

**MEMÓRIA DE ELEFANTE, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES:
DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS***Diana Navas¹*Recebido: 11/03/2015
Aprovado: 14/12/2015

Resumo: O artigo propõe-se a discutir o diálogo estabelecido por António Lobo Antunes, em *Memória de Elefante*, com a pintura, a música e a própria literatura. Almeja-se demonstrar como tal diálogo, diferentemente do que ocorre na maioria dos romances, não se limita a permitir a aproximação entre as diferentes formas artísticas, buscando nelas encontrar características comuns. O romance de Lobo Antunes, em uma espécie de atitude antropofágica, incorpora tais produções artísticas, bem como suas técnicas de composição, exibindo-as por meio de um intenso e cuidadoso trabalho com a linguagem literária e mantendo com elas estreita relação em termos compositivos.

Palavras-chave: pintura; música; poesia; *Memória de Elefante*; Lobo Antunes.

**MEMÓRIA DE ELEFANTE, BY ANTÓNIO LOBO ANTUNES:
INTERTEXTUAL DIALOGUES**

Abstract: The article aims to discuss the dialogue established by António Lobo Antunes, in *Memória de Elefante*, with painting, music and literature itself. It aims to demonstrate how such a dialogue, unlike what happens in most novels, it is not limited to allow a rapprochement between the different forms of arts, trying to establish common characteristics. The novel by Lobo Antunes, in a sort of anthropophagic attitude, incorporates such artistic productions, as well as their composition techniques and display them through an intense and careful work with the literary language and maintaining close relationship with them in compositional terms.

Keywords: painting; music; poetry; *Memória de Elefante*; Lobo Antunes.

1. O hibridismo nos romances de António Lobo Antunes

O diálogo entre as artes e a literatura sempre se fez presente ao longo de toda a tradição histórico-literária. Na contemporaneidade, entretanto, esse fenômeno se faz ainda mais evidente, sendo vários os autores da atualidade portuguesa cujas obras estabelecem diálogos profícuos com a música, a pintura, o cinema, a fotografia e outras formas de manifestação artística.

Entre eles está António Lobo Antunes, uma das principais vozes da literatura portuguesa contemporânea. Mordaz, irreverente e ao mesmo tempo lírico, o autor,

¹ Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP e doutora em Literatura Portuguesa pela USP. Professora no departamento de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária na PUC-SP

responsável por uma escrita antiacadêmica e antiburguesa – marcada pelo excesso metafórico, pela agressividade e mesmo por certa eroticidade –, afirma que seu objetivo é transformar a arte do romance, projeto esse que vem sendo posto em prática ao longo de sua vasta produção literária, constituída, atualmente, por vinte e cinco romances, três livros de crônicas, além de uma obra destinada ao público infanto-juvenil.

Os romances do autor são marcados, em especial, pelo hibridismo, sendo o diálogo entre os gêneros – prosa, poesia, drama – constante em suas obras. O demonstrar da fragilidade dos aparentes limites ou fronteiras não se esgota, entretanto, na questão dos gêneros. A denúncia da fragilidade das barreiras entre as diferentes linguagens artísticas e o ultrapassar delas se faz presente em seus romances, o que pode ser evidenciado a partir dos próprios títulos das obras. Se em *Não entres tão depressa nessa noite escura* observa-se uma apropriação do verso de Dylan Thomas (Do not go gently into that good night), e em *Não é meia-noite quem quer* há a retomada do verso de René Char, em outras obras, como *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, o que encontramos é um excerto extraído de uma canção de Natal, assim como ocorre em *Eu hei-de amar uma pedra*, trecho extraído de uma música. Os diálogos intertextuais, evidentemente, vão além dos títulos. Exemplo disso é a estreita relação entre literatura e fotografia, marcante em termos macro e microestruturais, também em *Eu hei-de amar uma pedra*; ou o diálogo com a música, que permeia toda a construção de *Não entres tão depressa nessa noite escura*.

O que nos instiga, entretanto, nos diálogos intertextuais estabelecidos nos romances de Lobo Antunes é que, diferentemente de obras que nos permitem estabelecer comparações com outras formas artísticas, mas em que cada uma delas mantém suas “características próprias”, ou seja, como duas formas de produções “independentes” que não se interpenetram, a obra de Lobo Antunes, em uma espécie de atitude antropofágica, apropria-se das demais linguagens artísticas, e mesmo de suas técnicas de composição, incorporando-as e exibindo-as por meio da linguagem literária. Em outras palavras, as obras de Lobo Antunes, mais do que dialogarem com outras formas artísticas em termos de a elas se referirem ou apresentarem com elas características comuns, incorporam tais formas e as apresentam por meio do texto romanesco.

Desta forma, propõe-se, aqui, por meio da leitura de *Memória de Elefante*, demonstrar como tal obra dialoga com a pintura, a música e a própria literatura, manifestações que são

aqui integradas ao próprio texto, por meio do emprego de estratégias metaficcionalis e intertextuais.

2. Diálogos intertextuais

Primeiro livro de António Lobo Antunes, *Memória de Elefante* foi publicado em 1979, garantindo ao autor uma estreia marcada pelo êxito junto ao público e à crítica. A publicação quase simultânea de *Os Cus de Judas* – livro que constitui um violento e vivenciado libelo contra a guerra nas ex-colônias portuguesas na África, na época em processo recente de descolonização –, contribuiu significativamente para o fenômeno da revelação desse escritor, o qual se consagra no contexto contemporâneo com *Conhecimento do Inferno*, obra lançada em 1980.

Tais romances constituem uma proposta expressiva de um modo de entender e praticar a escrita de ficção. Por meio de uma frase longa, em que repercutem os ecos de um amplo conhecimento da literatura e da arte, mas ao mesmo tempo inclui expressivamente pormenores do cotidiano, utilizando-se da metáfora insólita e de outras formas retóricas de analogia, a voz que perspectiva o texto, nessas obras iniciais do autor, desenvolve uma pungente consideração da existência.

Revelando a decepção com o exercício da psiquiatria do ponto de vista institucional, o combate contrariado e dramático contra os movimentos de libertação em Angola, ou mesmo a dolorosa solidão resultante de uma separação conjugal, seu enredo é aparentemente simples, tecendo-se em torno da trajetória de um médico psiquiatra – não identificado por um nome –, desde o início de uma manhã, quando inicia seu trabalho no Hospital Miguel Bombarda, até as cinco horas da madrugada do dia seguinte, na varanda de seu apartamento do Monte Estoril, à qual assoma depois de uma noite passada na companhia de uma prostituta.

A leitura atenta de *Memória de Elefante* permite-nos observar que, dentre os densos temas presentes na narrativa, figuram a escrita e o amor. A necessidade de escrever e a saudade da mulher aparecem unificadas, como se ambas, de alguma forma, se tivessem tornado interdependentes, e a solidão quanto a uma resultasse na incapacidade quanto à outra. Por meio da progressiva relevância que assumem os fragmentos de memórias de África – experiência indelével que é convertida, no espírito do médico combatente, em anseio de escrita e que dará origem ao segundo romance, *Os Cus de Judas* –, bem como pela presença

das filhas, as quais remetem incessantemente à lembrança da mulher, o autor, em especial na segunda parte do romance, vai glosar regularmente a escrita e o amor.

Apresentada pelo médico como algo capaz de garantir a sua “estabilidade”, “Tinha força, tinha mulher, tinha filhas, tinha o projeto de escrever, coisas concretas, bóias de me aguentar à superfície” (ANTUNES, 2006, p. 76), a literatura revela-se como sendo uma das possíveis saídas para o seu drama psicológico, drama este gerado pelo seu excesso de memória.

A ênfase que aqui se atribui a esta presença da literatura no interior da própria obra está relacionada ao fato de que será por meio dela que os diálogos intertextuais com a própria literatura e com outras formas de manifestações artísticas se efetivarão. A intertextualidade apresenta-se como uma das práticas discursivas estruturantes do texto de Lobo Antunes, alertando-nos para o aspecto metaficcional da obra, uma vez que somos advertidos da presença de diferentes textos dentro do romance, sejam eles advindos da própria literatura, da música, da pintura ou mesmo da cultura de massa.

Referência obrigatória para se pensar a noção de intertextualidade é o trabalho de Júlia Kristeva, a quem se deve uma das primeiras e mais difundidas noções de intertextualidade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Compreendendo a intertextualidade como a capacidade de um texto convocar outros textos e outros autores, tornando o discurso, assim, um tecido textual novo de citações de escritos anteriores, Kristeva, ao mencionar a intertextualidade em um ensaio publicado nos finais da década de 1960, provocou uma espécie de ranhura profunda na ideia cristalizada e estabelecida sobre o autor como única fonte do texto. Uma obra literária, sob tal perspectiva, não é simplesmente produto do trabalho de "escritura" de um único autor: ela nasce de seu relacionamento com outros textos e estruturas da própria linguagem. Conforme afirma Barthes, “qualquer texto é um novo tecido de citações passadas. Pedacos de código, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc, passam através do texto e são redistribuídos dentro dele visto que sempre existe linguagem antes e em torno do texto” (BARTHES, 1987, p. 49).

A noção de intertextualidade constitui-se, portanto, em um modo de pensar sobre textos e de ler textos que subverte a ideia do texto como totalidade hermética e auto-suficiente, colocando em seu lugar o fato de que toda obra literária ocorre efetivamente na

presença de outros textos à semelhança dos palimpsestos. Desta forma, tornam-se, também, menos claros os contornos do livro, haja vista se dispersar sua imagem de totalidade em um tecido ilimitado de conexões, associações, fragmentos, textos e contextos.

É justamente com a relação entre diferentes textos que irá se deparar a crítica nos romances de Lobo Antunes. Alusões, citações, paródias inserem-se na própria tessitura do discurso, tornando-se, em muitos casos, difícil destrinchá-lo daquilo que lhe seria específico e original. É válido observar que a inter-relação de diferentes textos não é algo novo. Podemos mesmo afirmar que ela caracteriza a atividade poética, haja vista o texto literário sempre surgir relacionado a outros textos anteriores ou contemporâneos. Afinal, a literatura sempre surgiu *da e na* literatura. O que é novo, de acordo com Leyla Perrone-Moisés (2005, p. 62), a partir do século XIX, é o aparecimento deste inter-relacionamento dos discursos como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores. Além disso, a novidade advém do fato de que essa assimilação se realiza em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que vise ao estabelecimento de um sentido final que coincida ou contradiga o sentido do discurso incorporado. Em se tratando de Lobo Antunes, é impressionante também o fato de seu repertório para composição do texto literário não se limitar às referências literárias.

Dialogar com outras obras de arte parece ter sido a forma encontrada pelo autor de fazer ficção. Conductor de ecos intertextuais de amplitude, origem e modo diversos, seus textos são construídos a partir de diálogos estabelecidos com outros artistas, revelando-se o texto como um mosaico de citações e alusões a outros textos, em alguns momentos uma escrita sobre a escrita, que “faz apelo à natureza associativa do pensamento humano, indispensável à reconstrução de um todo a partir dos fragmentos guardados na memória” (SEIXO, 2008, p. 82). Aliás, em *Memória de Elefante*, observa-se que a intertextualidade está em direta correlação com o recurso à memória do narrador. Mais do que guardar fantasmas e obsessões que habitam o protagonista e que o romance recupera, a memória parece guardar todos os objetos e elementos que marcaram, de alguma forma, a vivência do sujeito.

3. *Memória de elefante* e os intertextos

As relações intertextuais, visíveis no próprio título do romance – que faz referência ao adágio popular –, bem como na epígrafe – que retoma Lewis Carroll (“as large as life and twice as natural”) –, abundam em todo o corpo do texto. Em *Memória de Elefante*, o peso do

patrimônio cultural, em especial da literatura e da arte, mas também da cultura de massas, é bastante notável, seja por meio de referências, alusões, glosas, citações ou outros diversos jogos de trabalho de intertextualidade.

A título de exemplo, enumerando os nomes a que se faz menção apenas no primeiro capítulo do romance, que corresponde a dez páginas, encontramos referência: a escritores (Eliot, Ginsberg, Gervásio Lobato, Júlio Dantas, Proust, Charlotte Brönte); a personagens ficcionais (Zorro, Pinóquio, Dr. Mabuse); a pintores (Cimabue, Delvaux, Vermeer, Giacometti); a músicos e compositores (Mozart); a músicas (Valsa da Meia Noite); a filmes (“L’arroseur arrosé”); a figuras históricas (Napoleão, D. Maria II, Marquês de Pombal); a indivíduos relacionados à ciência e medicina (Mendel, Cuvier, Sousa Martins); a integrantes da marinha (Capitão Scott); a mulheres relacionadas à religião (Sãozinha, Santa Maria Goretti); a esportistas (Alves Barbosa); a locais (Katmandu, Pearl Harbour); a marcas (Toyota).

É evidente que a menção a tais nomes não é feita por mero acaso ou para exibição do amplo conhecimento cultural do autor. Na obra de Lobo Antunes, as referências atentamos, primeiramente, para o fato de que todas as fontes, independente da esfera cultural a que pertencem, serão úteis ao autor na construção de sua obra. Apropriando-se do *mix* cultural que o circunda, o autor traz para a cena do romance figuras e elementos pertencentes tanto à cultura erudita quanto à cultura de massa que, ao serem colocados lado a lado, parecem aproximar-se, igualar-se.

Em razão da extensão do presente estudo, nos ateremos aqui a apresentar o diálogo estabelecido com a pintura, a música e a própria literatura. Como poderemos observar, as referências presentes na obra, mais do que a simples alusão, mantêm estreita relação com o processo de construção do romance. Vejamos, por exemplo, dois nomes mencionados: Cimabue e Delvaux.

O olhar intensamente azul do porteiro-cobrador, que assistia sem entender a uma maré-baixa de revolta que o transcendia, embrulhava-o num halo de anjo medieval apaziguante: um dos projectos secretos do médico consistia em saltar a pés juntos para dentro dos quadros de Cimabue e dissolver-se nos ocre desbotados de uma época ainda não inquinada pelas mesas de fórmica e pelas pagelas da Sãozinha: lançar mergulhos rasantes de perdiz, mascarado de serafim nédio, pelos joelhos de virgens estranhamente idênticas às mulheres de Delvaux, manequins de espanto nu em gares que ninguém habita (ANTUNES, 2006, p. 10).

Pintor que tem seu nome mencionado no “Purgatório” de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, Cimabue destacou-se pela criação de mosaicos. Dentre suas obras estão *Madonna e Jesus com S. Pedro e S. João Batista*, pinturas significativas, visto exibirem um tecido que pode ter sido o primeiro *quilting* em patchwork da arte ocidental. Ora, resultante de uma coleção de fragmentos, também a narrativa antuniana assemelha-se a um mosaico, em especial nos romances iniciais, em que o texto é construído a partir da reunião de textos alheios. Evidencia-se, portanto, a obra implicitamente apontando para si mesma, uma vez que o processo desenvolvido pelo pintor pode ser, indiretamente, também constatado no processo de construção do romance, ou seja, é como se o autor depreendesse das artes seus procedimentos construtivos. Afirmação essa que pode ser corroborada adaptando-se a este contexto o que diz Laurent Jenny:

A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo (JENNY, 1979, p. 22).

A referência a Delvaux, pintor belga surrealista, é também significativa. Sua obra, caracterizada pela riqueza de detalhes – assim como o é a escrita antuniana, por meio da caudalosa adjetivação –, é marcada por uma técnica quase acadêmica, que contrasta, entretanto, com sua fixação por temas misteriosos e por uma materialização de um mundo onírico e pessoal. Ora, são essas também as marcas da escrita de Lobo Antunes, que, próxima a do surrealismo, mescla, por meio de metáforas insólitas, elementos do plano real e do sonho, propondo a construção de um universo que em muito se aproxima do onírico. Além disso, se Paul Delvaux revela certa fixação pela figura feminina, que em suas pinturas se transfigura em ser arcano, às vezes submetida em metamorfoses vegetais, em uma atmosfera inquietante marcada por certo erotismo, a representação do feminino em *Memória de Elefante* também assim se configura. Vista como uma forma de luz em meio às trevas em que se encontra o médico-narrador, a mulher – e não nos esqueçamos que a obra se concentra na temática da escrita, mas também na do amor –, seja ela na figura da esposa ou

das filhas, revela-se como a esperança para a superação do caos interior em que se encontra imerso.

As referências intertextuais, entretanto, não estão presentes apenas de forma alusiva, como nos exemplos anteriores. Optando por resgatar, em outros momentos, o texto original, constata-se, em *Memória de Elefante*, a referência explícita a letras de músicas como as de Paul Simon. Nesses casos, apesar de haver a reafirmação do sentido expresso pelo texto original, a inserção desse texto de forma explícita no corpo da narrativa faz da intertextualidade uma máquina de guerra, que permite a desorganização da ordem da narrativa e a destruição do realismo tradicional. É o que ocorre, por exemplo, quando, ao narrar a sua espera das filhas na saída do colégio, a narrativa é interrompida pela presença explícita da música de Paul Simon.

O futuro em panavision estendia-se-lhe adiante, real e irreal como uma história de fadas atapetada pela voz de Paul Simon:

We were married on a rainy Day
The sky was yellow
And the grass was gray
We signed the papers
And we drove away
I do it for your love
(...)
The sting of reason
The splash of tears
The northern and the southern
Hemispheres
Love emerges
And it disappears
I do it for your love
I do it for your love (ANTUNES, 2006, p. 118-119)

Esta “interrupção”, no entanto, é apenas aparente. Isso porque a letra da música apresenta, no nível do microcosmo, a própria história que está a tentar narrar no romance. Em uma espécie de *mise en abyme*, a experiência amorosa, vivenciada pelo protagonista e sua ex-mulher, é contada por meio da canção, denunciando o caráter metaficcional da narrativa, o que se torna ainda mais visível pela inserção de um texto escrito em um idioma distinto. Além disso, é importante ressaltar que a musicalidade se faz presente também em termos microestruturais. A linguagem de Lobo Antunes é cuidadosamente trabalhada, o que permite que a musicalidade se espalhe pelas páginas do romance que, em alguns momentos, em muito se assemelha ao texto poético.

Outro exemplo do processo de apropriação de técnicas compositivas pode ser constatado ao verificarmos o diálogo estabelecido com a própria literatura, sendo exemplo disso as referências feitas a Eliot – poeta, dramaturgo e crítico. Observemos o excerto a seguir em que, ao pensar nas filhas, o médico deseja que elas possam, geneticamente, herdar não apenas características físicas, mas também gostos culturais, habilidades e mesmo o conhecimento proporcionado pelas difíceis experiências vivenciadas.

Surpreendia-se que para além de tiques e gestos a natureza se não houvesse empenhado em transmitir-lhes também, a título de bônus, os poemas de Eliot que conhecia de cor, a silhueta de Alves Barbosa a pedalar nas Penhas da Saúde, e a aprendizagem já feita do sofrimento. E por trás dos sorrisos delas distinguia alarmado a sombra das inquietações futuras, como no seu próprio rosto percebia, olhando-o bem, a presença da morte na barba matinal (ANTUNES, 2006, p. 13-14).

Considerando que uma das principais técnicas empregadas por Eliot na construção de sua obra poética constitui-se na alusão e citação, observa-se que, implicitamente, Lobo Antunes adverte-nos acerca da técnica que está a empregar na construção de seu próprio romance. Tal ideia pode ser corroborada ao lembrarmos-nos de uma das mais importantes obras de Eliot: *The waste land*, poema que constitui uma alegoria da desilusão experimentada pela geração pós-guerra, composto durante um turbulento período da vida do autor em virtude de sua separação conjugal. Apesar de sua obscuridade – apresenta sátiras e profecias, mudanças abruptas de narrador, localidade e tempo, além de invocar uma vasta e dissonante gama de culturas e obras literárias –, este poema é considerado o reflexo poético de um romance publicado no mesmo ano: *Ulysses*, de James Joyce. Sendo assim, é como se, novamente em um processo de *mise en abyme*, a narrativa de *Memória de Elefante* estivesse aqui refletida. Afinal, a história do médico psiquiatra resume-se à sua melancolia em razão da separação conjugal que vivencia após sua participação na guerra de Angola, havendo, além disso, semelhança em relação aos processos estruturais empregados por Lobo Antunes em relação aos de Eliot. Cabe observar, entretanto, que tais “explicações” acerca da obra citada não estão presentes no romance. Torna-se tarefa do leitor resgatar estas informações, a fim de que a obra possa ser, de fato, desvelada.

Podemos, assim, evidenciar a exigência feita ao leitor. Compreender de fato a obra de António Lobo Antunes requer um conhecimento prévio de artefatos culturais como a literatura, a música, as artes plásticas, expressões diversas do social e do cotidiano. Ficamos, neste ponto, diante das opções que nos propõe Laurent Jenny:

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência textual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abram, aos poucos, o espaço semântico (JENNY, 1979, p. 21).

As referências à literatura, entretanto, nem sempre estão presentes de forma explícita no texto antuniano. Já próximo ao final do romance, o médico implora que lhe deem o tempo de que precisa para transformar-se no homem que os outros almejam.

(...) dêem-me tempo e serei exactamente o que vocês desejam como vocês desejam, sério, composto, conseqüente, adulto, prestável, simpático, empalhado, miudamente ambicioso, sinistramente alegre, tenebrosamente desingênuo e definitivamente morto, dêem tempo, give me time

Only give me time
time to recall them
before I shall speak out
Give me time
time.
When I was a boy
I kept a book
to which from time
to time,
I added pressed flowers
Until, after a time,
I had a good collection. (...)

Tempo, repetiu o médico, necessito imperiosamente de tempo para me vestir de coragem, colar todos os meus ontens no álbum de retratos (Who'd think to find you in a photograph, perfectly quiet in the arrested chaff), ordenar as feições do meu rosto, verificar ao espelho a posição do nariz, e seguir para o dia que começa com a sólida determinação de um vencedor (ANTUNES, 2006, p. 182-183).

Neste excerto, em que versos irrompem em meio à narrativa, observa-se que o narrador cita trechos de um poema sem, no entanto, mencionar seu autor. Parece ser conferida ao leitor a tarefa de atribuir a autoria desses versos a William Carlos Williams, poeta moderno norte-americano que se destaca por sua capacidade de transformar todo assunto ou objeto em matéria poética, voltando sua atenção toda peculiar ao fugaz e ao diminuto, ao aparentemente desimportante, características essas visivelmente presentes também no

romance de Lobo Antunes. Interessante é observar como neste trecho, e em outros que permeiam *Memória de Elefante*, há não apenas uma mistura de cenas, resultante da constante alternância entre espaços e tempos, mas também uma fusão de registros: versos em inglês, separados apenas por parênteses, como se de um comentário se tratasse, irrompem em meio ao texto em prosa em língua portuguesa, apontando, novamente, para a confluência que se evidencia em diferentes esferas na obra antuniana.

Existe, porém, uma outra forma de tecer elos com obras de outros autores, porventura mais rica porque mais sutil e delicada, e que se expressa pelas inúmeras alusões copresentes nos textos do autor. Em *Memória de Elefante*, por exemplo, perpassam os ecos de Proust. Podemos, aliás, adequar alguns termos proustianos à obra de António Lobo Antunes, não apenas em virtude do enovelado de sua frase, mas também da dependência enunciativa em relação ao passado. Logo no primeiro capítulo do romance em estudo, há ocorrências citacionais proustianas, como: “o feixe de luz poeirenta atravessou obliquamente a cabeça”, ao se recordar das filhas, o que nos remete a “cette sorte de pan lumineux au miliey d’indistinctes ténébrès” que representa, para o narrador de Proust, a memória voluntária, no início de *Combray II*. Também próximo ao fim do romance, quando, durante a “revêrie” no cassino, afirma, misturando Proust e Beckett: “poderia supor-me sem esforço no quarto de Marcel Proust, escondido atrás da pilha de cadernos manuscritos da *À la Recherche Du Temps Perdu*: ‘c’est trop bête, assim costumava ele definir o que escrevia, je peux pas continuer’”. Parece válido salientar que a referência à obra *Em busca do tempo perdido* também parece ser feita por analogia com a forma de construção do romance antuniano. Construída com inúmeras referências, dentre elas à pintura holandesa e aos impressionistas franceses, a obra de Proust exige, por parte de seu leitor, o conhecimento destas referências. Citando tal obra, Lobo Antunes conduz-nos a uma reflexão acerca da sua própria produção. Mais uma vez, observa-se a exigência de um leitor atento e informado, que possa fazer associações no afã de, efetivamente, compreender seu romance. Não mais destinando a obra literária a um leitor passivo, que busca na literatura o desfastio, a narrativa do autor de *Memória de Elefante* revela-se um texto que reflete acerca do próprio texto, exigindo um leitor que seja capaz de preencher seus “vazios”.

Todas essas práticas intertextuais até aqui evidenciadas concorrem, indubitavelmente, para a construção de textos que se apresentam como um mosaico de citações, alusões ou reescrita de outros textos, ou seja, uma escrita sobre a escrita, em um jogo relacional em que

o leitor se torna cúmplice do escritor, na certeza de que existirão sempre peças desse mosaico textual que permanecerão desconhecidas, escondidas a alguns, mas reveladas a outros.

4. Diálogos (in)conclusos

Inicialmente, poderíamos considerar que Lobo Antunes, ao incluir em seus romances músicas, quadros, filmes, romances, personalidades consagradas, ou mesmo elementos da cultura de massa, parece construir a cartografia de uma determinada época e sociedade em que se encontra inserido, ao mesmo tempo em que elabora o diário íntimo de toda uma geração. Assim, *Memória de Elefante*, apesar de aparentemente retratar a vida de um simples psiquiatra, constitui um diário coletivo que nos apresenta as angústias, os sonhos, os temores, os anseios e mesmo as esperanças de toda uma geração, de uma sociedade envolvida direta ou indiretamente com a guerra colonial, a qual se deseja apagar, esquecer, como forma de aliviar as dores e tensões sufocadas. No entanto, esquecer parece impossível. Afinal, as memórias transbordam na mente do protagonista, representante metonímico da sociedade portuguesa pós-revolução. Silenciar a guerra e suas consequências é fazer com que elas ainda mais gritem e ecoem na memória daqueles que dela participaram. A única saída encontrada parece, então, ser a escrita, forma de purgação e, ao mesmo tempo, de perpetuação de uma experiência inapagável da história portuguesa. Daí a presença de uma escritura consciente de si e austera, que parece legitimar-se estabelecendo diálogos com textos que também marcaram um determinado contexto histórico-social. Uma escrita que constitui um signo de mortos, os quais lutam contra ou a favor do esquecimento.

Tal explicação parece, no entanto, não ser suficiente para compreendermos o complexo trabalho intertextual empreendido pelo autor. É possível, por meio de uma leitura bastante atenta e cautelosa, observar que Lobo Antunes, além de construir a cartografia de uma época, ou mesmo um diário coletivo, almeja apresentar-nos sua concepção de literatura e tradição.

Ao trazer textos literários *para* e *na* construção de seus romances, o autor apresenta-se como partícipe de uma grande obra coletiva, constituindo-se a literatura como uma rede de relações, e a tradição como uma espécie de continuidade cultural, existente sempre a partir de um presente da leitura. Presentes em um mesmo espaço, os textos de autores e artistas anteriores a Lobo Antunes coexistem com o texto desse autor, apontando-nos para uma possível não existência de um texto “primeiro”, “verdadeiro”, “último”. Propondo uma

recuperação de diferentes tempos no tempo atual, Lobo Antunes revela-nos uma nova concepção do tempo na história literária, bem como uma relativização das fronteiras entre as artes no nosso século.

Movido por um desejo de completude, que assalta não só a Lobo Antunes, mas a todos os escritores, o autor concebe a literatura como uma obra coletiva, da qual os livros – e também as outras formas de expressão artística – são fragmentos de uma obra maior e melhor – a utopia mallarmaica e borgesiana do Livro único e total –, cuja realização cabal apresenta-se como um projeto cada vez mais inconcluso à medida que uma nova obra é publicada.

Trazendo para seus textos obras de diferentes autores, Lobo Antunes reafirma a ideia de Borges, para quem a literatura parece ser única e os autores seriam apenas traços distintivos que permitem às ideias materializarem-se de modo diferenciado, retornando sempre a uma concepção pré-existente, imemorável, em um eterno *regressus ad infinitum*. A ideia de que a literatura não está em um homem, mas no conjunto de indivíduos que alimentam a capacidade imaginativa do leitor/espectador/fruidor.

Um novo romance de António Lobo Antunes, neste quadro, significa que o curso de sua escrita prossegue a procura desse estuário que é a Obra – no sentido entre mallarmeano (o Livro total) e o joyceano (a abertura de sempre novos horizontes de leitura) da palavra ficcional. Significa, também, que a literatura portuguesa está viva e está voltando ao princípio, a melhor coisa que se pode fazer pelos tempos que correm. (JÚDICE, 2003, p. 20)

Diferentemente, portanto, do que se pode inferir em uma análise superficial, a revisitação do passado, da tradição, por meio da intertextualidade, não faz da obra de Lobo Antunes a repetição de desgastadas formas ou a multiplicação da mesmice. Até mesmo porque visitar a literatura e as artes, de forma geral, não significa voltar atrás, mas sim avaliar o novo momento e as novas estratégias por ele exigidas. O autor deixa evidente a existência de um propósito maior a ser alcançado pela escrita literária: o de despertar o homem para a condição de estagnação e conformismo a que está sujeito.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *Memória de Elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1987.

- JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.
- JÚDICE, Nuno. “Uma obra imensa”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 15 de outubro, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. Sob o céu de Lisboa. Espaço e negatividade na ficção de António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice. et. all. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do colóquio internacional da Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, 2002.
- _____. (org.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, 2008.