

Špánková, Silvie

Os lugares na viagem à noite antuniana

Études romanes de Brno. 2009, vol. 30, iss. 1, pp. [265]-274

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114842>

Access Date: 17. 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

OS LUGARES NA VIAGEM À NOITE ANTUNIANA

No romance *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* (2000), tal como noutros de António Lobo Antunes, os sítios determinados, em especial Lisboa e seus arredores, constituem um espaço de convergência da ficção e realidade extra-literária, suportado por traços autobiográficos. Para além de referências a localidades existentes em Portugal (Estoril etc.), o cenário da narrativa inclui certos elementos espaciais, tais como a casa da família, o jardim ou o hospital que igualmente confirmam o pacto da leitura realista. Finalmente, o efeito do real é garantido pela distribuição de papéis na hierarquia social da moradia (que assim funciona como a representante simbólica da sociedade portuguesa), já que o conflito de carácter social, em que os “ricos” se opõem aos “pobres”, constitui um dos motivos fundamentais do romance, mesmo que não seja transparente nem dogmático.

Ao modo da representação realista que pode ser denominado *horizontal*, no entanto, sobrepõe-se o modo *vertical* da poetização, da criação de figurações espaciais que, pela sua opacidade, abrem caminho à conotação múltipla e à consequente simbolização. A poetização resulta de procedimentos diversos, sobretudo 1) da subjectivização da narrativa, quer dizer da perspectiva autodiegética de uma jovem, Maria Clara, que observa, vive, sente e recria o espaço circundante, dando às vezes voz a outras personagens 2) da activação do imaginário mítico e arquetípico (freudiano, junguiano, bachelardiano), especialmente no que diz respeito à correlação da casa, dos objectos e dos elementos da natureza com as forças do subconsciente humano 3) dos procedimentos retóricos.

O nosso objectivo, portanto, será examinar este trabalho da poetização em dois lugares “reais” deste texto “nocturno”: a casa e o jardim que, ao mesmo tempo, funcionam como os *topoi* literários tradicionais. Como as fronteiras entre os três processos de poetização são naturalmente muito fluídas e, em alguns casos, sobrepostas, funcionando em geral dois ou todos os três processos simultaneamente para criar o efeito poético, o nosso exame será necessariamente um tanto simplificado. Esperemos, no entanto, que as conclusões ofereçam pelo menos uma das respostas à pergunta em que consiste o carácter poético deste romance que é subtítulo, algo lúdica e subversamente, o poema.

Devido ao espaço reduzido deste estudo, o levantamento das figurações não pode, nem pretende ser exaustivo, trata-se somente de exemplos ilustrativos que abrem caminho a seguintes análises pormenorizadas.

Casa

As primeiras dúvidas que surgem em relação ao espaço da casa dizem respeito ao seu aspecto que, praticamente, fica até ao fim da narrativa desconhecido. Nenhuma descrição sintética da casa aparece no romance, apenas alguns dos seus traços característicos transparecem nos fragmentos descritivos proporcionados pela voz narrativa autodiegética. Estes fragmentos, não obstante, aparecem desde logo como projecções criadas pela mente perturbada e fantasista da narradora que (re)habita oniricamente a sua casa natal. Daí, a configuração realista da casa como o espaço da tensão familiar e social coexiste com a configuração poética que é o papel reigente das emoções subjectivas e sonhos não cumpridos. A seguir, passaremos em revista algumas das mais sugestivas figurações da casa no texto.

Um dos aspectos que imediatamente capta a atenção do leitor é a estrutura dicotómica das próprias figurações da casa que, assim, ganha um estatuto profundamente ambíguo. Uma das primeiras oposições, neste sentido, seria o contraste entre as qualidades do *vivo/morto* e *animado/inanimado (estático)*. As características do vivo e/ou animado correspondem às figurações da casa como um *organismo vivo* que parece *respirar com* os seus habitantes (p. 241)¹ ou que, pela acção da luz artificial, entra em simbiose com o jardim (“as ampolas do Estoril plantavam freixos na sala juntamente com os móveis”, p. 77). Noutras situações, a casa perde a sua qualidade de interacção com os seres vivos e elementos naturais e apresenta-se como um “objecto” não-vivo, mas apesar disso “móvel”: são as figurações da “*casa-comboio*” (“não me recordo de se interessarem [os pais] um pelo outro ou de os ouvir conversar, chegava do escritório, sentava-se na poltrona em cerimónias de estranho, desconhecidos de viagem no mesmo comboio, os freixos passavam na janela da carruagem da sala”, p. 62) e da “*casa-barco*” (“a noite a trazer o mar e o comboio e dando-nos/dando-lhes, eu não nascera ainda/ a ilusão que a vivenda naufragava, uma ilha com árvores minúsculas na barra do Tejo, talvez os mundos que existem para além do Estoril e ao pensar nesses mundos tudo tão acanhado, tão sufocante aqui...” p. 181) que transportam os seus passageiros a destinos fatais, conotando o desinteresse, falta de comunicação ou carência emocional e, simultaneamente, reforçando o isolamento da casa, a sua clausura, a impossibilidade de evasão dum espaço limitado. A qualidade da “mobilidade” relaciona-se, também, com o processo de desagregação da casa, a sua degradação pela acção do tempo.

¹ Todas as citações são da 3ª ed. (2000) do romance *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, Lisboa: Publicações Dom Quixote (1ª ed. 2000). Para os fins deste estudo modificámos o gráfico do original: usamos sempre o itálico (em vez do redondo e também em casos onde é itálico em original).

As conotações negativas que predominam na figuração da casa “móvel” são acompanhadas pela imagem do espaço morto e *vazio*, duma *galeria de ecos*, de *espécie de garagem ou piscina vazia*, em que os *passos, mesmo leves, são mais profundos, mais fortes* (p. 320). As sugestões auditivas (os ecos, os passos), bem como a imagem da galeria (que faz lembrar uma mina ou um labirinto subterrâneo) sublinham o silêncio e suscitam uma espécie de *horror vacui*. O ar de desolação, de severidade e de vacuidade que reina neste labirinto de corredores, quartos frios (com terços e imagens de Cristo) e patamares escuros (com um oratório), alude também a um *claustro*, análogo ao colégio de freiras que Maria Clara frequentava. Os mistérios relacionados com os mortos cujas faces bocejam nos retratos das paredes são os fantasmas dum *castelo assombrado*, sugerido, aliás, pela lembrança dum castelinho em São Pedro, habitado pelo fantasma de uma menina morta (p. 52). Os vivos, no entanto, também se transformam em mortos, habitando os quartos negros de solidão e deitando-se em camas-urnas (“por momentos as trepadeiras deixaram de assemelhar-se a panos negros cobrindo em silêncio a urna onde me deito”, p. 245).

O carácter dum claustro ou dum castelo corresponde ao modelo vertical que determina mais uma oposição na estrutura do espaço (*acima/em baixo*) e que, simultaneamente, copia o princípio simbólico da hierarquia social. Há dois lugares opostos e símiles que constituem os pontos de orientação na casa: o *sótão* e a *cave*, os lugares interditos, de segredo, onde se escondem os objectos desusados e “proibidos” (a arca que contém os velhos retratos, a cadeira de baloiço, o cavalo de pau, brinquedos de criança etc.). A interdição e a clausura são sublinhadas pelo poder da chave, um dos *leitmotivos* do romance (as variações ao motto “subia as escadas do sótão a procurar chave no meio de outras chaves”, p. 15, marcam o ritmo da narrativa). Daí, Maria Clara, nesta casa assombrada, repete o gesto dos cavaleiros medievais, cujo papel era vencer o medo e fantasmas e seguir o caminho à procura dum objecto desejado.

A polaridade do sótão e da cave constitui uma versão da casa bachelardiana em que vigora a oposição do sótão, o espaço governado pela racionalidade e clareza, e da cave, o lugar da escuridão e irracionalidade (Bachelard, 1957: 35). No sótão, afirma Bachelard, o sonhador sonha racionalmente, todos os pensamentos são claros, enquanto a cave constitui o ser obscuro da casa, o ser que participa nos poderes subterrâneos (Bachelard, 1957: 35). Esta concepção, no entanto, aparece levemente modificada no romance: a clareza que domina no sótão ganha, em certos momentos, tanta força que em vez ao esclarecimento leva à alucinação e à loucura, correspondendo assim ao *topos* frequentemente explorado na literatura e nos romances de António Lobo Antunes (lembramos por exemplo o r. *A Ordem Natural das Coisas*). A cave, por outro lado, mantém até certo ponto a figuração bachelardiana de um espaço infernal, lugar de medos irracionais onde, pelo poder da escuridão, os objectos aniquilam-se, deixam de existir. Devido a este seu carácter, a cave simboliza a noite-morte, um símile da imagem nocturna da *boca de trevas* (“dedos verdadeiros no peitoril esfregando-se uns nos outros a largarem fios que brilham um instante/a boca das trevas abre-se logo e engole-os”, p. 303).

Os medos da jovem narradora, porém, não se reduzem ao espaço da cave, o seu medo é duplo, o que é, aliás, novamente confirmado pela hipótese de Bachelard, inspirada em Jung: “nous revivons phénoménologiquement les deux peurs: la peur au grenier et la peur dans la cave” (Bachelard, 1957: 36). Por um lado, há o medo expresso da escuridão da cave, por outro, o medo dissimulado do sótão (“não tive coragem de subir ao / de descer à cave sem acender as luzes com tanto escuro à roda”, p. 327). Tal facto sugere a natureza profundamente ambígua do medo da jovem, a existência permanente do medo suprimido, relacionado com as interdições dos pais.

O atributo comum da escuridão delinea o parentesco entre a cave (a sinédoque da casa morta) e a *garagem* (“a garagem surgiu-lhe mais escura, mais funda”, p. 269, “a porta da garagem fechada, a seguir à porta um silêncio agoirento”, p. 268) que, também, conota um *lugar sinistro*, de morte e, por outro lado, constitui o espaço íntimo do chofer, outra figura masculina que, para além do pai, suscita o desejo erótico da jovem. Maria Clara, imaginando os amores proibidos entre ele e a mãe, situa na garagem uma cena inventada do crime que é, no entanto, uma variante transfigurada do evento ocorrido, da avaria da máquina de cortar e do seguinte ataque cardíaco que o pai sofreu: “fechei a janela e a máquina de cortar relva afastou-se, pedi ao meu pai que me deixasse experimentá-la, o aparelho livrou-se de mim num sacão, engoliu de imediato metade dos goivos, a avançou a cambalear pelo cascalho e imobilizou-se *junto à garagem* a pingar *óleo* numa tosse de fumo” (p. 36) [...] “o meu pai em mangas de camisa a consertar o aparelho com uma *chave de fendas* e um *martelo*” (p. 37, o sublinhado é nosso).

O espaço da garagem, juntamente com os motivos do óleo, martelo e chave de fendas reaparecem na cena do crime: “ambas a descobrirem-me parada junto à cómoda e a pararem como a minha mãe ao encontrar na *garagem* uma espécie de embrulho coberto de *óleo* ou de sangue, pernas dobradas onde não deviam dobrar-se, uma das palmas em atitudes de sono, a corda no seu prego, o *martelo* e a *chave de fendas* inocentes na prateleira...” (p. 269, o sublinhado é nosso).

Em seguida, esta cena é várias vezes desconstruída: o óleo transforma-se em sangue, o “embrulho” é primeiro o chofer (o suposto amante da mãe), depois o pai (o que sublinha a interpretação de que se trata da reescrita da avaria e do ataque do pai, na sequência do qual foi hospitalizado). Os motivos sublinhados, aliás, repetem-se ainda noutra cena violenta, em que Maria Clara inventa um cerco e bombardeamento da vivenda: “no sétimo negativo a governanta no alpendre a repelir qualquer coisa fora do campo da lente e com a explosão do petróleo os reposteiros em chamas, um algeroz inclinado para a *garagem* onde o chofer/mãe/teimava em empunhar uma alavanca que as granadas tornavam ridícula ou se calhar *o tal martelo*, a tal corda, *a tal chave de fendas*, o maçarico a espirrar línguas de zanga, o fotógrafo aperfeiçoou a distância ou a luz de modo que o radiador do automóvel, uma pilha de pneus/detesto contar isto mãe mas como informá-la de outro modo?/o chofer quebrado pelo que não era a cintura”, p. 284, (...) “a criada a fixar os próprios dedos em que manchas estranhas/*o tal sangue/ o tal óleo/os pretos* e os árabes num dialecto de vogais proibindo o fotógrafo de mudar de rolo

no saco dos aparelhos e as fotografar outra vez, grande plano dos dedos e a criada a olhá-los numa incompreensão demorada...” (p. 285, o sublinhado é nosso)

Todas as figuras acima mencionadas aproximam a vivenda ao modelo da *casa de mistério*,² o topos literário de grande repercussão em todas as literaturas europeias e mundiais. Os atributos da casa que comprovam as características comuns são as seguintes:

- 1) *Princípio da verticalidade*: que apresenta modificação a respeito da concepção bachelardiana, como indicámos, porém mantém o modelo da cave como um lugar sinistro, de morte (trata-se de um espaço inexplorado pela jovem, por isso, colocam-se aqui hipóteses da existência de objectos secretos e mistérios sinistros: “se descesse à cave os guarda-fatos e os armários abertos e talvez o cadáver do rei entre a cadeira de baloiço e o esquilo de veludo a que faltava a cauda”, p. 308.
- 2) *Princípio da especularidade e profundidade (encaixamento)*: no sótão encontram-se objectos de mistério que reproduzem o aspecto da casa (armários e uma arca guardam outros objectos de mistério).
- 3) *Princípio da iluminação*: os objectos de importância (e de interesse da jovem) são quase misteriosamente indicados pelo sol (este constitui um aspecto original já que nas casas de mistério tradicionais, o indicador é a luz lunar): “o sol na mala sobre a arca chinesa e na mala um livro de nomes...”, p. 65.
- 4) *Princípio da antiguidade*: a memória do tempo funciona neste romance simbolicamente, através de vários retratos de antepassados ou lembranças da África, testemunhos da era colonial de Portugal.
- 5) *Princípio da desintegração*: a casa sofre a desintegração, tal como se desintegram os velhos modelos de esquemas familiares. No entanto, o princípio temporal da degradação é contrastado pelo princípio da antiguidade que impõe ao espaço as características de um espaço petrificado, parado. Este contraste deve-se à percepção de Maria Clara que, vendo a casa em desagregação, esforça-se por mantê-la excluída do fluir temporal pela acção da memória.
- 6) *Princípio da animização*: a casa torna-se um ser vivo que respira juntamente com a família, ou, pela acção da luz, torna-se integrante da natureza.
- 7) *Princípio da insularidade*: a casa com o jardim são separados dos arredores pelo muro com portão que sublinham o isolamento.
- 8) *Princípio da escuridão e sinistralidade*
- 9) *Cronótopo da viagem* da heroína à descoberta da sala de mistério, sendo a mesma heroína uma personagem marcada e desdobrada (usa vestimenta de homem que lhe trouxeram a alcunha de “homem da casa”, tem um sinal na face que imita o mesmo dos parentes – do pai e da criada, tem um estado mental provavelmente perturbado, cria os seus duplos etc.)

² Aludimos à recolha de atributos da *casa de mistério* efectuada por HODROVÁ, Daniela, *Mista s tajemství*, Praha, KLP 1994, pp. 69-94.

Para além destes atributos modelares, convém aduzir que o carácter da casa de mistério condiz com as frequentes referências aos espaços limiars de *janelas*, *portas* (geralmente fechadas) e *umbrais* (ombreiras) que propiciam a delineação de mistério, sublinham o voyeurismo (parece que todos espiam os outros – especialmente Maria Clara – o que é comprovado pela abundância do verbo *espreitar*) e, simultaneamente, sinalizam a limitação do quadro visual, recortando um pedaço da realidade e excluindo a vista global (Rousset, 1973: 149). Maria Clara, pois, não podendo abranger a totalidade e não estando ao alcance daquilo que se passa a seu redor, colhe uns fragmentos da realidade, compondo-os numa nova imagem da realidade que é, naturalmente, deformada e transfigurada. Estes espaços limiars constituem, em última instância, a passagem entre o espaço *interior* da casa e o espaço *aberto* do jardim.

Jardim

Em contraste com a casa que apresenta as conotações predominantemente disfóricas, o **jardim** surge, na maioria dos casos, como um lugar eufórico, em que o tempo parou, eternizou-se: o motivo que repercute ao longo de toda a narrativa (“eu pequena a brincar às fadas com a minha irmã no rebordo do lago”) é acompanhado pela suspensão temporal, certamente pelo “poder mágico” que é a metáfora da escrita da jovem-fada. O cenário do jardim inclui os elementos do topos clássico de *locus amoenus*: lago, pássaros, árvores, flores, paisagem diurna e solar. Felicidade, deleite e liberdade são as qualidades deste espaço que, pelas imagens sinestésicas, corresponde à sensibilidade de Maria Clara: “na primavera o cheiro dos canteiros ajudava-me a adormecer, inclinava-me do peitoril e os goivos, debaixo do pijama, serenavam-me a pele, sentia-os respirarem doçuras cúmplices, de tempos a tempos uma cintilação num cumprimento ou num ondear de adeus”, p. 38.

O jardim é delimitado do exterior pelo “portão com cadeado nas grades e muros” (p. 48), vigiados pelos guardas. Tal motivo impõe ao espaço idílico o carácter de *fortaleza* que, em seguida, gera as significações simbólicas. A clausura assegurada pelo muro, bem como os passeios solitários de Maria Clara na horta, aludem ao espaço do *claustrum* que detectámos igualmente no topos da casa e que, aliás, complementa a imagem do *jardim paradisíaco*. Neste jardim, livre no interior mas isolado dos arredores, assistimos, numa paralela ao mito bíblico, ao conhecimento do pecado e à consequente expulsão do paraíso eterno ao mundo dos adultos a que Maria Clara não consegue adaptar-se. Neste sentido, o lugar paradisíaco corresponde ao *espaço da infância*, ao tempo da inocência e ignorância. Consequentemente, o muro simboliza os parêntesis na vida humana, aquilo que fica excluído do processo de envelhecimento e, assim, eternizado.

Os próprios adereços do jardim ganham frequentemente o estatuto de símbolos. O lago é símile do espelho (“a varanda e o terraço sobrepostos na água”, p. 185, “o caramanchão impresso ao contrário no lago”, 159), do espelho de Narciso

ou do espelho móvel que fragmenta e multiplica a face, bem como a identidade de personagens: “estendia as mãos abertas para as manchas de luz ou empoleirava-me no rebordo do lago a observar o reflexo que se franzia e acalmava consoante as folhas na água a mostrar todos os segundos uma pessoa diferente” (p. 59). Simultaneamente, o espelho da superfície do lago assemelha-se à pele humana, à sua sensibilidade tátil: “as folhas que mesmo em Agosto arrepiavam de frio a superfície da água tão vagarosas quanto o meu pai a percorrer o médico” (p. 96). A personificação também abrange as flores (“os goivos igualmente em bicos de pés”, p. 254) e os pássaros que, juntamente com a figuras “barrocas” de cinza, água e rosa, simbolizam a efemeridade, a intromissão do tempo no lugar suspenso: “um tordo foi do roseiral ao telhado sem que notássemos mais do que a sombra instantânea que a chaminé engoliu” (p. 60) ou: “ao mesmo tempo que a cinza / eu de olhos abertos olhando-se a si mesmos / até a mais remota galeria de mina e que sobre da gente um último pingo de torneira, uma última lágrima ferrugenta de algeroz, uma manchinha a desaparecer tão depressa no jardim que quem passar logo à tarde pela casa nem sequer repara que algum dia existimos” (p. 58).

Um elemento do cenário que é dotado de maior poder de sugestão diz respeito ao motivo da árvore. Este ganha várias figurações: a árvore-abrigo, o símbolo dum “ninho” perdido e novamente procurado pela criança que nele se esconde, a árvore-cúmplice que “conversa” com a rapariga e, também, a árvore-homem que suscita a exaltação místico-erótica: “um dos guardas a destrancar o portão desiludido por não ser a Ana, talvez um segundo e um terceiro a fazer corpo com os freixos a agitar folhas como eles” (p. 114), “as noites compridíssimas e os carvalhos lá fora roçando-me no ventre” (p. 151), “o coração de Jesus a censurar-me no altar, os mesmos espinhos que me estrangulavam a mim / Pecado / à medida que os carvalhos me procuravam na cama” (p. 152).

Fora dos muros, o jardim é, de certa maneira, prolongado pelos quintais que se estendem até ao rio Tejo e ao oceano (mar) em que o rio desemboca. O espaço marítimo, especialmente a sua zona limiar da costa (com os motivos de pássaros, muralhas da fortaleza e proximidade de água), é análogo ao jardim paradisíaco: trata-se da figuração dum *jardim de amantes*, do lugar secreto e abrigado aonde Maria Clara, na sua fantasia, situa os encontros amorosos dos pais com os respectivos amantes (“talvez que o chofer os conduzisse à fortaleza do Guincho e esperasse na muralha cercado de andorinhas do mar”, p. 299)³.

³ Quanto ao espaço marítimo, são sobretudo as ondas que a jovem costuma escutar no silêncio da noite e que funcionam como analogia das árvores: “se pudesse deixar de atormentar-me, deixar de pensar, se as ondas e as palmeiras não me acordassem à noite e eu sem entender o que pretendiam de mim” (p.185). O poder evocador de ondas é, tal como nos *topoi* do jardim e da casa, moldado pela literatura em que o motivo de ondas vem carregado de conotações eróticas (recorde-se a propósito o género da cantiga de amigo galego-portuguesa que trabalha, quase exclusivamente, com a sugestão erótica das ondas). Imagens semelhantes reaparecem no romance (“as ondas que me excitam, me sossegam e me excitam de novo”, p. 267).

Porém, em analogia com a casa de mistério, o jardim paradisíaco é, às vezes e em geral à noite, transfigurado em *locus horrendus*: “quantas vezes, à noite, me acontece escutar alguém que se aproxima e afasta nos goivos e não me atrevo a chegar à janela por receio dos mortos” (p. 127), sendo este cenário nocturno acompanhado, algo romanticamente, pelo voo silencioso de morcegos e corujas, os sinais de agoiro, e pela metamorfose de árvores em esqueletos (“o pânico das árvores, quer dizer esqueletos de mil braços azuis, dedos de galhos brandidos pela chuva e um relâmpago que me matava a estilhaçar a janela”, p. 174).

A sinistralidade actualiza-se também na imagem do *poço*, situado no jardim, e da *Boca do Inferno*, o topónimo da costa atlântica. Pelos atributos de escuridão, verticalidade e profundidade e pela sua ligação à morte e ao pecado, estes dois motivos correspondem às imagens disfóricas da cave, da garagem e da *boca de trevas* (a metáfora da noite): “portanto eu sozinha na árvore de magnólias sobre o poço [...] onde as flores brancas tombavam uma a uma e não podia vê-las porque tão escuro lá dentro” (p. 548), ou “o meu marido no escritório, a convocar os guardas preocupado comigo enquanto eu desaparecia na Boca do Inferno acompanhada por acordes de piano e agora só ondas que iam e vinham...”, p. 247.

Transfigurações

Recapitulando, os lugares da casa e do jardim configuram o espaço de cruzamento de dois modos de representação: do *horizontal* realista e do *vertical* poético, transfigurado. No exame acima exposto verificámos que a criação de imagens poéticas é suportada pelos três procedimentos referidos no início:

O processo da *subjectivização* pertence às *estratégias discursivas* que privilegiam o campo restrito da visão, a criação de lacunas e a consequente deformação da realidade. A subjectivização do espaço, porém, diz respeito também à relação entre o sujeito e o espaço, às projecções deformadas da realidade pelo investimento afectivo. Neste romance, os espaços da casa e do jardim, embora constituindo uma totalidade da vivenda, representam lugares opostos e estigmatizados, dotados de características moldadas pela perspectiva subjectiva que, de acordo com Jean-Yves Tadié, correspondem à oposição do espaço benéfico ao neutro ou maléfico (Tadié, 1978: 61). A casa, cujas figurações predominantes são disfóricas, opõe-se claramente ao jardim, o espaço que de certa maneira prolonga a casa, sendo também fechado, isolado, cercado pelos muros. Porém, enquanto a casa figura como um espaço da ausência emocional, o jardim faculta uma abertura à natureza, ligada às sensações, e daí, às pulsões eróticas. O jardim é também configurado pelo sujeito como o espaço de evasão e de identificação. Único espaço que apresenta conotações positivas dentro da casa é o sótão que, em analogia ao jardim (e, se calhar, pela proximidade do sótão e do jardim, garantida pela vista: o jardim é visto do sótão e o sótão é visto do jardim), constitui um espaço da aventura interior, da descida ao passado recriado do pai.

O processo da *activação do imaginário mítico e arquetípico* correlaciona-se com o grau da afectividade subjectiva projectada em redor e constitui propriamente o *plano temático* da narrativa. A organização temática do espaço pertence aos cenários privilegiados na narrativa poética: a casa aparece como uma casa de mistério ou uma espécie de castelo assombrado, habitado pelos fantasmas dos “mortos-vivos”, em que se repete o tema da procura, do encontro do segredo conservado num sítio fechado e inacessível (Tadié, 1978: 58–59). A delineação da polaridade vertical da casa alude, parcialmente, às análises bachelardianas em que o sótão compreende um espaço de racionalidade, opondo-se ao espaço subterrâneo da cave (e, por analogia, da garagem), o lugar da irracionalidade, de desejos eróticos violentos. O jardim, configurado como o topos literário de *locus amoenus* que é também, aliás, um dos temas preferidos na narrativa poética de Tadié (1978: 67–69), corresponde a um espaço benéfico, paradisíaco, a um espaço da infância perdida e recuperada (eternizada) pela memória. A existência do lago e do poço (e, por analogia, da Boca do Inferno), espaços ambivalentes, traduzem também algo dos medos e desejos irracionais da protagonista, já que a água em geral, o símbolo feminino, é relacionada com a morte hipotética (referências ao suicídio na Boca do Inferno, no lago e no poço), correspondendo assim às concepções bachelardianas do complexo de Ofélia, da imagem sintética da água, mulher e morte (Bachelard, 1977: 87–105).

Afinal, aos *procedimentos retóricos* mais frequentes que correspondem ao *plano da linguagem*, pertencem os seguintes:

1. Intersecção de dois espaços que constitui a base da metáfora: interior (sala) x interior (comboio) – a metáfora da casa-comboio, exterior (rio, mar) x interior (casa) – a metáfora da casa-barco.
2. Personificação e animização (casa-ser vivo, árvores-homens, flores-seres vivos, lago-pele humana etc.)
3. Sinestésias (“na primavera o cheiro dos canteiros ajudava-me a adormecer, inclinava-me do peitoral e os goivos, debaixo do pijama, serenavam-me a pele, sentia-os respirarem doçuras cúmplices, de tempos a tempos uma cintilação num cumprimento ou num ondear de adeus”, p. 38, o sublinhado nosso)
4. Comparações (“as folhas que mesmo em Agosto arripiavam de frio a superfície da água tão vagarosas quanto o meu pai a percorrer o médico”)

Todos estes procedimentos, como é bem patente, privilegiam um instante: trata-se de uma poética do instante que funciona à base de imagens momentâneas, sintéticas e condensadas, imagens que propiciam um jogo de sugestões, de constante determinação e indeterminação do espaço. Em seguida, este jogo traduz também um conflito permanentemente explorado na literatura, quer dizer, o conflito da representação realista e dos princípios estéticos. Como vimos, a representação do espaço, embora mantenha certo grau do efeito do real, é submetida aos procedimentos estéticos de transfiguração. O espaço realista de uma casa vulgar é, assim, transformado no espaço fantasista duma casa de mistério, enquanto a natureza

é, à maneira simbolista, transformada num cofre de ecos que promove a transcendência da experiência humana. A subjectivização que garante o investimento afectivo, a escolha temática do cenário que surge contaminado com o imaginário colectivo e com a tradição literária (a casa de mistério – o castelo, *locus amoenus* – *locus horrendus*), bem como os procedimentos retóricos de transfiguração sublinham o carácter poético do texto que, assim, entra em correlação com a lúdica indicação genérica (o poema), indicada no subtítulo do romance.

Bibliografia

- ANTUNES, António Lobo, *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, 3ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote 2000 [1ª ed. 2000].
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France 1957.
- BACHELARD, Gaston, *Voda a sny, Esej o obraznosti hmoty*, Praha, Mladá fronta 1997.
- HODROVÁ, Daniela, *Místa s tajemstvím*, Praha, KLP 1994.
- ROUSSETT, Jean, *Narcisse Romancier; Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti 1973.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France 1978.

Abstract and keywords

The present article focuses on the space in the novel *Don't Go So Fast Into That Dark Night* (*Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*) by António Lobo Antunes. Considering the subtitle of the novel (a poem), we attempted to identify the factors that have a strong impact on the “poetic” character of the literary text (subjectivization, mythical and archetypal motifs, poetic language), verifying the influence of these factors in creating some of the most suggestive images of space, namely the family house and the garden. The results of the analysis show that some affinities with the theory of lyrical novel by Jean-Yves Tadié could be found: 1. As for the subjectivization, there is an important subject – space relation, dividing the space items into harmful and harmless ones (garden, house, respectively). 2. The mythical and archetypal motifs include the paradise garden and the mystery house (with the impact on verticality, the “bachelardian house”). 3. The poetic language of space is based mainly on metaphor, comparison, personification and synesthesia.

Portuguese fiction, narratology, space, lyrical novel