de comunicação no âmbito da obra.<sup>6</sup> Nesta classificação, a primeira e segunda função pertencem, então, à problemática do espaço representado na obra (plano da história), enquanto a terceira aponta para as relações entre o espaço representado e a sua representação (plano do discurso). Tal distinção servirá de apoio metodológico para as nossas reflexões sobre

<sup>2</sup> REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário da Narratologia*, Coimbra, Almedina, 7ª ed., 2000, p. 135.

<sup>3</sup> Referimo-nos ao termo “literární spaciologie” da tradução checa. SŁAWIŃSKI, Janusz, “Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti”, *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70. – 90. let XX. století*, Brno, Host, 2002, pp. 116–129.

<sup>4</sup> O cenário, nesta perspectiva, é um elemento do esquema paradigmático do universo representado: participa na identificação de possíveis oposições e interações – entre as personagens, grupos sociais, ambientes etc. (p. ex. cidade – campo, salão – rua, pátria – estrangeiro etc.). In *ibid.* p. 127.

<sup>5</sup> O cenário faz parte do desenvolvimento temporal do universo representado. Deste ponto de vista, o espaço é, por exemplo, o indicador dum motivo da acção (p. ex. do motivo da viagem no romance de aventuras), representa o papel do fundo, do parceiro, do signo etc. In *ibid.* p. 127.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 116–129.

o romance de Lobo Antunes, a fim de podermos verificar, em linhas gerais, como a configuração do espaço determina a interpretação da obra.

### **A saga grotesca de uma família condenada: perspectivização múltipla**

A nossa primeira observação diz respeito à categoria que denominamos, para os nossos fins, a *representação do espaço* e que equivale, na terminologia de Sławiński, à terceira área da categoria do cenário: à estratégia de comunicação textual e à dramaturgia de perspectivas nela enquadrada. Embora, segundo Sławiński, esta problemática só parcialmente se relacione com os fenómenos espaciais, percebemo-la como imprescindível para o estudo da obra de António Lobo Antunes. É pois neste plano que se revela uma inovação no contexto da obra do autor.

*Auto dos Danados* é o primeiro romance de Lobo Antunes em que desaparece a categoria do narrador heterodiegético e as vozes passam a pertencer às personagens – ao narrador em 1ª pessoa (autodiegético). Assim, o autor cria um *teatro do mundo*, em que as personagens ganham uma autonomia e uma liberdade total de expressão. Nestes discursos, para além da voz do narrador-personagem que delimita o seu ponto de vista e se move nas específicas coordenadas espaciais, soam, através de excertos de diálogos, outras vozes de outras personagens, revelando outras mundividências e ideologias, que assim formam um romance polifónico ou de perspectiva múltipla. Embora os discursos pareçam ser, por vezes, monólogos interiores – um fluxo da consciência composto de recordações, sensações, impressões, reminiscências ou opiniões, e disperso, pela acção da memória, por vários planos temporais –, devemos considerá-los, mais acertadamente, como relatos ou monólogos narrativos<sup>7</sup>, auspiciados por uma instância invisível e inaudível, que os arquitecta, ordena e denomina<sup>8</sup>. Vejamos mais de perto os discursos das personagens tal como aparecem por ordem na estrutura do romance:

O primeiro relato chamado *antevéspera da festa: NUNO TODO O DIA* pertence a Nuno, o marido de Ana, uma das netas de Diogo que está a agonizar em Monsaraz. O discurso de Nuno é dividido em três partes, dando a conhecer, ao modo picaresco, todo um dia do (anti)herói, concretamente definido (segunda quarta-feira de Setembro de 1975). Embora o romance comece com o seu discurso, constituindo um terço da extensão do livro, Nuno, ao contrário das expectati-

<sup>7</sup> Segundo o termo *narrative monologue* de Lubomír Doležel. In *Narrative Modes in Czech Literature*, University of Toronto Press, 1973, p. 117.

<sup>8</sup> Numa frase do romance diz-se explicitamente: “porém há sete anos, na parte deste relato que me mandaram contar” (p. 205), o que alude ao estatuto do discurso coordenado da personagem. A propósito, Nuno Júdice, no seu artigo “*Exortação aos Crocodilos: Para um Realismo Analítico*” fala até da “presença desse interlocutor ausente – o Autor – na própria esfera do narrativo”, e também de uma “autoridade que confere um peso lógico ao complexo ficcional, fazendo com que a aparente descoordenação ou descolagem dialógica nunca se dispersem na arbitrariedade enunciativa”. In PETROV, Petar (org.), *O Romance Português pós-25 de Abril*, Lisboa, Roma Editora, 2005, p. 264.

vas do leitor, não é o protagonista de todo o romance. No fim da terceira parte do seu relato, Nuno desaparece e nunca mais regressa à cena. Deste modo, o relato de Nuno pode constituir uma novela independente, incluída no romance devido às relações familiares que ligam esta personagem às demais no romance.

A segunda parte do livro tem o título *véspera da festa: ANA À NOITE* e está dividido em LADO A e LADO B. O Lado A põe em cena a voz de Lurdes, a mãe de Ana. Não sabemos exactamente qual é a distância temporal entre a narração e os acontecimentos em Monsaraz em Setembro de 1975, pois o único instrumento de que dispomos é a indicação do tempo verbal (passado perfeito). Neste discurso, Lurdes refere-se à chegada dos seus filhos (Ana e Francisco) à casa em Monsaraz e, ao narrar, tece um fio de impressões e recordações ligadas à sua vida na família. Neste relato, pela primeira vez, conhecemos os membros da família de Monsaraz, filtrados, naturalmente, a partir da perspectiva da personagem: o seu cunhado Rodrigo, a sua cunhada Leonor, Diogo (avô da família), Gonçalo (filho maluco de Diogo e seu marido) e a mongolóide (filha de Diogo). O núcleo do relato de Lurdes assenta na problematização da relação de Ana e Rodrigo e, para além disso, na recordação do seu namoro e casamento com Gonçalo. O relato parece ser mais ou menos sincero, sem artimanhas para esconder a verdade, demonstrando, talvez, uma certa ingenuidade e pureza da mulher criada no campo, no estrato social baixo. O maior problema desta personagem parece ser a sua relação complicada com a filha, que marcou já o período de gravidez.

O Lado B é narrado por Ana sete anos depois da morte do seu avô, quando esta regressa do exílio no Brasil para tratar da herança familiar em nome e a favor da sua mãe. Neste relato, Ana revela-se como uma personagem forte e decidida, porém desiludida com a vida (particularmente disfóricas resultam as suas alusões aos homens, inclusive ao marido brasileiro). O seu discurso parece ser também sincero, não pela sua singeleza, mas antes devido à sua maneira directa de expor todas as ideias, sem rodeios. O núcleo do seu relato assenta na apresentação do estado actual da casa em Monsaraz em que ficaram a morar sua mãe e seu tio.

A terceira parte do livro, denominada *primeiro dia da festa: À LÍDIA, ONDE QUER QUE SE ENCONTRE*, compreende três capítulos designados por números. Trata-se, neste caso, do discurso de Francisco, o irmão de Ana, narrado novamente sete anos depois dos acontecimentos em Monsaraz, e cujo narratário é Lídia, sua namorada mais velha. Os laivos de forte lirismo amoroso, embora não desprovidos de certos tiques de abjecção, caracterizam a mundividência desta personagem “do subterrâneo”, indiferente aos interesses de certa sociedade portuguesa. O núcleo do relato de Francisco compreende a narração da chegada dele e da sua irmã à casa de Monsaraz e a narração da sua vida com Lídia.

A seguinte parte do romance, intitulada *segundo dia da festa: A VÉSPERA DA MINHA MORTE*, é narrada por Diogo, o avô moribundo da família. No seu relato, Diogo evoca, em especial, a problemática da sua relação com a mulher, Adelina, e, de um modo assaz dramático, apresenta a cena da sua separação.

A última parte do romance, intitulada um tanto misteriosamente *terceiro dia da festa: A IMPORTÂNCIA DA MÁQUINA DE INFLUENCIAR NA GÊNESE DE*

*ESQUISOFRENIA*,<sup>9</sup> constitui uma mescla de várias vozes que se interpenetram e espelham reciprocamente. Trata-se de discursos conduzidos pela filha da mongolóide, pelo procurador, por Leonor (filha de Diogo), pelo médico e por Rodrigo (marido de Leonor), em que entram vozes de outras personagens numa simbiose de várias consciências diferentes. A filha da mongolóide expressa, no seu relato, as dificuldades da sua vida de rejeitada, escondida numa oficina de cerâmica, para nunca ser vista no seio da família. O relato do procurador foca a situação em que Leonor e Rodrigo tentam usurpar toda a herança a seu favor. Leonor, no seu relato, entretecido pelo discurso do seu pai e irmão, evoca sobretudo os anos da infância. O médico descreve, simultaneamente, a tourada e a morte de Diogo, e Rodrigo, por fim, foca os últimos dias antes da fuga da família para o estrangeiro.

O facto de as vozes narradoras serem distribuídas por várias personagens que conduzem a narração, adoptando seus próprios pontos de vista, parece ser de uma grande importância para a interpretação da obra. Lubomír Doležel, ao analisar a estratégia narrativa análoga no romance *Anedota (Žert)* de Milan Kundera, chegou à conclusão de que todas as vozes apareciam individualizadas por revelarem, cada uma delas, a destruição de um mito (em geral, ideologicamente fundamentado).<sup>10</sup> Situação semelhante aparece também no nosso romance, pois, na verdade, todas as personagens vivem um abalo (psicológico) ao verificarem a sua falta de adaptabilidade ao meio circundante, destruindo, também, um certo mito. Porém, a obra de Lobo Antunes revela mais um objectivo: aproxima-se, por analogia, a uma peça dramática.

Após esta breve sondagem à problemática da representação do espaço, concentraremos a nossa atenção na questão fundamental para o nosso estudo, na identificação do espaço na história, suas relações com as personagens e, conseqüentemente, na insinuação das possibilidades de interpretação da obra.

<sup>9</sup> Quanto ao título desta parte do livro, trata-se da alusão ao ensaio de um discípulo dissidente de Freud, Viktor Tausk (1879–1919), escrito em 1919, que apresenta um caso invulgar de uma paciente esquizofrênica, Natália A., sujeita à influência de uma máquina, operada por um pretendente rejeitado, que provoca alucinações e comanda tanto o seu pensamento como o seu corpo. Suponhamos que não exista só uma interpretação válida para esta alusão à máquina super-poderosa. Pode tratar-se, simplesmente, de uma metáfora do próprio mundo romanesco, em que as personagens, seus corpos e mentes, embora entidades individuais no mundo ficcional, estão completamente sujeitas à manipulação do autor implícito, que as põe em cena e ordena suas vozes numa mescla deliberada. Por outro lado, e de acordo com a interpretação ideológica da obra, esta máquina pode ser percebida como uma imagem da “máquina da sociedade”, em que todas as pessoas, neste caso personagens, estão sujeitas, como figurantes, a um poder impessoal, a um código de ordens e regulamentos, a um certo comportamento exigido. (Devemos a identificação do texto de Tausk a Margarida Isabel de Oliveira Vale de Gato, In *(Dis)curtos da Ausência em William Faulkner; Variações e Representações na Escrita do Português António Lobo Antunes*, tese de mestrado apresentada na Faculdade de Letras de Lisboa, 1999.)

<sup>10</sup> DOLEŽEL, Lubomír, *Narrative Modes in Czech Literature*, University of Toronto Press, 1973, pp. 112–125.

### A viagem: o espaço exterior/interior dum náufrago

Uma das coordenadas espaciais mais importantes na ficção literária compreende a dicotomia modelar “cidade – periferia”. Tal modelo assume uma função de relevo também no romance *Auto dos Danados*, reflectindo-se neste como um contraste entre a cidade (metrópole) e a província. Esta distinção é, ainda, estruturalmente marcada pela transição entre a primeira e segunda parte do livro que equivale à mudança da voz de Nuno para a voz de Lurdes. Enquanto a narração de Nuno é localizada completamente na cidade (Lisboa) e nela se também desenrola a sua história, com a entrega da voz a Lurdes assistimos à mudança espacial para a periferia (província do Alentejo, Monsaraz).

Lisboa, na perspectiva de Nuno, adquire contornos de uma cidade de naufragados, sendo porém esta perspectiva fortemente nutrida pela visão desiludida do personagem. Nuno, qual um pícaro moderno, empreende o seu percurso quotidiano, iniciado nas tropelias da manhã, continuado no seu consultório de dentista, na viagem de visita à casa dos pais, no regresso a casa, e terminado no caminho a Monsaraz, para visitar o avô moribundo de Ana. Por outro lado, porém, Nuno realiza mais uma viagem, já não física, mas interior. Neste quotidiano irremediavelmente desolador, feito de encontros e desencontros, de marasmo, existem só alguns poucos momentos de entusiasmo que pertencem à dimensão do supra-real, à fantasia. Assim, este personagem vive, simultaneamente, em dois espaços que se interpenetram mutuamente: no espaço da realidade quotidiana e no espaço da fantasia. Quanto ao espaço da realidade quotidiana, Nuno conta tudo tal como aconteceu e, no espaço da fantasia, reflecte os seus sonhos íntimos, impossíveis de realizar. Pertencendo a um mundo mesquinho, sem grandes margens para uma evasão da monotonia do quotidiano, Nuno cria, na sua imaginação, uma nova projecção do seu Eu, identificada com o actor de filmes de *cow-boys* Edward G. Robinson. Assim podemos seguir, no texto, os motivos pertencentes a duas narrativas hipotéticas e sobrepostas: uma de Nuno e uma do seu “Outro”. Curiosamente, o plano da realidade mantém a perspectiva autodiegética, enquanto o plano da fantasia “objectiva-se” como uma projecção de Nuno, sendo apresentada na 3ª pessoa.

A identificação com o ídolo, naturalmente, proporciona inúmeras situações tragicómicas e propõe ao personagem uma dimensão grotesca. De forma mais marcada, o grotesco revela-se na passagem em que Nuno, imaginando-se um sedutor irresistível (Edward G. Robinson), penetra quase à força na casa da sua ex-amante e, enquanto espera até esta acabar a conversa com a mulher-a-dias, despe-se. Este gesto, no entanto, provoca reacções inesperadas da parte das mulheres e Nuno acaba por ficar gravemente ferido no seu machismo. O seu corpo nu, exposto aos olhares desaprovadores e trocistas, torna-se inevitavelmente degradado e grotesco, anunciando a destruição de um mito da sociedade patriarcal pré-revolucionária, um mito que é fundamental no universo deste romance e de que trataremos a seguir:

A época das cerimónias morreu, disse a Mafalda, entramos ali por dentro e pronto, e seguiu-se um atrito de pantufas, uma frigideira que tombava, e ao irromperem as duas no escritório,

direitas ao armário, encontraram-me nu na almofada, de barriga para cima, agarrado à pistola, a mirá-las com os olhos **mais tristes deste mundo**. (AD, p.47)<sup>11</sup>

A viagem de Nuno é uma sequência de insucessos, de naufrágios dum pícaro ao invés. Sua existência romanesca termina no fim do seu relato quando abandona a família a meio caminho entre Lisboa e Monsaraz, para nunca mais voltar à cena. Nenhuma outra personagem se pronunciará mais a respeito desta personagem.

### O *habitat* do Minotauro

Com a mudança da cidade para a província, é como se assistíssemos a um certo retrocesso no tempo: da contemporaneidade da cidade cosmopolita regressamos a um mundo rural, a uma sociedade tradicional, petrificada pelos modos férreos salazaristas, rigorosamente obedecidos e hostis a qualquer modificação qualitativa. Nesta sociedade vigora a famosa “Lição de Salazar” apoiada no lema nacional “Deus, Família, Pátria” que, segundo o histórico João Medina, exigia uma “família cristã [...] coesa, unida no essencial, a começar pelo respeito pelos Pais, na veneração desse Pai essencial e omnipresente – todos têm ou tiveram uma família – que é aliás o Chefe de Família – de algum modo o Salazar daquele lar -, e o único trabalhador, já que a Mãe é doméstica, fica no lar, não vai para a fábrica ou para a repartição, antes prepara as refeições, administra o passadio daquele lar e cuida dos filhos, de acordo com os milenares valores da sociedade patriarcal, ocidental, cristã. Quanto aos Filhos, também estes se hierarquizam, antes de mais, segundo o sexo, pois é machista, naturalmente machista, esta sociedade católica, sendo o Homem quem manda, e cabendo à Mulher o parto, a cozinha, a lida da casa, a chave da dispensa e uma parte da educação dos filhos [...]”.<sup>12</sup>

No centro deste mundo tradicional e rigorosamente salazarista ergue-se a casa da família, hermeticamente fechada como uma fortaleza, de ar estagnado, que simboliza a “casa portuguesa” dos folhetos propagandistas salazaristas e em que todos estão sujeitos ao “chefe de família” (Diogo) que domina todos os sectores da vida exterior e interior da casa. Ninguém pode participar na gerência da casa, ninguém pode protestar, ninguém pode macular a fama, o exemplar da família de proprietários rurais na época ditatorial.

A casa torna-se uma prisão para todos os membros da família, em especial para a filha mongolóide que nunca pode sair para revelar a “vergonha de Diogo”. Inversamente, a filha da mongolóide fica para sempre “arrumada” na oficina da cerâmica, sendo-lhe proibido entrar na casa que a recusou logo à nascença. Assim, esta casa esconde, perante o resto do mundo, o seu segredo das relações

<sup>11</sup> Todas as citações do romance neste trabalho são tiradas de LOBO ANTUNES, António, *Auto dos Danados* (AD), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990. O sublinhado em todas as citações é nosso.

<sup>12</sup> MEDINA, João, *Salazar, Hitler e Franco, Estudos sobre Salazar e a Ditadura*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, p. 72.

sexuais proibidas. No entanto, esta casa de mistério guarda, no seu seio, mais uma aberração: Gonçalo, o filho maluco, fechado no quarto de cima<sup>13</sup> onde governa o seu próprio microcosmo – um modelo de linhas ferroviárias que, numa abordagem simbólica, pode aludir à noção de progresso (as ferroviárias são um signo da modernidade, da civilização e do movimento). Deste modo, Gonçalo, o louco (ou o lúcido?) da família, parece ser o único membro da casa que não respeita a ordem imposta e antiquada, criando um mundo à sua maneira, que lhe fornece um substituto para a vida real e um meio de evasão, de ruptura da fortaleza familiar.

Diogo, o chefe de família, representa um tipo social que é denominado, na cultura portuguesa, o *marialva*. Antes de prosseguir, convém explicar, resumidamente, o que se percebe por este termo. José Bacelar alega que o marialva demonstra “o profundo desdém por todas as coisas do espírito, tomadas como manifestação ou sinal, seja de plebeísmo, ou melhor, de burguesismo impertinente e falho de gosto, seja duma desvirilização geral que é preciso desprezar e condenar pelo ridículo”.<sup>14</sup> Em traços muitos gerais, podemos adicionar que o marialva português é característico, sobretudo, pelo desprezo da inteligência e pelo desejo de manter o status quo da ordem social (relações desequilibradas entre o homem e a mulher). Naturalmente, este facto não exclui o frequente desdém por tudo que for fraco e/ou feminino. No discurso de Diogo, notamos igualmente vários indicadores de uma forte repulsa pelas mulheres e, em geral, por tudo que é feminino, fraco ou doente. Por ironia, é exactamente Diogo quem gerou uma filha – mulher, um filho maluco e uma mongolóide.

[...] minha filha mongolóide, excrescência do meu corpo, certeza da minha miséria, vergonha do meu sangue [...] (AD, p.221)

[...] os mendigos, os pedintes os que ejaculam lágrimas pela porcaria das notas irritam-me quase tanto como as mulheres [...] (AD, p.232)

[...] porque as desgraças me metem o mesmo nojo que as menstruações das mulheres e me provocam uma sensação igual de impotência indignada [...] (AD, p.233)

Verificamos, então, no caso de Diogo, vários traços que acentuam o seu carácter dum homem marialva. A questão poderia parecer simples à primeira vista e, após a caracterização acima mencionada, este personagem não passaria de um tipo social, em que se apoiasse uma leitura do romance ideológica mani-

<sup>13</sup> É interessante observar que o local tradicional de esconderijo do louco na literatura ocidental é um sítio “em cima”, “no sótão”, “nas águas-furtadas”. Para mais referências recomenda-se ver: HODROVÁ, Daniela, *Místa s tajemstvím*, Praha, KLP, 1994, p. 72. Hodrová chama atenção para o facto de que a experiência literária contradiz as concepções psicanalistas, nas quais se baseou, por exemplo, Gaston Bachelard, no seu famoso trabalho *Poétique de l'espace*, onde o sótão é lugar de experiência racional e a cave é o lugar de irracionalidade das profundezas.

<sup>14</sup> Trata-se do extracto do artigo que J. Bacelar escreveu para Seara Nova em 1939. Citado em CARDOSO PIRES, José, *Cartilha do Marialva*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1999 (1ª ed. 1960), p. 45.

queísta. O problema, naturalmente, é um pouco mais complicado. Para perceber qual o verdadeiro significado deste personagem no universo romanesco, é preciso identificar na obra mais dois planos semânticos sobrepostos – o mitológico e o grotesco.

A casa de Monsaraz é, pois, também uma casa labiríntica, em cujo centro se encontra o Minotauro, um homem-touro, um monstro temido e sanguinolento, embora ao fundo um ser particularmente triste e solitário. A imagem desta criatura reflecte-se, metaforicamente, nos dois personagens do romance: Diogo, o governador da família, e seu genro Rodrigo, o “boi da cobrição” que abusa sexualmente de todas as mulheres da família, excepto a sua esposa. No tecido da narrativa entra, assim, uma adaptação do mito de Minotauro. Neste caso, porém, o mito acusa uma modificação: é a própria Ariadne quem derrota o Minotauro.

Como já foi insinuado, a estrutura do romance consiste em cinco partes, correspondendo aos cinco dias em que decorre a acção. Os últimos três dias da acção equivalem à duração da festa em Monsaraz, cuja parte imprescindível é a tourada. A descrição da tourada e da morte do touro adquirem contornos transparentemente simbólicos quando comparadas, por analogia, com a agonia e morte de Diogo:

[...] o touro tão **sozinho** como o velho de boca aberta, sem bochechas, na sua cama enorme, a examinar o tecto sem de facto o ver [...] (AD, p.302)

[...] uma igreja, um velho e um touro, **os três sozinhos** na vila, apesar dos parentes [...] (AD, p.303)

A festa da tourada glorifica a força do animal, tornando-se o touro, por algum tempo, o verdadeiro herói, cuja agonia e morte é assistida pelas multidões suspensas em transe. Por analogia, Diogo, o chefe da família patriarcal, experimenta, no seu leito, a sua própria agonia, enquanto os membros da família assistem, impacientes, para poderem dividir o que restar após a morte do velho. Assim, o duplo personagem Diogo/touro fica exposto, num espectáculo macabro, aos olhares de uma assistência impiedosa.

A morte deste duplo personagem instaura, simbolicamente, uma nova ordem: com a morte do touro celebra-se a renovação das forças, inerente ao ciclo natural e, com a morte do velho, assiste-se a uma destruição do poder autoritário machista com a seguinte regeneração social e ideológica. Não é por acaso que esta morte é acompanhada de grandes mudanças a nível social no Portugal pós-revolucionário. A revolução de 1974 significou o derrube da ditadura, instauração da democracia liberal, influenciada pelas ideologias de esquerda, e alteração de esquemas familiares, até então rigorosamente baseados no patriarcado.

O crepúsculo do poder patriarcal é também anunciado através do uso do grotesco. Segundo as análises de Bakhtine, a concepção estética do *realismo grotesco*<sup>15</sup> pressupõe certos tratamentos como, por exemplo, a degradação – a interpretação

<sup>15</sup> BAKHTINE, M. M., *Problémy poetiky románu*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1973, p. 136.

de todo o sublime, ideal e espiritual no plano corporal e material<sup>16</sup>. Sob esta luz podemos interpretar as frequentes alusões às actividades corporais presentes nos romances de António Lobo Antunes. Quanto ao *Auto dos Danados*, aludimos já, neste sentido, à degradação do corpo de Nuno e, em relação ao touro (que sabemos ser análogo a Diogo), assistimos mais uma vez à humilhação do macho que passa pela profanação do falo:

[...] uma multidão trotava, na arena, para o animal aprisionado que procurava ainda um corpo qualquer que lhe fugia, um trapo vermelho que se lhe escapava, as botas que lhe pontapeavam os testículos, que lhe pontapeavam o pénis [...](AD, p.305)

O poder machista de Diogo, o proprietário de várias herdades na planície alentejana, sofre já umas alterações sensíveis no seu próprio discurso, caracterizado, ao modo de caricatura, pela reiteração de certas fórmulas discursivas fossilizadas que, pronunciadas ou pensadas na hora da agonia, soam como anacronismos numa nova situação em que se encontrava Portugal de 1975:

Porque é à chibata que se educam os filhos.(AD, p. 221)

É assim que se agradecem meia dúzia de bofetadas pedagógicas durante anos e anos de educação conjugal. (AD, p. 228)

Ao fim, a degradação do poder de Diogo atinge o seu clímax quando este se apercebe do facto de que a sua mulher o quer abandonar. Nesse momento cumular, Diogo aplica literalmente todos os métodos para reter a mulher em casa, não evitando a violência sádica: deixa mordê-la pelo cão e viola-a a seguir. Apesar de tudo, a mulher derrota o monstro e vinga-se (também com a violência):

[...] e larguei o relógio dos anjinhos de bronze para lhe separar as pernas, rindo das suas exclamações, dos seus protestos e dos seus murros insignificantes de mulher, e no momento em que a penetrava, castigando-a com um tabefe pelos seus beliscões nas minhas costas e pela sua incansável resistência de enguia, recusando a minha língua, as minhas carícias e o meu ansioso peso de homem no seu peito, ela apanhou o relógio de mostrador quebrado e eu vi os dedos que seguravam a base de mármore aumentarem de tamanho, vi o braço no ar, vi a sua repentina careta de vingança [...] (AD, p. 231)

Diogo, um Minotauro odiado, cujas forças foram vencidas após a tentativa de impor a sua masculinidade, fica sem mulher, infinitamente sozinho até à sua morte libertadora.

De modo diferente, Rodrigo, o mais interesseiro e bruto na altura da agonia de Diogo, revela-se um personagem sobremaneira covarde quando da sua fuga da casa em Monsaraz. O seu discurso é um misto da visão deformada da realidade e das alucinações provocadas pelo medo pânico dos novos governadores do país:

Um morcego esvoaçou por segundos junto a mim, afilado e rápido, subiu em flecha no ar, desapareceu. Um dos checoslovacos esmagou a cabeça de uma criança com a coronha da arma,

<sup>16</sup> Ibid., pp. 136–137.

como um ovo podre. Os soldados metralhavam as vidraças do Outeiro, ou lançavam garrafas, com mechas de petróleo a arder, sobre os telhados das casas. As pessoas tentavam proteger-se do fogo com as mangas, troçados pelas gargalhadas dos cubanos: Tenho de voltar depressa para cima, tenho de tanger até Espanha a manada de anormais e de putas que o velho me legou. (AD, p.316)

O desfecho do discurso de Rodrigo, entremeado, por vezes, pela voz da sua mulher, coincide com o fim do romance. Rodrigo, ironicamente, perde a fuga colectiva da família e fica abrigado na casa de Monsaraz, junto com a única personagem (Lurdes) que recusou partir sem ele. O grotesco da situação de Rodrigo é, mais detalhadamente, descoberto no relato de Ana que, sete anos após os acontecimentos em Monsaraz, não se consegue livrar do sentimento de ódio sentido em relação ao tio, procurando, por todos os meios, repudiá-lo da casa, contra os protestos da mãe:

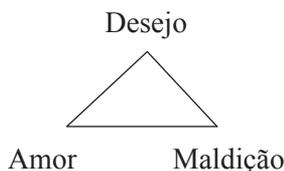
[...] e encontrei-o aninhado num canto, entre dois cestos, a proteger a cara com a bengala muitíssimo mais idoso do que eu imaginava que lhe fosse possível envelhecer em sete anos, curvado, engelhado de rugas, de botas gastas, quase em farrapos, inerte, resignado, passivo, à espera da primeira pancada na aceitação ossuda e **triste dos bois**. (AD, p.165).

Diogo e Rodrigo, dois personagens que simbolicamente remetem ao mito do Minotauro, temidos por toda a família, acabam por ser desobedecidos e sujeitos ao livre arbítrio das mulheres. Curiosamente, trata-se, juntamente com Nuno, dos personagens mais tristes e sozinhos do romance que, pelas circunstâncias, figuram como verdadeiras vítimas da ideologia machista e da sua própria cegueira, implorando certa compaixão por parte dos leitores. Porém, e em última estância, é a sua casa que representa o papel principal no texto do romance, a casa que, nas suas conotações física, social e simbólica, funciona como um princípio condicionador do comportamento de todas as personagens.

### Configuração do Inferno antuniano

A palavra “danado” tem, segundo o dicionário, os seguintes significados diferentes: 1. hidrófobo, raivoso, 2. perverso, malévolo, 3. muito esperto, atrevido, expedito. A etimologia é transparente: *danado* deriva de *damnatu*, part. pass. de *damnare*, que significa “condenar”. E, na verdade, *Auto dos Danados* de Lobo Antunes é também um drama dos duplamente condenados, a nível social e individual. As personagens, pertencentes ao estrato social da média alta de proprietários rurais, embora já empobrecidos, representam a classe que sofre as consequências do derrube da ditadura, optando por fugir do país. A nível individual, trata-se de personagens deprimidas, isoladas, desiludidas, incapazes de um forte sentimento humano e, portanto, irremediavelmente condenadas à solidão. Sem vontade de comunicar com os outros e prescindindo de qualquer sentimento de solidariedade, estas personagens são também condenadas a viver no espaço sem

amor e compreensão. Sintomaticamente, os romances de António Lobo Antunes raramente falam de amor, pois antes acentuam a sua impossibilidade, existindo, no seu universo romanesco, poucas situações em que dois ou mais indivíduos realmente se encontram. Até as relações sexuais, raramente presentes mas frequentemente aludidas, não encontram o eco numa melhor e mais íntima experiência de comunhão. O amor é ligado com o desejo e este com a sua maldição. Ganhamos, assim, o triângulo fatal



onde o amor equivale à maldição, portanto, a algo condenado e proibido. Incapazes de uma verdadeira projecção emocional, as personagens de Lobo Antunes vagueiam como umas sombras de si mesmas, como umas consciências divididas entre a realidade e a aparência. Não surpreende, portanto, que um motivo preferido neste e noutros romances de António Lobo Antunes é o espelho, um objecto imprescindível no *topos* da casa de mistério<sup>17</sup>, que possibilita a duplicação e devolve uma imagem ilusória do sujeito/objecto visualizado, impossibilitado de ser captado, percebido ou possuído. Há inclusive, no texto do romance, uma cena de forte dramatismo e de repercussão da crise identitária, veiculada pelo motivo do espelho, que foca a separação do casal. Diogo, no seu relato, exprime uma sensação da impossibilidade de possuir a sua mulher, multiplicada nos espelhos, de maneira que se perca a certeza do que é real e do que é ilusório. A multiplicidade de um objecto reflectido nos espelhos remete para a existência de várias faces desse mesmo objecto, mudando-se a face segundo o ângulo de visão. A tentativa fracassada de (re)conhecer uma pessoa, um conjunto orgânico de inúmeros aspectos parciais, está aludida na percepção confusa de Diogo:

[...] e os corpos dela baixavam-se, levantavam-se e caminhavam nos espelhos [...] (AD, p.224)

E eu sem saber com qual das minhas mulheres falar uma vez que eram várias, para cá e para lá, a moverem-se ao mesmo tempo nas paredes, eu em busca da verdadeira [...] (AD, p.225)

Condenado e degradado são dois atributos que determinam o espaço relacionado com as personagens. O espaço romanesco é representado como um mundo objecto, em que o corpo humano se metamorfoseia, ganhando aspecto animal ou caricatural. O objecto, para mais, está presente também na própria linguagem, irreverente, expressiva e transbordante de metáforas que unem o universo animal ao humano, numa visão boschiana. A estranheza e alienação são os mais frequentes sentimentos das personagens que se movem num espaço depressivo e

<sup>17</sup> Ver HODROVÁ, Daniela, *Mista s tajemstvím*, Praha, KLP, 1994, p. 74.

opressivo, em que não existem normas sociais, num espaço isolado, simbolizado pela casa fechada, num espaço doente, governado pelo ódio, desejo sem amor, violência e traição, onde os filhos odeiam os pais e onde os pais não amam os seus filhos. Tais coordenadas remetem, iniludivelmente, ao universo infernal, catastrófico, ao espaço de constante humilhação, abuso, arrogância e tortura.

Por outro lado, este espaço de ameaça e terror é corroído pelo humor negro, impiedoso, que configura o plano grotesco do romance. Neste sentido, o espaço antuniano assemelha-se ao espaço vicentino de crítica social medieval.<sup>18</sup> Trata-se, sobretudo, da peça *Auto da Barca de Inferno* de Gil Vicente que acusa fortes afinidades com o romance de Lobo Antunes: de mesmo modo que O Diabo conduzia as almas penadas para o barco que as ia levar ao Inferno, tal o nosso autor como um encenador conduz, no romance, as suas personagens para o “barco-casa” onde terão que presenciar a agonia do chefe da família e revelar as suas “almas” danadas.<sup>19</sup> A barca é móvel, enquanto a casa é rogorosamente imóvel. Portanto, as personagens vicentinas estão a caminho do Inferno que os espera, enquanto as personagens do romance já se encontram no barco-casa que é um meio e fim do caminho, o seu destino, o Inferno na terra.

### O espaço do/no romance *Auto dos Danados*

À luz das análises feitas nos capítulos precedentes podemos esboçar as principais coordenadas que configuram o espaço do/no romance *Auto dos Danados*. Quanto ao problema da representação do espaço, podemos afirmar que o texto do romance possui características estruturais análogas às de um texto dramático. Semelhantemente à peça do teatro, em cujo palco entram actores para pronunciarem o seu monólogo, o texto do romance é dividido em partes, cada uma delas conduzida por um personagem-narrador que foca os acontecimentos do seu próprio ponto de vista. Excepção neste procedimento constitui a última parte do romance, cuja estrutura, embora coesa exteriormente, é fragmentada no interior, figurando

<sup>18</sup> A própria epígrafe do romance é tirada do *Auto da Feira*, a peça de Gil Vicente, que aborda, no plano temático, os males da sociedade medieval. Assim, logo desde o início seguimos dois processos de analogia: 1. no plano textual, o romance é uma recriação do palco vicentino, em que entram, uma por uma, as personagens, que defendem as suas atitudes e seus procedimentos 2. no plano temático, analogamente à imagem medieval do mercado de vícios e de virtudes que representa a alegoria do mundo corrupto e hipócrita, o romancista faz um exame da consciência e do comportamento humano, demonstrando a sua duplicidade – dualismo da realidade e da aparência. Deste modo o texto vicentino e o antuniano entram em relações intertextuais.

<sup>19</sup> É interessante observar que, à imagem da peça vicentina, em que todas as almas dos pecadores vicentinos foram levadas ao Inferno, excepto o Louco, as únicas personagens do romance que escapam, de certa maneira, à galeria dos danados, de personagens hipócritas e corruptas, é Gonçalo, o maluco, e o seu filho Francisco, o personagem um tanto “anormal”, infinitamente tímido, livre de qualquer interesse financeiro, embrenhado na droga e entregue a uma vida simples, sem recursos e de certa maneira feliz.

como uma máquina geradora de várias vozes e consciências, num Carnaval de verdades e máscaras, de dissimulação, de jogo de Cabra-Cega. O carácter dramático do romance é, também, acentuado pelas frequentes referências à mímica e gestos das personagens, expressivos e teatrais, e pelo processo próximo de *mise en abyme* – teatro no teatro – em que, dentro de um espectáculo (o auto = o livro), assistimos a mais um (a tourada = agonia de Diogo).

No que se refere à problemática do espaço representado no romance, detectamos dois espaços dicotómicos essenciais: a cidade e a periferia, sendo cada um deles governado por regras autónomas. O espaço da cidade está ligado com a viagem, o percurso, o movimento incessante, a vontade de escapar à vida real (infernai) pela evasão tanto física como psíquica. Assim, o único personagem relacionado exclusivamente com o espaço urbano, Nuno, foge da casa, da cidade e, no último passo, da própria história.

O espaço da periferia, ao contrário, está vinculado com a imobilidade, estagnação, costumes e hábitos conservados pela tradição e pelo regime ditatorial que os pretendia manter na sua versão mais aberrante e hipócrita. O lugar por excelência deste espaço é a casa da família, o símbolo do Portugal salazarista, configurada como um espaço infernal. Nesta imagem do espaço da casa, apoiada pela visão grotesca, consiste a crítica mordaz à sociedade portuguesa pré-revolucionária. A revelação dos males guardados no seio de uma família exteriormente “modelar” aponta para a discrepância entre o lema “Deus, Família, Pátria” e a realidade, em que a promiscuidade, incesto, violência ou falta do instinto materno são fenómenos regulares e normais. A leitura do romance *Auto dos Danados* possibilita uma entrada num mundo atrás do espelho como no País das Maravilhas, onde assistimos ao jogo permanente das ilusões e verdades. Trata-se, porém, do nosso mundo, actualíssimo, de uma realidade mais real que a “realidade”.