



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MAICON ARAÚJO DOS SANTOS

A NARRATIVA A CAMINHO DO NARRAR, OU  
DO QUE FAL(H)A EM LOBO ANTUNES

FORTALEZA

2018

MAICON ARAÚJO DOS SANTOS

A NARRATIVA A CAMINHO DO NARRAR, OU  
DO QUE FAL(H)A EM LOBO ANTUNES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal do Ceará,  
como requisito parcial para a obtenção do título  
de Doutor em Letras. Área de concentração:  
Literatura Comparada.

Orientador: Professor Doutor Cid Ottoni  
Bylaardt.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

D762n dos Santos, Maicon Araújo.

A narrativa a caminho do narrar, : ou do que fal(h)a em Lobo Antunes / Maicon Araújo dos Santos. – 2018.

121 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2018.

Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.

1. Literatura. 2. Filosofia. 3. História. 4. Linguagem. 5. António Lobo Antunes. I. Título.

CDD 400

---

MAICON ARAÚJO DOS SANTOS

A NARRATIVA A CAMINHO DO NARRAR, OU  
DO QUE FALHA EM LOBO ANTUNES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal do Ceará,  
como requisito parcial para a obtenção do título  
de Doutor em Letras. Área de concentração:  
Literatura Comparada.

Orientador: Professor Doutor Cid Ottoni  
Bylaardt.

Aprovada em: 27 / 03 / 2018

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Yuri Brunello  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Saulo de Araújo Lemos  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Douglas Carlos de Paula Moreira  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

A Heitor e Brisa, pedaços de porvir acontecendo.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a essa Força que me leva a cantar, estranheza tão comum, tão simples, com que me alegro ao chamá-la de Deus.

À minha esposa, a paixão, a alegria, a luta, a vida, o ser outro que faz eu ser alguma coisa nesse mundo.

À minha sogra eu agradeço a ajuda, o sacrifício, toda parceria que se fez história bonita que continuamos a contar.

Aos meus pais o apoio, a formação, o sustento, todo feijão que fez (e faz!) o doutor.

Ao professor Cid, camarada de boas conversas e papo amigo, capitão dessa travessia.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, pelo apoio acadêmico e por toda ajuda acadêmica.

À CAPES, pela bolsa concedida para desenvolvimento desta pesquisa.

Aos colegas e irmãos do Grupo de estudos do Esvaziamento, pela partilha do sensível.

A todos os parceiros tão imprescindíveis: os irmãos que trabalham na secretaria do Programa (destacadamente o camarada Vítor), os outros que o fazem na biblioteca, por toda ajuda.

A António Lobo Antunes, pela provocação constante e intensa, desafio para uma escuta atenta que me consumiu nesses anos.

A todos os amigos, parceiros, irmãos e irmãs que participam dessa conquista de alguma maneira, pelo incentivo velado, e constante, e crente.

“- Mas o que estou a dizer?”  
(Celina, de **Exortação aos crocodilos**)

“...ao instalar-me à mesa do quarto para escrever o longo romance que não publicaria nunca, que não publicarei nunca e do qual todos os meus livros se alimentam.”

(António, de **Conhecimento do inferno**)

“Assim, pois, a ficção consiste não em fazer ver o invisível, mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível.”

(Michel Foucault, de **O pensamento do exterior**)

“Falar é estabelecer-se nesse ponto em que a palavra tem necessidade de espaço para repercutir e ser entendida, e em que o espaço, convertendo-se no próprio movimento da fala, torna-se a profundidade e a vibração do entendimento.”

(Maurice Blanchot, de **O espaço literário**)

## RESUMO

Este trabalho fala da narrativa. Concentra-se nessa fala, no que ela pode dizer e nos modos em que se opera. A presente pesquisa se ausenta do lugar que lhe cabe para sair à procura de outro, do outro do lugar, onde não há lugar, mas apenas sua possibilidade, onde nos instalamos menos como pesquisadores do que ouvintes da fala misteriosa do narrar. Circulamos neste. Levados pelo regime de signos dos pedaços de frases e das palavras da fala de António Lobo Antunes (1942), entramos no fluxo da duração bergsoniana de um tempo que continua, inacabando o acontecimento, que se torna infinito, aberto às potencialidades do acontecer, morrendo infinitamente sem morrer. É o lugar da origem benjaminiana, puro vórtice de um devir incessante, que tudo engloba em um redemoinho que confunde as memórias, os lugares, os sujeitos, a linguagem. É a voz do sujeito desorganizado, desorganismo-sujeito, que só pode falar na voz do irrepresentável da narrativa sem língua própria. É a memória que não consegue representar o passado, fracassa, muda-o na fala desejante, gaguejante, impossível de significar. Essa escuta, essa leitura (que é a pesquisa) se apropria de uma fala pensante vinda das vozes de Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Baruch Spinoza, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Jacques Derrida, Walter Benjamin, Georges Bataille, Giorgio Agamben. Facilmente se identifica nessa polifonia, entre outras reflexões, as questões centrais sobre as quais esses autores se debruçaram: linguagem, memória e sujeito (ou experiência). As ideias trazidas por esses pensadores reverberaram em outras proposições sobre a escrita, o escritor, as dimensões e as políticas da arte, também presentes nas vozes de outros teóricos, artistas, escritores que aqui tomarão parte também. É um trabalho sobre a (im)possibilidade de significar dessa fala em que se insinuam Simone, Celina, Mimi, Fátima, Cristina, o pai, Alice, o do Segundo esquerdo, o do Terceiro direito, subjetividades em devir na escritura que se estabelece em *Exortação aos crocodilos* (1999), em *Comissão das Lágrimas* (2013) e em *Caminho como uma casa em chamas* (2014). Há um balbúcio que faz vibrar a linguagem nesses romances; um quase falar que acontece a promover a inconsistência dos sujeitos da narrativa enquanto organismos, e da linguagem enquanto estrutura, acontecendo ambos como movimento de abertura do ser da linguagem, onde surge e fala a coisa mesma, o ser da linguagem acontecendo numa fala sem voz a dizer infinitamente. É esse quase dizer que fala na narrativa que deseja narrar; é ele que estamos a procurar ouvir.

Palavras-chave: Memória. Romance. Narrar. Linguagem. Lobo Antunes.

## ABSTRACT

This work speaks of the narrative. Focuses on this speech, on the what it can say and on the ways in which it operates this diction. This research is absent from the place it deserves to go out looking for another, another place where there is no place, but only a possibility, where we settled in less as researchers than listeners speech mysterious to narrate. We circulate in this. Taken by the regime of signs of fragments of sentences and the words of the António Lobo Antunes' speech (1942), we entered the bersgoniana duration of the flow of time that continues, not ending the event, which becomes infinite, open to the potential of the happening, dying infinitely without dying. It is the place of origin benjaminiana, pure vortex of a ceaseless becoming, which encompasses everything in a whirlwind that confuses memories, places, subjects, language. It is the voice of disorganized subject, disorganism-subject, who can only speak in the voice of the narrative's unrepresentative without own language. It is the memory that can not represent the past, fails, change it in a speech desiring, stammering, impossible to mean. This listening, reading this (which is the research) appropriates of a thinking speech became of the voices of Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Deleuze, Baruch Spinoza, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Jacques Derrida, Walter Benjamin, Georges Bataille, Giorgio Agamben. Easily identifies this polyphony, among other considerations, the central issues on which these authors have addressed: language, memory and subject (or experience). The ideas offered by these thinkers reverberated in other propositions on writing, the writer, the dimensions and the art politics, also present in the voices of other theorists, artists, writers who take part here as well. It is a work about the (im)possibility of meaning of this speech in which creep Simone, Celina, Mimi, Fatima Cristina, her father, Alice, subjectivity in becoming the deed that is established in *Exortação aos crocodilos* (1999), in *Comissão das Lágrimas* (2013), and *Caminho como uma casa em chamas* (2014). There is a babble that makes the language vibrate in these novels; a almost-speech that happens to promote the inconsistency of the subjects of the narrative as organisms, and of the language as a structure, both happening as the movement of the opening of the being of the language, where it arises and speaks the thing itself, the being of the language happening in speech without voice to say infinitely. This is almost to say that he speaks in the narrative he wishes to narrate; it is the one we are seeking to hear.

Keywords: Memory. Novel. To narrate. Language. Lobo Antunes.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2. MEMÓRIA, LINGUAGEM: NARRAR .....</b>	<b>18</b>
<b>3. SUJEITO, MEMÓRIA: LINGUAGEM.....</b>	<b>35</b>
<b>4. LINGUAGEM, NARRAR: O SENTIDO .....</b>	<b>55</b>
<b>5. NARRAR, O SENTIDO: DIZER-ACONTECIMENTO.....</b>	<b>82</b>
<b>6. CONCLUSÕES.....</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>116</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho é a linguagem, menos porque ele trata de questões e problemas relativos à linguagem do que pelo (f)ato de que ele só acontece na dimensão dela. O nome do tema deste trabalho é as relações entre linguagem, memória e sujeito: essas três estâncias que formam um plano sem chão, um abismo sobre o qual a linguagem é possível. A verdade do nome do tema deste trabalho é literatura.

Vamos apenas nos colocar na escuta da fala das palavras das narrativas de António Lobo Antunes, destacadamente as vozes de *Exortação aos crocodilos* (1999), *Comissão das lágrimas* (2013) e *Caminho como uma casa em chamas* (2014). A justificativa para a escolha desse *corpus* é que as três obras nos falam em uma voz incompreensível, difícil, por isso mesmo apontando para um movimento que acontece na dimensão de uma desconstrução da representação da memória e do sujeito em uma linguagem que, nessas obras, não é expressão nem representação, é acontecimento.

Essa escuta, essa leitura se apropria de uma fala pensante (o que podemos chamar de referenciais teóricos) vinda das vozes de Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Baruch Spinoza, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Walter Benjamin, Georges Bataille, Giorgio Agamben. Facilmente se identifica nessa polifonia, entre outras reflexões, as questões centrais sobre as quais esses autores se debruçaram: linguagem, memória e sujeito (ou experiência). As ideias trazidas por esses pensadores reverberaram em outras proposições sobre a escrita, o escritor, as dimensões e as políticas da arte, também presentes nas vozes de outros teóricos, artistas, escritores que aqui tomarão parte também.

O português António Lobo Antunes estreia em 1979; ou melhor, lança um grito surdo, que recolhe em si mesmo os estilhaços da guerra transmudados em escrita. O nome do livro é *Os cus de Judas*, mas a verdade do nome do livro pode ser relato do fim do mundo. É o relato de um ex-combatente de guerra que narra os fatos vividos durante o combate e fala do mundo desfeito pelo conflito e do sujeito desconstruído em seu retorno à sua cidade natal. Mas trata-se de um retorno impossível, já que tanto o sujeito quanto o lugar estão desfeitos. Fica-se com os escombros da Lisboa que era confundindo-se com a fragilidade da imagem da Lisboa que resta. Apresenta-se um

sujeito que tem na força das experiências traumáticas a possibilidade de lembrar, o que confunde a incerteza do irrepresentável da memória com o agora desfazendo todas as coisas de seu mundo. Nesses movimentos, a linguagem se faz intempestivamente criadora.

A ideia moderna ou contemporânea do pensamento baseado na desconstrução dos conceitos e das formas, da sobreposição da *différance* à similitude, à *imitatio*, certamente tem sua raiz na filosofia de Friedrich Nietzsche. Este julgava a intempestividade um traço distintivo do pensamento e da linguagem modernos. Roland Barthes disso dá testemunho ao resumir notas dos cursos que tomou com o filósofo do seguinte modo: “O contemporâneo é o intempestivo.” (*apud* AGAMBEN, 2009, p. 58).

Em suas “Considerações intempestivas”, Nietzsche nos fala da necessidade do esquecimento como maneira de nos curar de um grande mal da civilização burguesa moderna, o que ele define como “febre da história” (NIETZSCHE, s.d., p. 100), um acúmulo excessivo de conhecimento e informações que degeneram a sensibilidade inventiva e a potencialidade da descoberta por parte dos seres humanos. Aconselha, a partir disso, tomar-se a história como um “devir” dos acontecimentos, deixando-os livres do enchimento engessante do passado. Essa noção de libertar a história desdobra-se ao longo do século XX, em que a complexidade das relações e a (sub)(in)versão dos valores sociais exige novos modos de olhar e de pensar. Gilles Deleuze fala em “rachar a História” (DELEUZE, 1992, p. 105); Michel Foucault vê a história se fazer nos processos discursivos; Jacques Derrida propõe um revigoramento (à maneira nietzschiana) da compreensão da realidade contra o aprisionamento das ideias de continuidade, de totalidade e da figura do sujeito totalizador:

no mesmo lugar, no mesmo limite, aí onde termina a história, aí onde um certo conceito determinado de história termina, precisamente aí é que a historicidade da história começa, aí enfim ela tem a oportunidade de anunciar-se – de prometer-se. Aí onde termina, o homem, um certo conceito determinado de homem, aí a humanidade pura do homem, de outro homem e do homem como outro começa e tem, enfim, a oportunidade de anunciar-se – de prometer-se. (DERRIDA, 1994, p. 104)

Uma outra história, um outro homem. Uma abertura da história que promove uma virada ontológica e linguística. Essa ideia, fortemente embasada na filosofia da

história de Nietzsche, não é isolada. Ela faz parte de uma nova compreensão dos limites da realidade, da arte, da linguagem e do sujeito na contemporaneidade.

Encontra, por exemplo, em Gilles Deleuze, a teoria da reconhecimento, a partir da qual nos convida o filósofo à prática de pensar o pensamento como modo de renová-lo. Pensar o pensamento é abrir o pensamento, no sentido de libertá-lo das imposições conceituais da filosofia racional da cultura da tradição ocidental – destituir-se do *cogito* como princípio fundamental da existência dos homens. Deleuze vê naquela relação causal entre coisas e palavras, o significante que carrega o significado, uma limitação ao pensar. Interpretando Foucault, Deleuze nos diz que “é preciso então rachar, abrir as palavras, as frases e as proposições para extrair delas os enunciados” (DELEUZE, 2006, p. 61), os quais atravessariam as unidades linguísticas como significante, palavra, frase. Nessa abertura das palavras e das coisas pretende-se extrair delas as potências de seus estratos e limiares. É na vibração dessas potências que estamos a procurar um lugar na narrativa loboantuniana. Os capítulos desta tese circulam em torno da tríade fundante dessa escrita.

No primeiro, destacaremos a memória e sua relação com o narrar. Intitula-se “memória, linguagem: narrar”. Depois de Auschwitz, toda ficção é impossível, preconizava Adorno ainda em 1951. Ele tem razão, pois é potencialmente nessa impossibilidade da fabulação que o narrar moderno realiza sua fala. Kafka, Beckett, Proust, Machado de Assis, Clarice Lispector, Coetzee, Bernardo Carvalho, Lobo Antunes elaboram suas falas a partir de um “diálogo da impossibilidade” (BYLAARDT, 2012).

Esse diálogo é entre o significante e o significado, ou entre a forma e o conteúdo, ou entre o “eu” e o “si”, ou entre a memória e o tempo. É o conflito que se faz narrativa e a funda, impossibilitando a unidade, a representação, a memória enquanto imagem que expressa o passado. Não há um sentido em *Exortação aos crocodilos*: há vários e há nenhum. Porque todos os relatos de cada uma das subjetividades que falam no romance tem sua parte no sentido do que aconteceu. Mas nenhuma delas sabe o que aconteceu. Não se sabe se algo aconteceu. Não se sabe simplesmente. A ignorância do acontecido, que funda o narrar, compromete a representação dos fatos.

Partilhamos com Jacques Rancière as dúvidas sobre “se o irrepresentável existe”: na escrita de Lobo Antunes, deslizamos sobre a flutuação e abertura do “se” da proposição. Colocamo-nos na dimensão de um dizer que fala na falha da tentativa de estruturação de um enunciado acabado ou de um discurso elaborado; que só pode dizer o que não se sabe.

Há tiros em *Exortação*. Há uma explosão. É um atentado com certeza. O que Freud chamaria de cena traumática, pois parece ser daí, do instante do acontecimento, que todas as vozes do romance falam. Mimi, Fátima, Celina e Simone se alter(n)am na fala e na escuta da representação falha e imprecisa daquele fato. E por isso elas existem na dimensão do impossível da narrativa. Concedem à memória estilhaçada de cada uma delas a possibilidade de serem. E por isso são apenas reminiscências, por isso são puro sofrimento e desilusão a errar na escritura infinita da dor infinita. A memória das experiências de choque não pode ser representada, recuperada ou interpretada como ação curadora e restauradora da organização do sujeito porque o acontecimento lembrado é sem limites, apenas abertura para tudo o que aconteceu e o depois. As mulheres do romance são lembranças involuntárias, falas invadidas pela força da memória impossível, o que as lança também no fluxo dos signos da narrativa, incertas do que aconteceu, incertas do que são.

Esse acontecimento não tem fim porque não cessa de acontecer. Ele é pura abertura do acontecer. Instaura-se uma agoridade que desfaz os limites entre passado, presente e futuro. O tempo da narrativa é o tempo ilimitado do jogo de temporalidades que se interpenetram na fabricação de uma textura narrativa a descoser, a falhar. O tempo é o instante potencialmente aberto, tecendo “a unidade do texto [que] está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação.” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Não é a ação que funda a narrativa, mas a lembrança, o futuro passado dos fatos, ou “o mistério dos não-fatos” desejado por Clarice. *Exortação aos crocodilos* é um passo em falso acontecendo.

No segundo capítulo, nomeado “sujeito, memória: linguagem”, está em relevo o sujeito. Fala na escrita dele a voz e o pensamento de Benjamin e de Agamben acerca da experiência moderna que elabora a noção de sujeito. A pobreza e a impossibilidade da experiência genuína desautorizam a narração, esvaziam a linguagem da possibilidade

de significar. Os soldados voltam mudos da guerra, esmagados em sua possibilidade de ser e de expressar. É nesse espaço que os sujeitos da ficção de Lobo Antunes erram. Errando confundem-se, interpenetram-se, esvaziados que estão de si viram apenas lugar de travessia: são “individuações impessoais” (DELEUZE, 2006, p. 17) que sobrelevam a potência do si spinoziano na configuração de um eu dissolvido nas instâncias da fala muda do romance.

É a errância do sujeito, ou a dessubjetivação, que circula em torno dela mesma, em um nomadismo imóvel porque se faz em um desmoronamento da individualidade na base do ser sem identidade. É Cristina que fala na voz de Alice, que é Simone, que é seu marido sem as plumas. A perturbação de Cristina pequena confunde-se com a incapacidade de identificação de si por si quando adulta. Essa inconsistência é a mesma de sua mãe, dançarina, mulher casada, que é ainda apenas um joelho a incomodar, a concentrar todo o seu ser em desatino. É o pai, que é um rastro e um resto da Comissão das lágrimas, dispositivo de guerra que destituía os sujeitos de suas falas, desorganizando-os, desconstruindo-os até perderem-se em si e de si próprios. Desapropriam-se. Os três voltam, mas não voltam. O aqui está lá. Portugal é Moçâmedes, é Angola, é Luanda a arderem nos fragmentos dele que são Cristina, o pai e a mãe. Confundem-se os tempos, confundem-se os lugares, desfazem-se as individualidades.

Pode-se pensar em um desorganismo sujeito, instância feita de uma destituição do indivíduo entendido como um todo organizado, dotado de um centro que controla suas ações e desejos. Em *Comissão das Lágrimas*, há um corpo sem órgãos em processo de criação. O conceito é da filosofia de Deleuze, mas a verdade do conceito está na fala da literatura: “Não mais atos a serem explicados, sonhos ou fantasmas a serem interpretados, recordações de infância a serem lembradas, palavras para significar, mas cores e sons, devires e intensidades...” (DELEUZE, 2003, p. 35)

A que poderíamos acrescentar o que são os sujeitos do romance: vozes, plumas, lantejoulas, espingardas e catanas, perdizes, folhas, joelhos a fracassar.

espera o quê, mãe, conte lá, porque apesar de tudo esperamos, que remédio senão esperar, o meu pai ia-se embora, com os tropas, ao comprido do caminho-de-ferro onde o capim mais alto, de tempos a tempos uma

camioneta de brancos, mostrando arbustos trémulos com os faróis, de tempos a tempos um suspiro nas árvores entretidas no pensamento delas, vai na volta adormecemos e o que nos sai da boca não passam de fragmentos de uma verdade misteriosa sem relação com a vida, mesmo de dia, como hoje, tudo estranho, que nome, sob o Cristina, é o meu, o senhor Figueiredo

- Não sou Figueiredo como?  
procurando um espelho para se tranquilizar  
- Não mudou nada em mim

(ANTUNES, 2013, p. 160)

O trecho põe em evidência um movimento comum em *Comissão das Lágrimas*: o mundo das coisas (os tropas, o caminho-de-ferro, as árvores) são desapropriados por uma irrealidade, ou melhor, por uma realidade que ainda não é, originada na diluição da identidade dos sujeitos e na desautorização do significante traduzir um significado (“que nome, sob o Cristina, é o meu”). Os pronomes pessoais e possessivos destituem-se de seu sentido, atirados no fluxo do dizer incessante de uma fala misteriosa, fragmentada, “sem relação com a vida”, que ainda não é, está por vir. Não são sujeitos, são coisas em devir à procura de ser.

Essa “verdade misteriosa sem relação com a vida” se justifica porque ao ler o romance de Lobo Antunes estamos diante de uma outra verdade, a da narrativa. A fala da narrativa é a fala do mistério, do que se ignora ao conhecer, do que só se conhece mantendo-se na ignorância, à espera do que está por acontecer. O acontecido, portanto, ainda não é na narrativa. Falamos com Blanchot: “A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade...” (BLANCHOT, 2005, p. 8). E não há também porque na linguagem se estabelece o outro do mundo.

No terceiro capítulo – “linguagem, narrar: o sentido” –, a linguagem delira como potência que faz vibrar a linha que tensiona os limites entre as instâncias de significação da palavra e do acontecimento do narrar. A desorganização dos sujeitos e a falha do narrar que se operam nas falas dos romances de Lobo Antunes perfazem um passado que se conta como pura ficção. O gesto de lembrar, esquecer, inventar, enfim, contar o que aconteceu abre a porta da invenção das coisas: dos fatos, dos seres, das sensações, dos lugares. Estes são lançados em um movimento de refundação, ressignificação, voltando cada um à origem de seu ser. Com isso, desrealizam-se, perdem seu status de representante de elemento da realidade, tornando-se outra coisa, descaracterizada, indefinida, podendo ser tudo, inclusive nada, aberta a combinações e

arranjos significantes desestabilizadores de toda tentativa de significar. Não há, assim, possibilidade de verdade – entendida como fidelidade aos conceitos e acontecimentos da realidade – no passado contado.

Há uma outra coisa do passado a falar do que aconteceu e que não cessa de acontecer, está a morrer e não morre nunca. É na dimensão desse inacabamento fundamental que se funda uma fala (escrita) original, feita do engasgo e da mudez de toda a aflição da escrita que assim se processa no limiar do dizer. Uma fala sem voz enquanto presença que promove a vibração dinamizadora desse fluxo das palavras a errar as direções e os sentidos. Nela acontece o movimento da agoridade benjaminiana abrindo-se ao intempestivo da linguagem, diluindo toda estrutura temporal em um devir das temporalidades, estas que, então, reúnem-se numa síntese originária do entre-tempo proposto por Gilles Deleuze.

É nessa dimensão que as palavras e os signos caminham como uma casa em chamas, a arderem seus significados na intrepidez das chamas da enunciação que fazem tremular, desmontam toda estrutura estabelecida do prédio da significação; este desmorona e caminha na dinâmica de uma linguagem que tropeça, salta, engasga, vibra; enfim, acontece enquanto acontecimento de linguagem. O passado, assim, a inaugurar outro tempo, o da mudez da infância, o do nascer e morrer do sujeito, o entre-tempo da história. Tempo narrado que é tudo na dimensão de “uma prega cujo sítio não se descobre depois” (ANTUNES, 2014, p. 300), aquele lugar em se lembra e se esquece, em que se fala na mudez do indizível de todo dizer, do instante da morte a perpetuar-se na linguagem.

O quarto capítulo é uma intenção. De dizer, de significar algo, sob o título “narrar, o sentido: dizer-acontecimento”. Trataremos da lógica do sentido elaborada pela escrita narrativa loboantuniana. Esta, um acontecimento de linguagem, desfaz a noção clássica de signo linguístico, apontando ao longo da escrita dos romances que o sentido não está no dito, mas no fluxo do dizer. É na redundância do signo com outro signo que se delinea a possibilidade de um significar. À clássica pergunta acerca do significado do texto ou do livro responde-se com o significante, com o que é possível referir-se a. O que quer dizer o escrito está a dizer (e a ser dito) em cada texto que o forma sem, no entanto, dizê-lo definitivamente.

Isso é o que provoca o acontecimento daquela fala sem voz, que é a da própria dizibilidade da coisa mesma da linguagem lembrada por Giorgio Agamben. Uma linguagem sem relação com as coisas, mas acontecendo como abertura da possibilidade de dizer. Na verdade, no processo de significar, não é uma palavra que dialoga com outra palavra, mas é a coisa da linguagem – o indizível de todo dizer – de uma que se choca com a coisa da linguagem de outra.

Assim as histórias dos habitantes do prédio se chocam, se alter(n)am, destituem uma narrativa, lançam-se no movimento da semiose intempestiva, a deslocar o tempo, tornando todo significado desfiguração do significante. Deslocamento de distanciamento fundamental para o lento e profundo movimento de abertura do ser da linguagem, o que ocorre na dinâmica da intermitência, na fissura da estrutura significativa (ou na descontinuidade da significância), enfim, na força aporística e inventiva da interrupção.

É só assim, na aceitação da impossibilidade de dizer em uma fala o que acontece(u), que dizer o acontecimento faz-se possível. Só na instância de uma língua menor, estrangeira, que transmuda o singular do acontecido em generalidade do acontecer, infinitivo e impessoal, como as histórias dos habitantes que não há, não tem presença, são lugares sem lugar, vozes vindas do sótão, do fora da ordem da significação, a circularem na rotação dos signos desfazendo pela repetição que institui a diferença da potência da linguagem, um dizer sempre outro, que diz o outro, diz a coisa mesma, o acontecimento da linguagem.

Nesse sentido, não há sentido. O que há é uma significância ilimitada, que acaba por constituir um meio em que os conteúdos dos signos se dissolvem, destituindo-se de suas formas próprias, (f)ato que implica uma dessignificação do signo, que o torna impotente em si mesmo, precisando, a partir disso, remeter-se a outro signo, e este a outro e assim *ad infinitum*.

Os signos emitem signos uns para os outros. Não se trata ainda de saber o que tal signo significa, mas a que outros signos remete, que outros signos a ele se acrescentam, para formar uma rede sem começo nem fim que projeta sua sombra sobre um *continuum* amorfo atmosférico. É esse *continuum* amorfo que representa, por enquanto, o papel de “significado”, mas ele não para de deslizar sob o significante para o qual serve apenas de meio ou de muro: todos os conteúdos vêm dissolver nele suas formas próprias. Atmosferização

ou mundanização dos conteúdos. Abstrai-se, então, o conteúdo. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 62)

Essa continuidade que instaura um ambiente amorfo, “sem começo nem fim”, está evidenciada, por exemplo, no jogo da confusão de vozes que dilui a figura: do narrador, do personagem, do leitor: movimentos recíprocos de uma dinâmica temulenta, incessante e ilimitada da linguagem. Como se se delineasse uma procura do sentido que já se sabe inútil e, no entanto, existe, apenas no (ou para o) fluxo da procura. Parece ser esta a grande motivação, transmudada em princípio narrativo, dos romances de António Lobo Antunes.

Com isso, sugere-se uma ideia que se afina com o pensamento de Gilles Deleuze: “... minha impotência em dizer o sentido do que digo, em dizer ao mesmo tempo alguma coisa e seu sentido, mas também o poder infinito da linguagem de falar sobre as palavras.” (DELEUZE, 2007, p. 31). O que se instaura é o paradoxo impotência-poder infinito na linguagem, no discurso narrativo de Lobo Antunes. Há uma impossibilidade de dizer, de fechar o sentido; o que, ao mesmo tempo, abre a possibilidade de dizer ao infinito, fazendo a linguagem reverberar e refletir sobre si mesma. Por isso a história continua: está sempre acabando, e não acaba nunca.

Um sentido sem lógica é o que se vê, o que se escuta na narrativa do escritor português. Uma escuta difícil, porque de uma fala difícil, gaguejante, à beira do desastre. Um colapso do significar enquanto forjado na unidade entre forma e conteúdo. A profusão de vozes de suas quase-histórias são o rasgo da unidade pretendida elaboradora de um sentido, de uma representação. Essa polifonia em gritaria é o que tensiona a barra que separa e une significante e significado, fazendo vibrar esse limiar, de onde ecoam os pedaços da linguagem que trazem os cacos da memória a fal(h)ar. Eis a fala e o mundo da narrativa.

O mundo, chamado realidade, é evocado pela fala do narrar. Mas quando essa evocação é feita por um conjunto de vozes e nomes que não designam, que falham na intenção de trazer as coisas à memória e à escrita, que mundo pode ser chamado à fala da narrativa? Apenas o mundo das coisas desfazendo-se. Ou o mundo que só se faz mundo na impossibilidade de evocação das coisas para a dimensão da linguagem.

O mundo da guerra de Lobo Antunes não representa a guerra. Esta é o elemento vortical sobre o qual se instaura um acontecimento que é origem e devir de todos os não-fatos da história. A linguagem é guerra, potência do conflito entre os signos, palavras que tem sua fala interrompida pela violência de uma lembrança que invade o relato, destrói os nomes, nega o dizer que insiste em desejar a expressão. Guerra que gera os escombros sob os quais há sinais de vida na morte: a loucura, a solidão, o desejo frustrado, o desenho do eu mal acabado. Ao se levantar os destroços, vê-se apenas os rastros e ouve-se no vento o balbucio do que pode ter acontecido. Uma imagem desfeita, uma fala incompreensível: é tudo que temos.

Caminhar nos rastros e se orientar pelos restos é a escuta necessária para se colocar no frezir narrativo das histórias loboantunianas. Ouvir as vozes das subjetividades desmoronadas que emitem apenas grãos de voz enigmática, imprecisa, que desautoriza qualquer identidade. Voz que confunde. Uma voz vinda de outro lugar; e que apenas aponta para um outro lugar onde está a origem não dessa voz ouvida, mas de um eco que inverte o sentido daquela voz original, mas que é, por isso mesmo, a condição de todo o falar. O outro da voz, o não-ser da voz. De um ou outro modo, uma voz que se reconhece em sua negação. Está-se a ouvir a voz de Simone, que é a de Alice, que é a de Cristina, que é a dos bombistas, que é a do soldado, que é a do padre, que é a de ninguém. Permanecer na escuta é tudo o que podemos.

Mas isso não garante compreensão. Garante a impropriedade da linguagem, o estranhamento da narrativa. Encontrar-se no lugar em que tudo é começo, tudo são linhas de fuga, escoamento do ser e do tempo. Em verdade, estamos à procura desse lugar quando lemos uma narrativa do escritor português. Desejamos encontrar tal espaço em movimento do próprio desejo da linguagem: é a condição para ouvirmos. Somente aí, neste lugar da voz que é eco sem resposta, estranha a si mesma, é que entramos na dimensão do dizer sem sentido, possibilidade de toda a significação. Precisamos nos colocar na linguagem, precisamos nos fazer signo sem significado para sermos também as perturbações e angústias e desejos das subjetividades que erram (n)as linhas da escritura.

É o movimento que pretendemos realizar com esse trabalho.

## 2. Memória, linguagem: narrar

*Os fatos me atrapalham. Por isso é que agora vou escrever sobre não-fatos, isto é, sobre as coisas e o seu mirabolante mistério.*  
(Clarice)

Em *Exortação aos crocodilos* (1999), a narrativa é um passo em falso. Muito menos que uma história, configura-se como um projeto de narrar, que falha sempre em estratégias linguísticas imprecisas e insuficientes: a linguagem é incapaz de dizer essa coisa que é tecida pelas lembranças das subjetividades, das personagens. O romance está no divã, e dele saem múltiplas vozes que se confundem e gaguejam um quase-enredo, uma quase-história, que estamos a seguir a esperar...

Uma colcha de retalhos em que as costuras não se sustentam, está cheia de buracos através dos quais sondamos, suspeitamos, angustiadamente, uma resposta à pergunta que funda toda narrativa: “O que aconteceu?”. Esses retalhos são as sensações, que, revividas pelos sujeitos da história, são acrescidas de uma emoção e de um desejo potencialmente novos que redimensionam a verdade da memória, e fazem do que aconteceu algo incerto, questionável, desestabilizando as possibilidades da verdade pela linguagem e desfazendo os limites entre o que é passado e o que é presente.

Tinha sonhado com a minha avó e ao chegar à janela antes da manhã, atravessando os móveis sem tocar no soalho como se continuasse a dormir (o corpo era a sombra do meu corpo movendo-se sem peso nos chinelos porque o corpo verdadeiro permanecia na cama, nesta cama ou em Coimbra há muitos anos, perto dos salgueiros altos, a eu crescida observando a eu pequena ou a eu pequena observando a eu crescida, não sei)  
(ANTUNES, 1999, p. 7)

Esse “não sei” final pode valer pelo que move a narrativa. É na dimensão da incerteza e da incompreensão que as falas acontecem, as lembranças se invadem e se esvaem, murmura-se um dizer que não tem consistência. Que parece estar no fora do tempo e do real, não-lugar onde se permite o estado de vigília a confundir toda razão e toda lucidez.

Daí a fala intervalar entre parênteses – uma voz de fora, uma voz estranha – a falar de um “corpo verdadeiro” que tem sua verdade na imprecisão dos tempos e dos

lugares vividos e lembrados. Estabelece-se nisso o jogo fundamental do plano de consistência do corpo sem órgãos do romance: a relação entre experiência e lembrança. Não se sabe se se tem uma experiência a nos contar o vivido ou uma lembrança a falar sem sentido – “a eu crescida observando a eu pequena ou a eu pequena observando a eu adulta”. Ficamos no entre do “não sei”.

Essa é a cena inicial do romance. Ela fala a partir de um notável jogo de verbos em diferentes tempos e modos em que se instaura uma conjugação (e confusão) das temporalidades, manifesta em linguagem, reveladora da fragmentação e da fragilidade das subjetividades que se fazem na narrativa. A incerteza do que aconteceu tem sua origem nessas subjetividades que estão no limite do ser e do não-ser. Elas são um acontecimento, esvaziado, no entanto, de toda a potência do acontecer, restando, daí, apenas a possibilidade de lembrar.

Traço de semelhança entre as personas do livro, a memória é o que possibilita algum viver (e algum morrer) à Mimi, à Fátima, à Celina e à Simone. Estão presas àquela como a uma tábua de salvação, como o que possibilita o ser. Facultar à memória a condição de viver e de ser está além (ou aquém) da mera nostalgia: é fazer do passado o presente e o condicionante de todo o futuro possível. Condicionar o tempo dos fatos ao instante fulgural da lembrança, que confunde espaço e tempo, instala o acontecimento na dimensão da simultaneidade bergsoniana.

Há um espaço real, sem duração, mas no qual fenômenos aparecem e desaparecem simultaneamente com nossos estados de consciência. Há uma duração real, cujos momentos heterogêneos se penetram, mas da qual cada momento pode ser aproximado de um estado do mundo exterior que lhe é contemporâneo, e se separar dos outros momentos pelo próprio efeito dessa aproximação. (...) e o traço de união entre esses dois termos, espaço e duração, é a simultaneidade, que se poderia definir como a intersecção do tempo com o espaço (BERGSON, 1959, p. 73-74).

Henri Bergson dedicou sua obra à reflexão não a respeito do tempo, mas da passagem do tempo: o modo como as mudanças no espaço real se dão e como isso condiciona, a partir da experiência da participação na duração, o existir dos indivíduos. A “duração real” é fala do tempo, movimento contínuo das experiências vividas e lembradas que se interpenetram no tempo, este entendido não como a representação de uma sequência de momentos distintos, mas como experimentação de sensações imprecisas e voláteis decorrentes das vivências do sujeito. Temporalidade e

sensibilidade coextendem-se. Encontram-se na simultaneidade. Esta promove uma desconstrução do tempo e do espaço, princípio do devir. Jogo entre as temporalidades em que estas são renovadas em sua possibilidade de significar o mundo e a dinâmica do existir.

O simultâneo é o tempo possível do existir dos sujeitos desorganizados e dos acontecimentos da narrativa de Lobo Antunes. Nele os sujeitos se confundem, se alter(n)am, erram na busca por um sentido, tornam-se estranhos, espantam-se consigo próprios porque já não reconhecem o seu próprio, tornam-se apenas o si impossível de unidade, o outrem que os constitui. Porque o tempo é espiralar, não linear, os acontecimentos não acontecem: falta-lhes o acabamento que lhes daria um sentido; antes, eles reverberam uns sobre os outros em um movimento de circularidade que se funda na abertura da *res factae* a uma intempestividade que impede toda representação dos fatos na linguagem.

*enquanto esperávamos o carro do sócio do patrão o que me interessava era o soluço das codornizes nas oliveiras, uma dúzia de codornizes e uma toca com crias dado que o macho ia e vinha sem descanso, inquieto conosco, sentia-lhe a aflição da pupilazinha inexpressiva, tensa, a garganta mais rápida que qualquer pulso, uma fêmea trotou piando onde estavam as armas, uma segunda fêmea mostrou o bico e foi-se, cheirava a urina, a barro e a palha de ninho, a minha mãe assava codornizes no grelhador do quintal, recolhia o sangue mais a gordura do molho em fatias de pão, o perfume da lucialima, do cominho, da tília que me recordava o Inverno, tisanas doiradas contra a melancolia e as gripes, coziam-se as folhas num púcaro, com duas gemas de ovo e uma colher de mel, debaixo das pagelas dos santos Santa Mónica Santa Angélica São Vicente Santo Estêvão mártir assassinado pelos romanos ao levar a comunhão aos presos as codornizes acabaram por se habituar a nós como a espantalhos inúteis, se tivéssemos migalhas e um saco aí está, oferecia-as à minha mãe para as deixar na capoeira, separadas das galinhas que as perseguem e lhes azedam a carne*

(ANTUNES, 1999, p. 47)

Os restos da existência vivida são aqui, no nível do lembrado, pura duração do tempo. O antes se confunde no depois. A experiência é refeita na simultaneidade dos fatos revividos na memória, esta que funda um movimento de diluição dos limites do acontecido ao confundir tempo e espaço. O pretérito só pode ser imperfeito porque não há conclusão, não há finitude nos fatos lembrados – “assava”, “recolhia” – colocando-nos na potência do acontecer infinito.

A verdade da simultaneidade promove uma diluição das temporalidades dos fatos: tudo acontece no agora, ao qual vão sendo integrados ao longo dos capítulos os

lapsos de memória das quatro mulheres que protagonizam a narrativa. É o mesmo agora que vai se redefinindo pelas lembranças de cada subjetividade em devir. Como num quadro cubista, a cena é uma só, reaberta, no entanto, sob um novo ângulo a cada devaneio, a cada espasmo de memória, refazendo a visão, tornando o mesmo diferente. Todo o acontecimento já está dado; o que vai se nos desvelando são as nuances, as sugestões de detalhes, sempre envoltas na brumacidade das lembranças em que não se confia, dado que oriundas de subjetividades profundamente incertas de si próprias, desconfiadas de si mesmas.

Não há, assim, progressão textual. O que há é uma circularidade em torno de um acontecido que se repete: o mesmo, que, repetido, nunca é o mesmo, porque se faz na intempestividade própria da linguagem literária. Assim, a explosão narrada por Mimi é a mesma que narram as outras mulheres, e nunca é a mesma dita por elas, pois são vozes distintas, subjetividades em carência de si mesmas, e nisso semelhantes, as quais, no entanto, transformadas em linguagem, são sempre outras.

Isso se manifesta em texto nas expressões que se repetem diferenciando-se sempre pelo acréscimo de um novo termo, um novo sintagma, o novo que abala a estrutura linguística, refazendo o dito, re-dizendo, re-definindo as coisas e os seres. É linguagem sobre linguagem num movimento gaguejante, em que se repete sempre o mesmo esforçando-se por acrescer a este um termo seguinte que lhe dê sentido.

fosse um tique, não um chamamento, qualquer coisa que a boca sabe de cor ignorando que o sabe, intitulavam meu pai a um conjunto de parcelas desconexas contradizendo-se, anulando-se, estranhando-se e onde o termo

- Filha

não passava do resultado de uma combustão de acaso, de tempos a tempos a maçã de adão saltava para diante após uma colher de sopa e fechava-se numa contracção inesperada, a pupila redonda amortecia por instantes e tornava a crescer, a minha mãe resplandecendo alegrias de vitória

- Engoliu

apressava-se a teimar no caldo julgando obter o consentimento de pedaços do meu pai

(e que não eram o meu pai mas fragmentos de estranhos que alguém reuniu ao acaso, não podia ser meu pai dado que o meu pai nunca dizia

- Filha

dizia

- Eh

dizia

- Tu aí

dizia

- Simone

no caso de me pedir dinheiro emprestado ou encontrá-lo a rondar-me as gavetas e mesmo assim o

- Simone  
não significava

- Simone  
significava

- O que fazes aqui vai-te embora some-te da vista

(ANTUNES, 1999, pp. 268-269)

O pai de Simone não é um sujeito. Carece de unidade que lhe dê identidade. É apenas um plano de ser que tem suas linhas desfeitas, sua organização comprometida pela inoperância das partes que o constituem. Está no limite da coisa despedaçada, confunde-se com os fragmentos do mundo. Sua realidade é a do fragmento. Não cabe em um chamamento, pois este implica uma direção, um sentido que espera. Limita-se ao tique, à vibração impulsiva, sem orientação, sem razão, o acontecer que é desrealização do eu.

A fala que lhe é possível é resultado de uma combustão de acaso, combinação inesperada, inarticulada, insensível, puro dizer sem significar. É a fala estranha do que é estranho a si próprio. Pura estranheza, é a fala do neutro que se faz nisso a que se chama pai. O sentido da palavra é convocado pelo próprio esvaziamento do significado dela. Destituído deste, resta o significante a remeter a outros significantes, elaborando um plano de significação que nunca se efetiva. O significado nunca se cola ao significante. O que o neutro pode dizer é sempre o mesmo na diferença. Por isso “Filha” é “Tu aí”, que é “Eh”, que também equivale a “Simone”, que vale por “O que fazes aqui vai-te embora some-te da vista”.

O pai de Simone acontece na dimensão da lógica do sentido de Alice, de Carroll, em Deleuze:

O Eu não é primeiro e suficiente na ordem da fala senão na medida em que envolve significações que devem ser desenvolvidas por si mesmas na ordem da língua. Se estas significações se abalam, ou não são estabelecidas em si mesmas, a identidade pessoal se perde – experiência dolorosa por que passa Alice – em condições em que Deus, o mundo e o eu se tornam os personagens indecisos do sonho de um alguém indeterminado. Eis por que o último recurso parece ser o de identificar o sentido com a significação. (DELEUZE, 2011, p. 19)

O desenvolvimento na ordem da língua é impossível na escritura loboantuniana porque esta se funda no desajuste, na desordem: dos sujeitos, dos lugares, das memórias, da linguagem. Por isso as significações são irrealizáveis e os sujeitos

destituídos de sua individualidade. A impossibilidade de significar estabelece um campo de imanência do desejo de atribuir um sentido, em que o mundo, o Absoluto e o eu são desrealizações em abertura de si a entrar no jogo do fluxo do tempo e do espaço que está no indeterminado da simultaneidade. Os “personagens indecisos do sonho de um alguém indeterminado” são os pedaços de sujeitos que se enviesam nas instâncias e nas insistências da memória: eles são a verdade da narrativa de *Exortação aos crocodilos*. Essa verdade da narrativa está no movimento que faz da busca pelo sentido a operação das palavras a desejar uma significação.

É um jogo do dizer que arquiteta um discurso em devir e apresenta uma realidade contingente, em constante mutação, impossível de ser logicamente estabelecida. Porque, nessa escritura, a realidade é a subjetividade de sujeitos indefinidos e indefiníveis que se fazem linguagem em processo de elaboração de si própria. As partes desconexas do sujeito desconectam a linguagem racional. O que se escuta, então, é uma fala doentia, esquizofrênica, que não sabe de si mesma e, por isso mesmo, não pode signi-ficar, fixar um signo, ou um sentido. Fica-se em um regime de signos:

Os signos emitem signos uns para os outros. Não se trata ainda de saber o que tal signo significa, mas a que outros signos remete, que outros signos a ele se acrescentam, para formar uma rede sem começo nem fim que projeta sua sombra sobre um *continuum* amorfo atmosférico. É esse *continuum* amorfo que representa, por enquanto, o papel de “significado”, mas ele não para de deslizar sob o significante para o qual serve apenas de meio ou de muro: todos os conteúdos vêm dissolver nele suas formas próprias. Atmosferização ou mundanização dos conteúdos. Abstrai-se, então, o conteúdo. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 62)

O acontecimento de linguagem que é *Exortação aos crocodilos* desfaz a noção clássica de signo linguístico, apontando ao longo de todo o livro que o sentido não está no dito, mas no fluxo do dizer. É na dinâmica do signo que se delineia a possibilidade de um significar. À clássica pergunta acerca do significado do texto ou do livro responde-se com o significante, com o que é possível referir-se a. O que quer dizer o livro está a dizer (e a ser dito) em cada texto que o forma sem, no entanto, dizê-lo definitivamente.

Nesse sentido, não há sentido. O que há é uma significância ilimitada, que acaba por constituir um meio em que os conteúdos dos signos se dissolvem, destituindo-se de

suas formas próprias, (f)ato que implica uma dessignificação do signo, que o torna impotente em si mesmo, precisando, a partir disso, remeter-se a outro signo, e este a outro e assim *ad infinitum*.

O regime significante do signo (o signo significante) possui uma fórmula geral simples: o signo remete ao signo, e remete tão somente ao signo, infinitamente. É por isso que é mesmo possível, no limite, abster-se da noção de signo, visto que não se conserva, principalmente, sua relação com um estado de coisas que ele designa nem com uma entidade que ele significa, mas somente a relação formal do signo com o signo enquanto definidor de uma cadeia dita significante. O ilimitado da significância substituiu o signo. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 62)

Por isso Simone é somente um significante a circular na escritura à procura de um significado que lhe escapa incessante e intensamente. Entra no circuito da errância das palavras, que, ao modo dos sujeitos, caminham sem direção, sem orientação, sem sentido. “Filha”, “Eh” e “Tu” aí dissolvem seus conteúdos na continuidade sem forma, são fragmentos de palavras que balbuciam um tentativa de fala que falha; são significantes a errar, a con-fundir suas estruturas em uma atmosfera, um plano de imanência que funda uma fala confusa, original.

O signo, assim, não significa. Ele sinaliza, aponta. Por isso o que a fala fala não é exatamente o que ela diz. A fala fala: nesse trabalho está todo o significado. Na ação da linguagem, no movimento das palavras é que se promove um acesso ao significar. Uma fala difícil, que força as palavras a um limite agramatical<sup>1</sup>, condição para que a poesia aconteça na escrita.

Essa fala difícil é que promove uma vibração na estrutura da linguagem literária que é, por isso, criadora, abre o processo de significância, e este permanece. Inicia-se uma errância da linguagem em que as palavras são indícios de uma inconstância, de uma incerteza. Por isso elas não podem também ser estruturadas, bem acabadas, com um significante e um significado bem definidos. As palavras só podem ser também, estrutural e semanticamente, imprecisas. Daí os termos em decomposição na escritura loboantuniana. As palavras não se sustentam (- Como carregariam assim

---

<sup>1</sup> A linguagem empurrada a seu limite, acaba por evitar o significante como princípio de entrada do processo de significação. O agramatical tende ao assignificante, problematiza essa condição de primazia no estabelecimento de uma referenciação lógica e inteligível, circunstancialmente dominante, que privilegia na linguagem o significante. No lugar disso, tem-se uma dinâmica de reterritorializações e desterritorializações do desejo, o que, segundo Deleuze, promove o “rachar das palavras”, abrindo o signo a ressignificar no movimento intempestivo e circular do signo na linguagem.

um significado?). Rapidamente elas entram em processo de desmontagem, incompletude, recorte e deformação. É um processo de abertura só. E errância...

Como na fala psicanalítica, em que se fala o que ninguém sabe<sup>2</sup>, a fala, no romance, é permitida pelo não-saber. A ausência de pensamento, de (cons)ciência é que possibilita essa fala reveladora e criadora, que diz no fazer da linguagem. O não-pensar abre espaço para a manifestação do desejo, a força impulsionadora do falar. Fala livre, que revela nas falhas, no limite do que é dito e do que se quer ocultar. Nesse ponto, a fala está à beira do desastre. E força uma passagem. Acaba falando a partir da resistência do silêncio que se quer sobrepor. O que se tem nas palavras são restos desse silêncio.

Na verdade, preferir-se-ia não falar, à maneira de Bartleby<sup>3</sup>. As experiências de choque ou traumáticas abalam e desconcertam a razão, o pensamento. Não há como dizê-las. Prefere-se não dizê-las. Prefere-se não. Mas quando se força a fala de tais experiências, o que resulta é uma fala selvagem, sem limites, inaugural, a fala do acontecimento.

Através das significações abolidas e das designações perdidas, o vazio é o lugar do sentido ou do acontecimento que se compõem com o seu próprio não-senso, lá onde não há mais lugar a não ser o lugar. O vazio é ele próprio o elemento paradoxal, o não-senso da superfície, o ponto aleatório sempre deslocado de onde jorra o acontecimento como sentido. (DELEUZE, 2011, pp. 139-140)

É na verdade do paradoxo da coisa, que se faz do futuro e do passado ao mesmo tempo, que *Exortação aos crocodilos* acontece. O “acontecimento como sentido” move a narrativa, funda sua fala. Porque o que acontece nela é apenas efeito do que passou e, na simultaneidade, do que está por vir. Os acontecimentos como ações efetuadas na realidade contingente não acontecem no romance. Está-se sempre no limiar do vivido e do lembrado, que se misturam no devir dos fatos, dos objetos e dos sujeitos. Essas instâncias que se invadem forçam o acontecer a não ser, destituindo-o da ação, ele virando o avesso desta na dimensão da proposição. É o próprio movimento das palavras, das frases, dos sintagmas, dos sinais a perderem sua função de designar, de enunciar, de organizar que provoca um movimento que só pode ser na imobilidade do vazio da significação perdida.

<sup>2</sup> FREUD, Sigmund. “Segunda lição” in *Cinco lições de psicanálise*, 2013.

<sup>3</sup> MELVILLE, Henry. *Bartleby, o escrivão*. Trad.: Gil de Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

É o que fala também Martin Heidegger quando questiona a possibilidade de se fazer uma experiência pensante com a linguagem. Para o filósofo, somos na linguagem e pela linguagem; entretanto, ele se pergunta se “estamos mesmo nesse lugar? Será que somos e estamos na linguagem a ponto de fazermos a experiência de sua essência, de a pensarmos como linguagem, percebendo, numa escuta, o próprio da linguagem?” (HEIDEGGER, 2011, p. 72). O sentido da realidade só seria possível, assim, quando pudéssemos ouvir “o próprio da linguagem”, que se dá apenas no limite do indizível, da nulidade, da ausência de significação, quando se estabelece o silêncio necessário para ouvir-se a linguagem. “A linguagem fala como som do silêncio” (HEIDEGGER, 2011, p. 27); som que é o lugar vazio onde silêncio e palavra podem jogar com os vestígios dos sujeitos e das coisas do mundo.

O vazio é o lugar do infinito da linguagem em que se faz o momento de limiar do acontecimento que é todo o acontecer. Porque este não se efetiva, não se conclui, mas está a fazer-se, reverberando na intempestividade da significância da linguagem. O sentido está nesse movimento. Daí o acontecimento, junto à linguagem, permanecer em um processo de constante abertura.

As quatro mulheres do romance participam do mesmo ocorrido. Estão no mesmo acontecer que se inaugura a cada fala de uma delas. Vivenciam-no em profundidade, ao ponto de transmutar seus passados pessoais: a força da experiência presente alterando as lembranças do passado. É o princípio da rememoração benjaminiana. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

A verdade do que é lembrado no presente será tanto mais forte quanto maior o traço emotivo associado à lembrança. O passado ressuscita na abertura que o presente apresenta, no rasgo da consciência do sujeito que vive a experiência do momento. O presente, assim, ilumina o passado. Nesse instante, passado e presente se confundem, e se alteram. Instala-se um princípio de alteridade (não de continuidade) entre os tempos: o presente é o outro do ser passado, e vice e versa. O que aconteceu deixa de fundar a narrativa porque todo acontecimento está a acontecer, reverberando sobre si mesmo um princípio de ação que é incerto.

tectos de rosas de estuque, pirâmides de folhas, as portadas da varanda que não lográvamos fechar, golpeei o sujeito de chapéu ou o bêbedo mascarado de mulher que me troçava da taberna, um espantalho assimétrico desmoronou no talude o seu fato vazio enquanto uma tosse molhada, enquanto a boca

- Eh

enquanto o senhor bispo, enquanto o comandante, enquanto o general

- Eh

no compartimento onde desmanchavam a feira antes da vinda do exército, se eu não for para Espinho, se não me derem o café, se não tivermos tempo de abandonar a vivenda, esconder o carro na vereda de silvas, premir o detonador no pinhal, o sujeito de chapéu sentado nos chorões a fitar-me, os guardas espanhóis a prenderem-me os braços, a afastarem-me do meu pai, a empurrarem-me, o meu namorado a tirar-me a metralhadora

- Estás doida?

caras que apareciam e desapareciam no armazém, o cigarro da viúva entre a mesa e os lábios, os presépios do Cordeiro iluminados, a surda a abençoar-me num sorriso, a afilhada do senhor bispo a mirá-las a ambas e a mirar-me a seguir como se entendesse por fim

- Vocês aí

a minha mãe amarrava-me a toalha ao pescoço, aproximava-se com a sopa de cenoura e a colher, tentei explicar ao meu namorado que não era doente, não era inválida, podia falar conforme as pessoas falam, nunca roubei dinheiro a ninguém, não descia aos esgotos a fumar e a contar moedas mas a minha boca não conseguia, os sons paralisavam-se, não sentia as gengivas, não me sentia a mim, graças a Deus uma frase completa formou-se devagar ecoando sílabas, o olho intacto desorbitava-se a conservá-la, a mantê-la nítida, a aperfeiçoá-la, ajudando-a a não submergir em restos de discursos, estilhaços de recordações, gestos imóveis, talvez meus, flutuando sem ordem, rostos muito antigos, familiares e estranhos

não, familiares

não, estranhos

não, familiares

(ANTUNES, 1999, pp. 276-277)

Os acontecimentos estão no mesmo lapso de tempo: o agora. Confundem-se porque equivalem-se, substituem-se, tensionam-se. Nesse forçar os fatos, produz-se (e se tem acesso a) o acontecer em estado puro, o fato aberto, a jorrar intempestivamente no fluxo sígnico das palavras em devir. Os fatos são inconclusos, abertos, em espiral, não-linear, “flutuando sem ordem”.

Essa abertura, em verdade, desestabiliza toda noção de estrutura de texto, de tempo e espaço narrativo, de representação. Está-se a perseguir o acontecimento. A inverdade da memória é a origem desse processo. Os “gestos imóveis” como cenas do passado reconstruído, retomado, não se sustentam na narrativa de *Exortação* porque seus limites estáticos são desfeitos com a fragilidade da lembrança enquanto estilhaço; abrem-se neles linhas de fuga do certo que aconteceu que tocam no que deveria ter

acontecido e no que poderia acontecer. Um fato cria o outro. É um brotar espontâneo que condiciona o narrar. São sintagmas nominais e orações coordenadas que se justapõem a períodos simples, incisivos, vibrantes, num frenesi verbal que liquidifica toda imagem que principiava a formar-se. As quase-imagens da memória surgem e, imediatamente, esvaem-se em incertezas da lembrança, confundindo-se com outras lembranças em resto que surgem e se desfazem. Presente e passado se confundem na força do instante criador.

A ficção cria sua verdade, pautada no mistério dos não-fatos, sendo “uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos” (BLANCHOT, 1997, p. 81). A associação livre das palavras e das lembranças revela a condição dessa escritura: não há pensamento. A falência da linguagem e a impossível representação do passado são resultantes da ausência de pensamento enquanto consciência, ou seja, enquanto instância elaborada racionalmente que ajusta o desejo irrepresentável a uma expressão estruturada e inteligível. Não é isso o que pulsa no texto de Lobo Antunes. O que está aí é o desejo em potência, uma dinâmica de sensações a interpenetrarem-se e, assim, a criar a escrita instintiva, a que não tem expressão, a que não representa, mas apresenta, com a força do desejo, a realidade interior das subjetividades fragilizadas pelos traumas re-vividos. E o trauma não tem passado<sup>4</sup>. A escritura literária também não<sup>5</sup>. Estabelece-se assim um discurso em devir, que fala no trânsito das temporalidades da língua e da memória. É sempre limiar. Dizer o indizível: a estratégia da linguagem é circular nela mesma.

Construir uma frase completa, reveladora de uma certeza do que se pensa, o que aponta para alguma compreensão de si e da realidade, estabelecer sentido, é um milagre –“graças a Deus”. Mas isso não dura:

enxergava a minha mãe, a Gisélia, o anel do senhor bispo na dispensa, o meu namorado e o sujeito de chapéu a fitarem-me na camioneta, os guardas

<sup>4</sup> FREUD, Sigmund. “Segunda lição” in *Cinco lições de Psicanálise*, 2013.

<sup>5</sup> BACHELARD, Gaston. “A poética do espaço”. In: *Bachelard – textos escolhidos*. Trad.: Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. 3 ed. São Paulo: Abril, 1988. (Coleção Os pensadores)

espanhóis empilharam o último caixote e designavam-me com o dedo, lembro-me de palavras que assim juntas, umas a seguir às outras, embora dispostas numa sequência que me parecia correcta não possuíam sentido, compreendia cada uma e não as compreendia agrupadas visto cavalgarem-se, misturarem-se, anularem-se ao passo que a minha frase ali estava pronta a exprimir-se, óbvia, exaltante, nítida, ordenando o mundo, trouxe-a devagarinho com a língua até ao vértice da boca sem que nada saísse do lugar, os ditongos firmes, as vogais correctas, o nexos sem uma única falha, uma frase melhor, mais bonita, mais ampla que todas as frases que consegui até hoje, não existiam dúvidas, segredos, mistérios, tudo simultaneamente tão profundo e tão simples, o que do meu corpo não era meu tornou a pertencer-me, não necessito que me alimentem, me levantem, me deitem, me mudem a roupa às terças-feiras, me vigiem o sono, receiem que morra, descansem que não vou morrer, me passem de manhã uma esponja na cara, os ombros simétricos, os olhos iguais, as mãos da mesma idade, eu idêntica a mim na camioneta em Alcântara, voltei-me para a janela decidida a oferecer-lhes a razão, o motivo, a explicação verdadeira, apoiei o nariz ou a testa, a testa, notava-se que era a testa, no caixilho a fim de me escutarem melhor, a testa a pedir

- Oiçam

a aconselhar

- Oiçam

a advertir com segurança

- Ides finalmente saber

nenhuma saliva a embaraçar-me, nenhum músculo a trair-me, nenhum dente que me proibisse, os guardas espanhóis e o meu namorado à espera, reverentes, tive a impressão de que alguém

(o sujeito do chapéu sempre a palpar a nuca?)

comentava

- Está doida

e não era o sujeito do chapéu, era uma brincadeira do vento nas casas, essas manias do vento que as paredes deformam de modo que limpei a garganta, estendi o pescoço, comprimi a língua nas gengivas, senti que o pedaço de um pedaço se imobilizava e murchava, nada de importante, o pedaço de um pedaço, a frase inteira, completa, sem falhas, elucidando o mundo, ultrapassou os lábios e o fragmento murchado no instante em que desciam o vidro

- Eh

exatamente o que pretendia comunicar-lhes, o que pretendia esclarecer

- Eh

só Deus sabe o que me custou falar tanto, ser-lhes tão generosa, tão útil

- Eh

e então pude dar-me a recompensa de alastrar no banco, me despir de ossos, colocar uma sobre a outra as mãos desiguais à medida que tudo se calava no interior de mim e a minha mulher e a minha filha abandonavam a sala até não sobrar mais que o carrinho do chá.

(ANTUNES, 1999, pp. 278-279)

O resto que comunica, que esclarece, é toda a possibilidade da fala. “Eh” é um ruído, um balbúcio, uma negação da palavra. E é tudo que se consegue dizer. Todo o discurso inteligível, racional, que pretende estabelecer uma verdade, uma ciência, “ordenar o mundo”, falha, não se sustenta. A grande fala lúcida e firme, sem “dúvidas, segredos, mistérios”, efetiva-se em um profundo desastre. O que se tenta ordenar é a fala que representa o mundo, uma expressão deste; projeto desde o princípio condenado

ao fracasso, dado que a realizar-se por um ser que não se afirma, que não tem certeza de si: o pai com trombose se confunde com a filha – esta também desfigurada e desajustada pelas experiências traumáticas da infância e da vida adulta como guerrilheira do partido comunista. As subjetividades em pedaços da filha e do pai confundem-se, são incertas, desordenadas. Uma frase lógica e ordenadora é impossível. O que é possível é uma fala sem lógica, sem pensamento, a fala do desejo frustrado.

“Eh” é resultado e, ao mesmo tempo, anúncio: um esgotamento da possibilidade da fala e uma tentativa da mesma. Ficamos a esperar um dizer. “Eh” coloca a linguagem em seu momento de origem, em que há um prenúncio no caos instaurado. Anuncia-se algo na desordem e na falta. Esse algo é incerto, e nunca se saberá dele, mas pode-se senti-lo todo no momento em que se apresenta.

Sem dúvida a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual o momentos da reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não-visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador. (BENJAMIN, 1984, pp. 48-49)

Pode-se sentir a profunda falha, o fracasso da imagem e da linguagem inscritos no “Eh”. A indefinição das imagens fundada na densidade do discurso potencialmente incomunicável é o que permite a fala da *Exortação* em quatro vozes. As lembranças surgem, invadem a subjetividade em ruínas, estabelecem uma dinâmica de interpenetração dos resíduos mnemônicos eivados de erotismo – substância das experiências traumáticas – que enchem o ser abrindo os limites deste, criando linhas de fuga de qualquer limite, o que impossibilita a estruturação, a organização do pensamento, da realidade e da linguagem. No fim, é esta que fala, desestruturando e anunciando o que se fica a esperar infinitamente.

As mulheres estão (inconscientemente?) à procura de uma redenção. O passado lhes vem para participar delas, reconstituí-las, refazê-las e refazer-se nelas. E encontra na precariedade-potência do signo linguístico a abertura para balançar-se entre o dizer e o ocultar, entre o presente e o passado, entre a lembrança e o esquecimento. Por isso elas falam, falam até que falham. O esboço de pessoa que são não sustenta o discurso:

gaguejam, não sabem, não lembram, não terminam a frase, o pensamento falha. São subjetividades frágeis que vibram em uma linguagem estranha e insuficiente. Por isso a tentativa de rememorar o vivido no sentido de resgatar o passado é desde o princípio impossível. É o movimento de tecer a memória que revela a possibilidade de falar do passado. Fazer o passado é *uma* maneira de tê-lo, e, conseqüentemente, de ter a si próprio.

As mulheres estão à procura de si mesmas. Ter o seu passado lhes daria um presente, um si-mesmo. Elas não se governam, não são capazes de conduzir suas vidas porque são incapazes de se relacionarem consigo próprias e com seu meio. São providas de um impoder. Estão sempre sob a custódia de um outro que lhes manipula o tempo todo em todos os tempos. Através da memória, esses manipuladores governam as vidas dessas mulheres. O tio abusador, o padrinho pervertido, o namorado miserável, o general, perpetuam-se a apoderar-se delas. São subjugadas pela força da reminiscência revivida e presentificada que se atualiza como uma “lei de verdade”, uma forma de poder que se impõe às suas vidas.

Esta forma de poder aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra sujeito: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a. (FOUCAULT, 1993, p. 235)

A lembrança determina a persona das mulheres ao tornarem-nas subjetividades incertas e sujeitas à força da lembrança traumática. Elas são condicionadas pela memória. Suas identidades não passam de meras sujeições à força das reminiscências. Não conseguem ser mais que isso. Suas ações, inclusive, são condicionadas pelo poder da lembrança, pois o poder se exerce, como destaca Foucault, como “um conjunto de ações sobre ações possíveis; ele opera sobre o campo de possibilidade onde se inscreve o comportamento dos sujeitos ativos” (FOUCAULT, 1993, p. 243). São os sujeitos do trauma, da guerra, em que o governo de si desmorona no indivíduo neurótico e esquizofrênico que impossibilita uma sociedade, um discurso, uma frase em ordem.

Uma escritura da desordem, porque coloca em texto a desordem da subjetividade contemporânea, sujeita à força da reminiscência, condicionada pela precariedade do rastro, traduzida em linguagem insuficiente.

Falando sobre a obra de Proust, Benjamin diz: “Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu.” (BENJAMIN, 1994, p. 37); e conclui que

um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. (BENJAMIN, 1994, p. 37)

O texto de Lobo Antunes é um tecido denso e instável. A sequência de palavras ilimitada é decorrente do acontecimento, que é lembrado, fugindo, com isso, das amarras da representação do vivido na realidade. O que é dito apresenta-se e não representa. Cada fala é inaugural, um novo presente e um novo passado. Uma narrativa que circula numa espiral vista de cima, ou seja, muda sem mudar, o ato puro, deixando o ato narrativo a acontecer sem cessar, pois, afinal, “No fundo, é o mesmo dia que retorna sempre sob a forma dos dias feriados, que são os dias da reminiscência.” (BENJAMIN, 1994, p. 230).

Reminiscência é rastro<sup>6</sup>, é resto, vestígio. Pensar um “rigor” da reminiscência é aproximar-se da instabilidade da linguagem do romance antuniano. O que temos são pistas do que aconteceu. E pistas não-intencionais. As reminiscências são indícios deixados sem intenção prévia. Fruto do acaso e da negligência, elas simplesmente acontecem, invadem a consciência fraturada das subjetividades desestruturadas pelos traumas. Denunciam uma presença ausente e anunciam uma ausência presente. Nesse entre elas vibram, pulsam entre as palavras que tentam agarrá-las e acomodá-las em suas estruturas linguísticas. Mas as lembranças escapam, tem a selvageria da experiência de choque, explodem os limites, vazam pelo discurso que se torna

---

<sup>6</sup> Aqui nos termos de Emmanuel Lévinas (1993): “O rastro autêntico [...] decompõe a ordem do mundo; vem como em ‘sobre-impressão’. Sua significância original desenha-se na marca impressa que deixa, por exemplo, aquele que quis apagar seus rastros, no cuidado de realizar um crime perfeito. Aquele que deixou rastros ao querer apagá-los, nada quis dizer nem fazer pelos rastros que deixou. Ele decompôs a ordem de forma irreparável.”

inapreensível, denso e indefinido. O fio de Ariadne é rompido, como as migalhas espalhadas que garantiam o caminho seguro são dissipadas pela força do tornado-memória do sujeito fraturado pelos traumas vividos. A memória desse sujeito está em ação permanente: fazendo, desfazendo, refazendo o que acontece(u), involuntariamente, ela desprovê a consciência de qualquer segurança de si e de toda capacidade de organização do mundo.

É a tessitura do acontecer que promove o texto literário. Em *Exortação aos crocodilos*, a dinâmica entre a lembrança, o esquecimento e a palavra vai cosendo e desfazendo o bordado imperfeito da história. “o mesmo dia” aponta para essa circularidade em que se faz a narrativa: é o mesmo presente a inaugurar o mesmo passado novo uma vez mais.

A memória fala na falha. O que ela pode dizer de mais autêntico é do domínio do não-representável. Essa autenticidade confere à memória uma potência criadora. Ela sai de sua condição depositária, passiva e inativa, para um estado de elemento que institui possibilidades de ações, de interpretações e de sensações. As lembranças das experiências de choque são fundadas no desejo que impulsiona ações instintivas, fora do cerceamento da razão. A espontaneidade delas rompe os limites da representação, desfazendo as imagens da memória – que dariam a certeza do que é lembrado – em reminiscências que são rastros, lampejos incertos do acontecido. Nesse movimento de negatividade e luminosidade tem-se o momento limiar em que se estabelece a possibilidade da criação. O que se cria é uma abertura do acontecimento, em que este é percebido em sua dinâmica de construção. O que aconteceu é impossível de ser representado ou definido porque ele, novamente, acontece, no relato que está vivo, inapreensível. A narrativa do acontecimento vibra em linguagem criadora, um discurso volátil, nutrido pelas sensações do agora que engloba presente e passado. Nessa narrativa, está-se a viver de novo o ocorrido, e, ao mesmo tempo, reelabora-se o acontecido (e o sujeito que testemunha), que continua a acontecer na linguagem essencialmente intempestiva.

A memória falha na fala. Na tentativa de evocar o inapreensível – o passado vivido –, a fala da memória circula na abertura que a incerteza do sujeito promove em relação a si e ao que, de fato, aconteceu. As palavras são pedaços de um querer-dizer

essencial que não se dá. Respondem apenas à intenção originária, às sensações obscuras do indivíduo, que são puro desejo, irrepresentável, impalavreável. Ficamos no movimento em que um signo remete a um outro signo, sem nunca remeter a um significado preciso, a algum referencial seguro. É a condição do instante inaugural, fala que está sempre começando, está por dizer, por isso tateante, redundante, despedaçada, caótica, e anunciadora do que nunca chega. É a condição da Poesia: essa linguagem de memória em rastro é potencialmente a linguagem da Poesia. Esta que também se faz no agora que continua a acontecer e na abertura do signo rachado pela força do desejo criador da subjetividade em ruínas do indivíduo que está a (des)fazer-se infinitamente.

### 3. Sujeito, memória: linguagem

*Tudo o que existe, existe ou em si mesmo ou em outra coisa.*  
(Spinoza, Axioma 1)

*À beira de eu estou mim.*  
(Clarice)

Eu é um balbucio. Uma vibração sonora a quebrar o silêncio do mundo. Um rasgo no tecido da realidade objetual que nos circunda. Uma redução e uma potência. A necessidade de significar esse gesto de voz mínimo arrasta um fantasma de longo espectro. Eu já foi tudo, eu já foi nada. A história e o instante se estabelecem nele, instaurando a ilimitação de seu significar.

Eu é uma palavra, que, quando se faz presença na narrativa, realiza esse movimento de inauguração da voz e da história no texto. É um signo do mundo que fissa o mundo da escritura convocando a força da criação de outro mundo a que chamamos ficção. Os significantes entram em colapso quando da entrada desse sinal, desse sintoma, o que estabelece um regime de circularidade dos signos em que um significante remete a outro significante: nesse movimento está toda a possibilidade de significar. Eu subverte a lógica do tempo e do sentido na dinâmica da linguagem.

Eis um traço fundamental da escritura de *Comissão das lágrimas*, romance do escritor português António Lobo Antunes publicado em 2011. Há um eu se insinuando, desintegrando-se, desorganizando-se na escrita incessantemente intempestiva do romance. O movimento dos sujeitos, realizados na instância da memória que confunde os tempos, estabelece-se na circularidade dos signos que não estabelecem sentido, unidade de significação, mas antes abrem linhas de fuga desse significar, fazendo explodir a totalidade do organismo sujeito e a unidade semântica do texto, mergulhando-os no fluxo do ilimitado.

Comissão das lágrimas é o nome do dispositivo instituído pelo MPLA (Movimento pela Libertação de Angola) responsável por colher os depoimentos dos intelectuais e dissidentes das ações propostas pelo governo de Angola no período da revolução pós-independência desse país. No rescaldo do golpe arquitetado pelos chamados “fraccionistas”, milhares de pessoas foram submetidas a prisões arbitrárias, tortura, condenações sem julgamento ou execuções sumárias, levadas a cabo

pelo *Tribunal Militar Especial* vulgo *Comissão Revolucionária*, criado para substituir os julgamentos e que ficou conhecido por *Comissão das Lágrimas*. Um dispositivo do terror nos movimentos da história de Angola.

Ele acontece também como dispositivo de operação da narrativa e do dinamismo da linguagem do romance de Lobo Antunes. Comissão das lágrimas, aí, é um signo. Entra no fluxo da circularidade de signos que é a narrativa. Mas nessa dimensão também é um gesto da linguagem que mobiliza as linhas do discurso da ficção, abrindo a pretensa unidade do sentido do texto a uma diluição da totalidade da significação, o que acontece no jogo de tempos dos fatos vividos e lembrados. A Comissão constitui o pai, que é pura memória imprecisa, fragilizada pelo choque da experiência vivida. Ele é o sujeito sujeitado aos horrores do passado que se fazem vivos no agora, enquanto ele se esconde atrás do jornal à espreita de ouvir os seus perseguidores a chegar, a procurá-lo.

... a mãe limpou o sangue em casa com a esponja das panelas, não no apartamento de Lisboa, é claro, em Luanda, logo a seguir à Muxima, candeeiros apagados à pedrada, varandas que as metralhadoras cegaram, se o telefone principiava aos soluços o pai de mangas abertas a defender o aparelho

- Não respondam

sem se aproximar dele, interessou-se

- Há soldados no telefone pai?

e a cara da mãe, não os lábios

- Cala-te

os lábios imóveis, pessoas que batiam à porta, deixavam a porta e continuavam a correr, passados estes anos não cessaram de correr, às vezes pensava que silêncio e não silêncio, pessoas ainda, a ambulância ainda, camionetas ainda, quem lhes limparia o sangue dos sapatos com a esponja, cada móvel a respirar por sua conta, não juntos como de costume, ao respirarem juntos a sala era sala, separados não percebia em que sítio se achava, fragmentos de cómodas, de sentimentos, de armários

- Onde vivemos nós?

o pai a escrever, de papel coberto com o cotovelo, a sair num jipe da polícia, a regressar de manhã com a gravata enrolada no bolso e manchas não se adivinhava de quê no fato torcido

- Não discutam comigo

(...)

e o pai a escrever, ao levantar-se dos papéis os olhos que não se conheciam um ao outro nela, permanecendo sem se conhecerem, jogam xadrez contra um livro, a marginal de Luanda vazia de pássaros, os restaurantes fechados, o pai

- Não saiam

tal como ele não saía em Lisboa, se uma ambulância na rua obrigava a mãe a abrir uma frinçinha da marquise

- Está a arder?

(ANTUNES, 2013, pp. 10-11)

O pai e a mãe existem na cabeça de Cristina, que está a tratar-se na Clínica na busca de compreender a confusão em que é mergulhada pelas vozes que falam nela. Mas estas são tudo o que Cristina tem, também a colocam na condição de existir. Ela é feita de reminiscências, pedaços de memória, fragmentos dos outros que estão nela a desfazer uma identidade.

Essa impossibilidade da unidade fragmenta tudo, relativiza todas as coisas que organizam o mundo: o tempo, confundindo passado e presente; o lugar, desfazendo os limites claros entre Lisboa e Luanda; fragmentando os objetos e os sentimentos que elaboram a realidade que nos cerca.

E tudo parece derivar de um devir dos sujeitos. Toda referência às pessoas é marcada pela diferença. O movimento dos pronomes pessoais e dos nomes é sempre de saída, estão sempre saindo dos limites de uma significação *a priori*. Não significam o que o significante oferece, mas empurram uma ideia de ser para fora do (pro)nome, lançam-se no fluxo do tempo, da escritura, da história, da narrativa. Os termos identitários dos sujeitos são sempre outra coisa, ou o outro da coisa, são sempre um “si”.

Spinoza nos apresenta uma outra percepção das relações entre interioridade e exterioridade ao estabelecer a inexistência de um “eu” dotado de uma conotação íntima singularmente subjetiva: o “si” toma o seu lugar. Chantal Jaquêt comentando a refundação do “eu” em Spinoza, nos lembra que

Diferentemente do eu, que é inseparável de uma intimidade irredutível, de uma vivência singular e de um sujeito pessoal encerrado em uma fortaleza interior inexpugnável, o si nos faz menos aceder ao coração de um interioridade que se distingue de todas as outras do que à dimensão de uma consciência refletida que pode igualmente ser a minha, a sua ou a de um terceiro qualquer. O si introduz certa distância impessoal e alarga a dimensão do sujeito ao incluir a possibilidade de decliná-lo em todas as formas. Você, eu, eles, nós, sem privilegiar nenhuma delas. Esta passagem do eu ao si abala, portanto, a representação clássica do sujeito meditante e convida a repensar as categorias de interioridade e exterioridade. (JAQUÊT in MARTINS et al., 2011, p. 352)

Esse “si”, na narrativa de Lobo Antunes, é a substância que é sujeito em cada nome, em cada pronome, em cada subjetividade. Não há Cristina, não há pai, não há Simone (que é/ não é Alice): há o “si” a reverberar em todos eles. A condição de existir de cada um está na existência do outro, se faz neste. As lembranças se misturam porque

é uma lembrança só de *si* que recebe um rosto ligeiro e uma voz balbuciante a cada fala. Cada rosto um gesto, cada gesto uma fala, cada fala uma pulsão do “si”.

O “si” é a desconstrução e a possibilidade do sujeito. A potência do sujeito, inclusive, está nesse movimento para fora, em que se é no fora, exterior que se confunde com interior. Por isso não se sabe quem fala, por isso não pode haver narrador, por isso a narrativa é uma voz gaguejante, a se fazer em espasmos impessoais. Quem narra a história? A necessidade de contar. Ou seja, o que não tem lugar nem identidade.

A “consciência refletida” é pensar o pensamento, desejar compreender o que se compreende, entrar no movimento da fala desejante. Do desejo que engloba tudo, que tudo desequilibra, que faz vibrar uma pretensa consistência das coisas e dos seres, instaurando um excesso, uma falta de limite. Então as subjetividades pensando em sua própria condição de serem vivos ou lembrados acabam por exceder os limites de si próprias, perdendo-se, transgredindo-se.

Em Bataille, o desejo é erotismo, que é transgressão: "Essencialmente, o território do erotismo é o território da violência, o território da violação" (BATAILLE, 1957, p. 23). O erotismo é a experiência de um desejo ilimitado que pode ir até a morte, seja do outro ou de si mesmo. O erotismo é, inevitavelmente, transgressor, visto que o desejo humano é excesso: "existe na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre excede os limites, e nunca pode ser reduzido senão parcialmente" (BATAILLE, 1957, p.46). "Excesso" é a tradução do *hybris* dos gregos, o descomedimento que caracteriza o *eros*. O desejo impele ao descomedimento: sendo excesso, violência e destruição, o desejo é também autodestruição, perda, perda de si, perda em si.

Interpenetram-se os sujeitos da narrativa loboantuniana. São um movimento de *eros* na dimensão de uma descontinuidade que nunca tem lugar. Porque cada um é outros. Na tentativa de delimitação de um sujeito, chega-se apenas à parte possível do todo impossível. Pedacos de ser. A vibração do “si” substancial que ressoa sob o nome Cristina, ou sob o nome pai, ou sob o nome Simone, ou Alice, sob o “eu”. Tudo ou o todo é apenas esse movimento das subjetividades.

Daí a fala do romance perguntar a certa altura “Qual de nós vai falar agora, a minha mãe, o meu pai, eu, os três ao mesmo tempo ou criatura nenhuma...” (ANTUNES, 2013, p. 159). É a fala tentando organizar-se, criar uma ordem, recuperar

um limite a partir do qual se se pudesse estabelecer uma unidade, um sentido. Mas o movimento transgressor que funda essa fala cria uma outra verdade: “...o que nos sai da boca não passam de fragmentos de uma verdade misteriosa sem relação com a vida...” (ANTUNES, 2013, p. 160); é a verdade da narrativa. A verdade do fragmento.

Longe está essa verdade da intenção totalizante contida na ideia de personagem de ficção como “imitação das pessoas reais”, em que “...as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais” (ROSENFELD in CÂNDIDO et al, 1992, p. 26), conferindo à personagem a capacidade de ordenar o texto em um modo que “reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente.” Estabelecer-se-ia, nessa perspectiva, uma relação entre vida e ficção em que esta supera aquela organizando-a. À multiplicidade e fragmentaridade da existência dos sujeitos, o romance de ficção responde com a estrutura limitada que é a personagem, entendida como um “todo coeso” (CÂNDIDO in idem, p. 76).

Não é essa a verdade dos sujeitos que circulam nos romances de Lobo Antunes. Antes, o que há é uma subjetividade que ainda não tem lugar, está a se fazer, volatilizando-se nas errâncias da vida inexplicável e da escritura sem significado. Um sujeito sem substância substancial, sem referência, apenas fragmento, vórtice de um processo que é puro fluxo do ser, que é a ficção, que é a vida.

Ocorre conceber o sujeito não como uma substância, mas como um vórtice no fluxo do ser. Nele não há outra substância além daquela do único ser, mas, com respeito a isso, há uma figura, uma maneira e um movimento que lhe pertence propriamente. E é nesse sentido que é necessário conceber a relação entre a substância e os seus modos. Os modos são redemoinhos no campo desmedido da substância, que, aprofundando-se e turbinando-se em si mesma, subjetiviza-se, toma consciência de si, sofre e goza. (AGAMBEN, 2014, p. 47)

O “único ser” é um movimento que nos convoca a ser. Um fluxo de tempo e de espaço em transformação que propõe um movente, uma substância em mutação, nunca fixa, sempre outra, a convocar um modo de se fazer no mundo. Mas esse modo é, desde o princípio, impróprio, porque impossibilitado de um centro, restando-lhe, a partir disso, apenas a impossível identidade singular e própria, e a perplexidade diante do estranho que é o próprio.

As “personagens” da narrativa de fragmento, transgressora, de Lobo Antunes, não imitam, pois simplesmente não são. Enquanto subjetividades, estão a desmoronar em imprecisão e incerteza de quem são, do que são. Clariceamente tentando lembrar para conseguir existir. Fazem da lembrança a possibilidade de entenderem-se; mas são surpreendidas pela falha da memória que não acerta, não lhes dá um passado, uma segurança; e, então, intempestivamente, são arrastadas para o “si” impessoal instaurador de uma verdade ôntica e linguística do ilimitado. Nisto está sua possibilidade de significar algo: na fratura da realidade – de dentro e de fora. Um sentido de *si* por vir.

O “padrão firme” desestrutura-se no fragmentário de um mundo feito de memórias fragilizadas. O mundo da narrativa de Lobo Antunes caminha em um “charco de passado” em que os sujeitos erram, tateando o vazio de uma realidade a desmanchar-se na confusão entre passado e presente e na impossibilidade de se identificar quem fala na fala da história.

O caráter “consistente” dá lugar a uma realidade ficcional que é puro devir, movimentando-se no fluxo signífico de palavras e lembranças que falham, que não representam, não imitam; balbuciam, apenas, fragmentos de voz, vozes errantes em palavras insignificantes ou insignificadas, trajetórias de um percurso delirante donde se funda todo o narrar e toda a possibilidade de existir desses sujeitos desorganizados em potencial.

A inconsistência, que é fator de fundação e de manutenção do narrar – este movido por uma costura frouxa, de linhas embotadas e frágeis, incapazes de dar um ponto, uma referência de segurança de um trajeto a ser seguido –, precisando sempre de mais um fragmento a completar o que se disse (o que justifica os capítulos do romance), é, pode-se dizer, a mola mestra da narrativa de *Comissão das lágrimas*. Nada se sustenta aí, tudo é na dimensão de vozes e lembranças imponderáveis. Organização, organismo impossível, o sujeito naufraga na ilusória tentativa de compreender, errando seu *eu* na desmedida do horror a processar-se nas imagens diluídas do passado inaugurado na reminiscência do acontecimento que está a acontecer. Os sujeitos são restos do que aconteceu engolidos pela força da lembrança que não se revela, mas aterroriza; não representa, mas fala fundo na fratura do tempo incerto, na dor que é vontade de não lembrar.

Se perguntar como tudo começa nenhuma voz responde dado que não falam do passado ou no caso de falarem do passado usam uma linguagem que me escapa, confundindo a vida que me pertence com a vida dos outros, qual destas julgo ser eu no meio de centenas de pessoas que não cessam de incomodar-me exigindo que as oiça, aproximam-se-me do ouvido, pegam-me no braço, empurram-me, surge uma cara e logo outra se sobrepõe discursando por seu turno, às vezes não discursos, segredos, confidências, perguntas (ANTUNES, 2013, p. 55)

Uma linguagem indomável, ilimitada, agramatical, que escapa do controle do sujeito, desfazendo o poder deste de estabelecer um significado a ela. Mais ainda, faz escapar o sujeito em um desaguar, uma liquefação da subjetividade que desestrutura-se em palavras esvaziadas de significado, vozes a sussurrar e a gritar verdades incompreensíveis, que apenas gaguejam um sentido do mundo por vir a que ficamos a esperar enquanto caminhamos nessa linguagem que escapa de nós e nos faz escapar de nós e do mundo.

A origem dos acontecimentos é insondável, impossível de ser apreendida, porque essa origem também está no fluxo do dizer incessante, dessa conversa infinita em que se confundem os tempos, os lugares e os sujeitos. Mas se se fala o passado é numa linguagem que não significa, que escapa à tentativa de elaboração de um sentido, uma linguagem estranha, fala fragmentada que não diz, que antes desfaz os limites entre o “eu” e o “si”, fazendo-se na instância da confusão da “vida que me pertence com a vida dos outros”. Sua condição de falar está nesse limiar da confusão de corpos e de identidades, gesto da errância do “eu”, malogro da intenção de entender-se.

Fala em pedaços, sujeitos em dissolução; por isso, impossível o discurso, aquela interação entre um contexto objetual que interfere na organização do sujeito e da linguagem deste que seria expressão daquele. Restam rastros: “segredos, confidências, perguntas” – balbucios, fragmentos de fala e de sujeitos impossibilitados de serem unidade.

A existência do pai de Cristina faz-se na força da fratura das lembranças: do horror dos atentados e das perseguições em África, do assédio no seminário, da relação com a dançarina e com a filha. Esses eventos se interpenetram em uma relação corporal que desenha um gesto criador onde o sujeito pode acontecer, onde a existência do sujeito é possível, no entre dos acontecimentos lembrados. Ele existe na memória da filha, mas ele também lembra enquanto é lembrança, movimento de costura que não

conserta nem tece um tecido, mas rasga a unidade do pensamento, abrindo o pensar a toda possibilidade de ser e de acontecer.

O pai é invenção da filha, evocado pela voz dela; e, ao mesmo tempo, é dos que falam também naquela imprecisão de rostos e de vozes. É dos que a agarram pelo braço, certamente a perguntar pelas ambulâncias a arder, pelos que estão à sua procura, pelo do seminário a pedir-lhe que mostre. É o sujeito da espera, com a flor em riste por todo o tempo a esperar a dançarina, é o padre a perder-se em sua falta de vocação, é puro acontecer de um *eu* que só é na condição e na potência de um *si*.

A mãe é um joelho que a cada vibração de dor faz lembrar situações em que ela foi Simone, outras em que foi Alice. Também um sujeito desfolhado em lembranças que só as vozes, fragmentos, na cabeça de Cristina, podem falar. E então surgem o senhor Figueiredo a aliciar Simone; o tio a molestar Alice nos valados em que as perdizes são ainda testemunhas; o padre preto com a flor em riste a esperar Simone e Alice; a perseguição em Luanda a desfazer Simone em Alice em ninguém.

E tudo é Cristina, uma cabeça, uma memória. Mas ela não sabe disso – a confusão que as vozes lhe causam, os espasmos de lembranças que a assaltam de seu próprio desautorizam um *eu* organizado, capaz de explicar as coisas.

observando todos os meses da agenda que ela ocuparia ao seu lado da mesma forma que as avencas não largam o meu pai, aí estão elas a culpá-lo e um

- Mostra

a tinir-lhe nos ossos parecido com os comboios de Moçâmedes e de Benguela, não o som das locomotivas, a cadência das carruagens nas calhas, sempre as mesmas palavras, sempre o mesmo discurso, antes de virmos para Portugal comboio algum, as estações, desertas, não já estações de resto, plataformas que uma bazuca desfez, travessas que a terra comeu conforme come tudo, em África, a começar pelos vivos, pareço branca e sou preta, desprezem-me, há bocados em mim que resistem, fragmentos que continuam sozinhos numa convicção que não me diz respeito, quantos anos tenho, quantas sou ao certo, como se escreve a vida, ensinem-me a contar dos portugueses no aeroporto e no cais, das velhotas a despedirem-se de siameses beijando-os no focinho, daqueles que desejavam transportar os seus finados com eles, cavando no cemitério até a pá explodir no oco do caixão e o jipe com o meu pai parado no quintal de uma única mangueira, de morcegos a amadurecerem nos ramos, a minha mãe

- Estou farta de pretos

sem que o meu pai lhe ralhasse, ele que para si mesmo continuava a tratá-la por

- Madame

(ANTUNES, 2013, p. 68)

Narrativa que fala na imobilidade, feita de sons quebrados e dos silêncios das ruínas. O que tinha nos ossos do pai era a força inaugural do som do “Mostra” a lembrar-lhe a vergonha do seminário, lembrança viva a dizer incessantemente, voz das avencas que tinha a cadência quebrada, gaguejante, redundante, como a da fala das carruagens a andar cambaleante nas calhas das ruas, fala interrompida, sem a linearidade e a ascendência das locomotivas altissonantes; antes, um som fraturado, agudo na fratura, na interrupção do percurso, a dizer sempre a mesma coisa à procura de um sentido, de entender o que diz.

O que África come, ainda, é toda a possibilidade de consistência dos sujeitos e do sentido do vivido. A força devoradora da significação desejada está em África, que é lembrança irrepresentável, incapturável. Dotada de uma potência desestruturante, ela é um signo a abalar e desfazer toda representação em sua dinâmica de ambulâncias a arder, presas a gritar, enforcados a falar, sujeitos e lugares a desfazerem-se. Por isso os sujeitos não se entendem, perdem a noção dos limites de si próprios e dos lugares e do tempo em que estão. Parecem e são a mesma coisa, outra coisa. Eu é um outro no mesmo. Daí a estranheza da convicção dos fragmentos, da resistência dos bocados à dispersão de que participam na dimensão da fala da memória.

Fragmentos convictos e bocados resistentes que pertencem a um *eu* que não compreende a fragmentação de si próprio, estranha a presença desses outros em pedaços que lhe constituem. Mas são eles que falam nela: a voz que pode ensinar-lhe a escrever, a dizer, é somente a deles. Porque eles são as figurações, os modos e as possibilidades de ser, na narrativa, de um sujeito potencialmente desorganizado. “como se escreve a vida” é na dimensão das calhas nas ruas, dos silêncios sonoros a tinir na lembrança inapreensível de África que o pai, a mãe e Cristina são.

As avencas do seminário testemunham a corrupção do jovem seminarista assediado pelo colega da cama ao lado que insiste em pedir-lhe que mostre. O “Mostra” é uma palavra e é também uma lembrança (de quem?) que surge com a violência implosiva do estilhaçamento da subjetividade do pai. Este é o sujeito do movimento imóvel, que age na imobilidade da espera, paradoxo que perfaz o sentido de sua condição de ser. Ele está sempre a esperar, na espreita: daí as avencas a acompanhá-lo sempre. As pequenas folhas da frágil planta agitam em silêncio a lembrança que é o pai

e são os fragmentos da memória que falam nele, que o chamam para existir, acontecimento que só é possível na linguagem das folhas das avencas. Elas crescem nele, sufocando-o, culpando-o, constituindo-o.

Sua imobilidade circular funda-se na culpa – esta é o dínamo de sua existência irrealizada. Há sempre uma voz, um dedo, um pau, uma boca a acusá-lo. E isso o sujeita a uma condição de espera, de passividade. Daí sua participação na Comissão das lágrimas ser um erro, um desvio de seu próprio ser, uma vergonha em que se possibilita a existência dele.

Interpretando a reflexão de Emanuel Lévinas sobre a vergonha, Giorgio Agamben fala:

O eu é, nesse caso, ultrapassado e superado pela sua própria passividade, pela sua sensibilidade mais própria; contudo, esse ser expropriado e dessubjetivado é também uma extrema e irreduzível presença do eu a si mesmo. É como se nossa consciência desabasse e nos escapasse por todos os lados e, ao mesmo tempo, fosse convocada, por um decreto irrecusável, a assistir, sem remédio, ao próprio desmantelamento, ao fato de já não ser meu tudo o que me é absolutamente próprio. Na vergonha, o sujeito não tem outro conteúdo senão a própria *dessubjetivação*, convertendo-se em testemunha do próprio desconcerto, da própria perda de si como sujeito. Esse duplo movimento, de subjetivação e de dessubjetivação, é a vergonha. (AGAMBEN, 2008, p. 110)

O “eu” em desconcerto que acontece na narrativa loboantuniana vive ou sobrevive na vergonha que o acusa. Na medida em que são feitas de memórias, as subjetividades falam a partir desse processo de dessubjetivação, de extrapolação dos limites do próprio, da individualidade; e são elas mesmas que são chamadas pela narrativa para assistir à sua desorganização enquanto sujeito. Por isso o pai, Cristina e a mãe estão sempre a incompreender, a desfazer o entendimento do que aconteceu como certeza, impossibilitados de se sentirem seguros na significação inteligível das coisas e dos fatos. Todos desnudam-se diante de si mesmos sob a força amoral da vergonha.

Tudo o que eles são é vergonha em processo. É também esta que possibilita o movimento de errância dos sujeitos no romance. Nesse movimento duplo entre subjetivação e dessubjetivação está a criar-se ontológica e linguisticamente um outro do “eu”, o seu ilimitado “si”.

O pai não consegue dar sentido às lembranças porque é assaltado em sua rememoração pelo “Mostra”, pelas avencas a acusá-lo, pela vergonha a revelar, e, a partir daí, ele é lançado em um outro lugar, o do não-ser, o fora, que o torna expectador de si, um si potencial em que ele se convoca, aturdido por seu esfacelamento; e nessa inconsistência ele vê o que lhe aconteceu com a força do desnudamento dessubjetivador; em outras palavras, ele vê os acontecimentos em seu estado de pureza, “o puro acontecer” benjaminiano próprio da rememoração. Os fatos se atrapalham, as ideias desentendem-se, a linguagem emudece: nisso a narrativa pode acontecer. Nisso o sujeito pode ser: desorganizado, ele assume a condição para ser convocado pelo fluxo do narrar impossível, misterioso, gaguejante, que está por vir.

A mãe é a vergonha de não ser atriz sendo dançarina, de não ser Simone sendo Alice, de ter uma filha não do pai, mas do senhor Figueiredo. Ser e não-ser é a condição de ser ela. O movimento dialético faz a mãe de Cristina sob o signo da decepção: com o tio, com a mãe, com o senhor Figueiredo, consigo mesma. É na dimensão dessa decepção que ela desmorona o “eu” e se movimenta como um vento soprado pelos arbustos do valado onde as perdizes não param de denunciá-la estar com o tio. Ela caminha errante entre as memórias do tempo “da modista, da fábrica, do escritório”. Na voz que repete incessantemente essa sequência de espaços há um eco paranoico em que a unidade do sujeito se debate a querer lembrar e a querer esquecer. No meio disso surpreende-se Simone e Alice a existir na tenacidade da incompreensão.

Os “personagens” em *Comissão das lágrimas* são subjetividades acontecendo. São vozes lembrando em eco imperfeito. Pois as lembranças acontecem em uma linguagem incompreensível, enigmática. As bocas das folhas, dos rostos indiscerníveis, do pai, da mãe, de Cristina, são tortas, desarticuladas, com os dentes e a gengiva a doer; e parece que a história nos é contada muito mais por esses pedaços – o dente, a gengiva, o tornozelo, o joelho, o pau – os quais, em disfunção (a doer), propõem uma fala sem sentido. Esse desajuste se justifica na impossibilidade do sujeito senhor do sentido. O que ainda possibilita que alguma história nos seja contada pelas coisas do mundo em que os sujeitos são o “si” possível para o “eu”.

Desse modo, o pai é avencas; a mãe, plumas; Cristina, as folhas; e, então, estamos a ouvir o relato das avencas a acusar e a denunciar o pai a torturar os

prisioneiros da Comissão e a por fogo no seminário; as plumas a ressoar a voz do senhor Figueiredo e as ordens dos soldados a humilhar a mãe; as folhas sem rosto que balançam um dizer desequilibrado a balbuciar uma série de acontecimentos lembrados e suspeitados por Cristina. É uma fala estranha, inconsistente, fala de fragmento, que se faz na fratura, quando se compreende “...a interrupção como fala quando a interrupção da intermitência não interrompe o devir mas, ao contrário, o provoca na ruptura que lhe pertence.” (BLANCHOT, 2010, p. 41)

Em Maurice Blanchot encontra-se uma reflexão sobre a fala que se faz na abertura da unidade, no despedaçamento desta, a partir do que se estabelece uma rachadura pela qual se potencializa o pedaço, o fragmento. Deste surge um gesto de voz, que é a pura voz, pois criada no limite ilimitado do balbucio criador, transgressor, inaugural. O fragmento possui uma violência que cria: histórias, subjetividades, relatos, tudo na dimensão da inconsistência do devir próprio à condição do fragmento. Parafraseando Blanchot, poderíamos dizer que a expropriação do sujeito não significa apenas a perda do eu, mas um modo mais autêntico de ser, de existir sem existência definida. Os pedaços de sujeitos e os fragmentos de mundo que falam em *Comissão das lágrimas* condicionam a criação do mundo da narrativa. O fragmento é o vórtice criador do narrar possível. Nesse movimento se faz uma nova forma de romance e uma outra maneira de contar histórias; e se calhar, pensar o pensamento sobre a realidade que somos e que nos faz. “Assim, o poema [o romance] fragmentado não é um poema inacabado, antes abre uma outra maneira de acabamento, aquele que está em jogo na espera, no questionamento ou em alguma afirmação irredutível à unidade.” (BLANCHOT, 2010, p. 42)

Está-se sempre a esperar uma compreensão em Lobo Antunes: de quem é quem, em que lugar se está, em que tempo, o que aconteceu – espera-se a narratividade da narrativa. Espera-se a história. É uma escrita para quem tem ouvidos e paciência porque se precisa ouvir a mudez das palavras e a impaciência da escrita polifônica desorganizada. A história não relata o que aconteceu, mas mobiliza o devir dos fatos e os sujeitos da escuta a colocarem-se no lugar de “um futuro de fala”:

Um arranjo de tipo novo, que não seria o de uma harmonia, de uma concórdia ou de uma conciliação, mas que aceitará a disjunção ou a divergência como o centro infinito a partir do qual, pela fala, uma relação deve estabelecer-se: um

arranjo que não compõe, mas justapõe, isto é, *deixa de fora* uns dos outros os termos que vêm em relação, respeitando e preservando essa *exterioridade* e essa distância como o princípio – sempre já destituído – de toda significação. (BLANCHOT, 2010, p. 43)

Destitui-se, a partir disso, a noção de texto como composição, como um bloco dotado de uma unidade de sentido. O centro dessa escrita nova é infinito: não tem lugar, não estabelece unidade; resultando disso a disjunção e o deslocamento como princípios movimentadores da narração de histórias. O centro infinito é aquele que está em cada capítulo com sua parte no significado, a orientar um outro movimento, muitas vezes contrário ao do capítulo anterior, da fala anterior, desfazendo, desautorizando, desorganizando os fatos e os sujeitos.

Essa exterioridade dos termos – palavras, frases, falas – responde à exteriorização dos sujeitos de si próprios. Participam do movimento de saída do “eu” para o “si”, em que são diversas coisas ao mesmo tempo. A palavra, então, pode ser a memória, e, concomitantemente, o fracasso da organização do pensamento do sujeito. Ou seja, a palavra pode ser, inclusive, não-palavra; apenas lugar de encontro de uma significação impossível e de um sujeito dessubjetivado. A frase é, muitas vezes, mera invasão do discurso que se estabelecia, a elaborar um novo percurso da significação que erra sempre. De todo modo, o “lado de fora” dos termos é lugar de interação criadora, pois é nesse entre lugar dos termos e dos sujeitos que se possibilita a fala do fragmento, a fala possível da narrativa.

Mas o que se pode dizer aí? Quem ou o quê fala nesse fora? O que se entende aqui por falar está no que Blanchot apresenta em sua leitura do ser judeu:

Falar é em definitivo buscar a fonte do sentido no prefixo que as palavras exílio, êxodo, existência, exterioridade, estranheza tem por função desdobrar em modos diversos de experiências, prefixo que nos designa a distância e a separação como a origem de todo ‘valor positivo’. (BLANCHOT, 2010, p. 76)

Buscar o sentido no fora: de si próprio, da linguagem, do pensamento. Estabelece-se, com isso, a potência significante do caminhar. É no movimento de sair, de deslocar-se, de recusar um lugar fixo, que a possibilidade de significação se dá. Cada fala é, assim, gesto de saída. Por isso, no momento em que o pai fala, ele sai do seu *eu* à procura de entender o que disse, envergonha-se disto, procura um sentido; mas como a

palavra foi lançada ao fora de *si*, desapropriou-se de um senhorio, ela é, em um movimento de procura igualmente, assumida por outro: um outrem que fala em sua fala. A mãe fala na fala do pai; o pai fala na fala da mãe; a mãe, na fala da filha.

- Mostra

como para o colega do seminário em criança e as palmeiras a estalarem sem fim, noutras ocasiões um daqueles que esperavam o interrogatório na Comissão das lágrimas com o qual o meu pai se aferrolhava num dos gabinetes do fundo

- Mostra

sob a cinza difusa da segunda lua, a minha mãe

- Estás a espreitar para onde?

e eu sem responder

- Estou a espreitar o seu marido senhora

(ANTUNES, 2013, p. 118)

Perguntamos com Cristina “Qual de nós vai falar agora” a fim de nos pormos a escutar a voz da errância e da expropriação dos sujeitos que, nesse movimento, nos lançam na possibilidade de ouvir algo e de perceber a presença das coisas como pedaços dos sujeitos.

Perceber a dinâmica do fora é colocar-se no limite da diferença entre interioridade e exterioridade. As subjetividades de *Comissão das lágrimas* circulam entre falas e vozes e lembranças que se fazem signos de um intrincado jogo entre eu, outro e mundo a fundar uma outra maneira de ser e de existir. Essa nova maneira está fundada em uma dupla reviravolta da relação entre exterioridade e interioridade.

É Spinoza que nos chama a perceber esse movimento em que o fora é dentro e o dentro é fora, a partir da compreensão de que toda vivência interior é constituída por restos da vivência exterior, no sentido de que esta altera e permanece a alterar aquela. Tomemos o exemplo do filósofo:

um romano passará imediatamente do pensamento da palavra *pomum* [maçã] para o pensamento de uma fruta, a qual não tem qualquer semelhança com o som assim articulado, nem qualquer coisa de comum com ele a não ser que o corpo desse homem foi, muitas vezes, afetado por essas duas coisas, isto é, esse homem ouviu, muitas vezes, a palavra *pomum*, ao mesmo tempo que via essa fruta. E, assim, cada um passará de um pensamento ao outro,

dependendo de como o hábito tiver ordenado, em seu corpo, as imagens das coisas. (SPINOZA *apud* MARTINS et al, 2011)

A interioridade, o próprio do sujeito, seria, assim, resultado da repetição de ações exteriores ao corpo do sujeito. Desse modo, não há o íntimo, o pessoal, o privado: há os vestígios do mundo no eu, este – por isso mesmo –, impessoal. Há os restos do seminário (o Mostra, as avencas, o da cama ao lado), da Comissão das lágrimas (as cordas, os jipes, a mulher que cantava) a fazer o pai; há os rastros do tio aliciador (as perdizes, o valado, o avô), da prostituição em dançarina (as plumas, o senhor Figueiredo, Cristina) a constituir a mãe; há as marcas da clínica (as injeções, as folhas em boca) e a presença ausente do pai e da mãe a elaborar Cristina. Todos eles são e só podem ser na exterioridade, na dimensão da potência inaugural do ser fora (existência).

Passar “de um pensamento ao outro” é participar do movimento de saída do “eu” para o “si”. É o dinamismo sobre o qual se funda a narrativa, a possibilidade de contar. E isso depende de como a repetição das experiências ordena as imagens das coisas nos sujeitos. Quando se trata, como no caso do romance de Lobo Antunes, de vivências exteriores marcadas pelo peso do horror, o hábito está na dimensão do trauma psicanalítico, que desorganiza, que desmancha a ordem das imagens das coisas, alterando esquizofrenicamente a interioridade. Esta é puro exterior à procura de significar, à procura de um sentido.

Há uma relação fundamental nessa proposição de Spinoza que diz respeito à associação da palavra com a experiência – a escuta da palavra aliada à percepção da coisa: é o modo como o mundo se dá. As avencas, as perdizes, as folhas são gestos de voz e gestos do mundo a configurar a existência do pai, da mãe e de Cristina. Mas uma configuração fundada no desfigurar de uma mera representação. Antes, diferença. Antes portar o diverso, o reverso do que é. De repente, num movimento que surpreende os sujeitos do romance, as avencas estão na Comissão, as perdizes nas plumas, Luanda em Lisboa. É o ilimitado da fala do romance a tornar infinita a memória de que são feitas as subjetividades que nele falam.

É o falar blanchotiano que propõe um movimento em que o sujeito não tem lugar, uma voz que é interioridade no exterior do fora em que se busca o sentido, um sujeito que

não aparece verdadeiramente, ele não tem outra identidade a não ser sua situação, com a qual se confunde e que não o deixa nunca ser ele próprio, pois que, como situação de infelicidade, tende sem cessar a destituir-se, a dissolver-se no vazio de um lugar nenhum sem fundamento. (BLANCHOT, 2010, p. 82)

Essa “situação de infelicidade”, que, como lembra Blanchot, é sempre originada na dimensão social, é, em *Comissão das lágrimas*, originada na fala da guerra: condição que desautoriza uma compreensão, uma unidade de sentido, já que a guerra grita uma polifonia do estardalhaço e, ao mesmo tempo, um grito mudo do silêncio da morte e do medo. Suas identidades limitam-se a essa situação fundante. Os sujeitos são apenas essa realidade do mundo desfazendo-se, incompreensível, desmanchando nos ares todo lugar, todo fundamento. Não conseguem ser “ele próprio” porque são desapropriados de si mesmos, destituindo-se o *eu* de cada um. Resta ser *si*, ser as coisas, ser outro. A infelicidade como a potência do terror e da loucura da fala da guerra que convoca e provoca a fala dos sujeitos do romance.

à medida que o latim dos padres crescia, santos de barba, sem verniz, a espantarem-se imóveis, que pode por nós um Deus pobre e ausente que trocou África pelo barco de regresso a Portugal, entre infelizes como Ele, passando o tempo em Lisboa, de papelinho numerado na mão, a fim de entregar os impressos de uma reforma que não vinha, de modo que em Angola a gente sozinhos enquanto a minha mulher, cada vez menos plumas e as lantejoulas sem brilho, dançava numa cave para cadeiras desertas, qual o sentido disto diante da baía sem ondas, os pretos das traineiras a chuparem gasóleo nos depósitos da tropa, volta e meia uma pistola, um preto das traineiras caído e o gasóleo a derramar-se no chão, logo bebido pela terra que bebe tudo, incluindo os nossos passos, visto que não há ecos aqui e as mangueiras contam a minha história a ninguém, sobra o jipe do meu pai a coxear entre ruínas e nós duas à espera, eu à espera das ordens das vozes e você o que esperava mãe, que o seu avô morto atravessasse um quintal, que não sabe onde fica, tentando descobri-la entre as manchas dos olhos  
(ANTUNES, 2013, p. 119)

Impossível determinar onde é esse “aqui” que não tem ecos – “lugar nenhum sem fundamento”. Sujeitos a desfazerem-se, pura exterioridade em movimento, puro acontecer. Eles desfazem a história, provocando outra coisa, um narrar que ainda não tem lugar. São apenas imagens a diluírem-se umas nas outras, misturando-se a nos revelar o que não está nelas, mas o outro delas, o irrepresentável. Aquilo que só as vozes das coisas da guerra pode dizer, uma vibração e um grito. A terra e as vozes. Estas é que dão as ordens, que chamam as coisas à fala de Cristina, enquanto a mãe espera o ser impossível que já não há. Toda autoridade desfeita, toda ação sem sentido –

dança-se para ninguém, conta-se história para ninguém. A reforma de Angola que não vem e Portugal indiferente a isso. A isso que é um projeto de nação a falhar, existente apenas na destituição da coletividade, de gentes sozinhas. Não é a história de fatos passados, é a história de pessoas a espantarem-se imóveis. É a história de Angola e é a história de Portugal.

“qual o sentido disto diante da baía sem ondas” é o espanto do sujeito caminhando no vazio do lugar nenhum. A ausência de ondas é menos tranquilidade das águas do que ausência da possibilidade de mudança, evidência da impossibilidade de se ter outra realidade: não há ondas para levar ou trazer, não há movimento que possibilite ser outra coisa, ter-se outro mundo: tudo é solidão e ausência de vida. Dança-se para quê? Morre-se para quê? Espera-se o quê? E poder-se-ia responder: apenas para que a narração disso seja possível.

Apenas para que se conte uma história com as palavras “tropa”, “pistola”, “preto” e “caído”. Apenas significantes que estão à espera – igualmente aos sujeitos – de um significado que lhes dê sentido. Ficamos a ouvir a sequência de ações na imobilidade de enunciados interrompidos pelo nervosismo de um ponto a calar a voz das palavras, a engasgar-lhe, porque tem pressa de falar e acaba calando, embaralha todo o discurso, desestabiliza a ordem do texto, impossibilita o sentido. É a fala de Angola a arder na palavra.

Que é a terra que engole os passos desautorizando o caminhar: sujeitos nômades sem passos, como a baía sem ondas – imobilidade. Apenas espera. Do retorno: do passado, de Portugal, do sentido enfim. Mas não há passado, nem presente, só há o infeliz agora.

O sujeito “a dissolver-se”, “a destituir-se” é o movimento que inaugura o desorganismo sujeito, que também é o princípio da fabricação de um corpo sem órgãos (CsO). Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, o caminho para se ter o “eu” em profundidade é esvaziá-lo de toda significação, desfazer a funcionalidade de seus membros e órgãos e, assim, atingir sua verdade que está nas intensidades de um corpo que é puro devir. Estabelece-se uma condição em que a matéria é energia do fluxo das coisas do mundo e o real é produzido como grandeza intensiva a partir do zero (DELEUZE et GUATTARI, 2012). A realidade ontológica, linguística e social se faz,

assim, na desrealização dessas estruturas e sistemas enquanto coisas organizadas. É o mundo a abrir-se: não um conceito a ser interpretado, mas uma prática a ser experimentada – por todos os sujeitos que integram o mundo, também o mundo da narrativa.

Nesta, a subjetividade torna-se intensidade. O sujeito, um corpo, um espaço despedaçado a fluir nas instâncias do real que se ficcionaliza nas desorganizações do ser e do não-ser, que se confundem, dialogam, atritam-se. Nesse movimento desenha-se o acontecimento do sujeito, que já não dirige, não determina, não cria, mas fragiliza-se, é parte da criação realizada pelo próprio movimento dos acontecimentos da história, da cultura, da imaginação e do desejo. Ele é sujeito às leis da impossibilidade de Ser; e nisso ele pode ser. Nutre-se dessa incapacidade, onde acha a potência do possível em que se desloca para poder acontecer no mundo. Tempestade e ímpeto transmudados em pura intempestividade criadora a criar. O romance contemporâneo é parte desse movimento: as vozes de *Comissão das lágrimas* performatizam essa dança do “eu” que é pura esquizofrenia, confusão de corpos, incertos, desorganimos; dança onde a loucura e o horror se integram ao risco que é existir, dinamizada em uma linguagem que gagueja o impossível e balbucia o segredo do sentido de viver.

O corpo é o coletivo, uma composição fragmentada em diversos corpos que se entregam e se (des)integram. Já que a interioridade é exterioridade e esta aquela, os corpos se confundem nas coisas e falas do mundo, do outro. Em Spinoza: “A ideia de cada uma das maneiras pelas quais o corpo humano é afetado pelos corpos exteriores deve envolver a natureza do corpo humano e, ao mesmo tempo, a natureza do corpo exterior.” (SPINOZA, 2013, p. 67). Eles se fundam no fora que possibilita o seu existir. Desse modo, o “eu” é desintegração de uma personalidade; impossível a unidade de um sujeito individualizado, pois ele é na medida do fora que o compõe.

Por isso em *Mil platôs*, Deleuze e Guatarri exaltam a “Anarquia coroada” de Spinoza e de Artaud: “Espinosa, Heliogábalo e a experimentação têm a mesma fórmula: a anarquia e a unidade são uma única e mesma coisa, não a unidade do Uno, mas uma unidade mais estranha que se diz apenas do múltiplo.” (DELEUZE et GUATARRI, 2005, p. 28) como dinâmica em que se (des)organizam sujeito e realidade. A unidade

estranha é aquela não da compreensão, do sentido inteligível, mas a que se dá na confusão, na anarquia concentrada no princípio do corpo sem órgãos.

a multiplicidade de fusão, a fusibilidade como zero infinito, plano de consistência, Matéria onde não existem deuses; os princípios, como forças, essências, substâncias, elementos, remissões, produções; as maneiras de ser ou modalidades como intensidades produzidas, vibrações, sopros, Números. E enfim a dificuldade de atingir este mundo da Anarquia coroada, se se fica nos órgãos, "o fígado que torna a pele amarela, o cérebro que se sifiliza, o intestino que expulsa o lixo", e se se permanece fechado no organismo, ou em um estrato que bloqueia os fluxos e nos fixa neste nosso mundo. (DELEUZE et GUATARRI, 2012, p. 28)

Não é tarefa difícil enxergar esse plano de consistência a estabelecer a potência narrativa do romance de Lobo Antunes. As “maneiras de ser” são intensidades: o horror-temor do pai, a difamação-decepção da mãe, o horror-temor-difamação de Cristina – todos circulando em uma errância de um plano a que se pode nomear vergonha. A dessubjetivação anarquizada que é apenas abertura dos sujeitos a transformarem unidade e identidade em fluxo de intensidades.

Mas não pode haver a desintegração total do organismo sujeito: há a necessidade dos restos das subjetividades para que se possibilite um acontecer do homem, uma versão da história, uma narrativa. É somente na dimensão da sobrevivência de “rações de subjetividade” que o sujeito pode ser na verdade que é pura intensidade, deslocamento. Desintegrar-se não significa morrer, mas desestratificar para possibilitar novos arranjos, superposições, agenciamentos de intensidades e limiares.

Por isso o “Mostra” rasga a unidade do pai abrindo-o a conexões com os fragmentos das coisas do mundo e dos outros sujeitos: um território que se desterritorializa em nome da possibilidade infinita de ser. A mãe é múltipla fusão de temporalidades que a naufragam em um tempo atemporal, no próprio cerne da duração que igualmente desfaz a singularidade dela, superpondo Alice em Simone. As bocas das folhas são muitas, falando em língua estranha diversas vozes a desorientar Cristina; muitas vozes, nenhum dizer, tantos que são Cristina: todos estão nela porque partilham o mesmo campo de imanência do desejo de compreender. Os sujeitos, assim, são apenas um plano, uma possibilidade, lugar em que jogam seus restos de substância para um agenciamento entre estes, onde as conexões dos desejos frustrados, envergonhados, interrompidos por uma bomba, por um estupro, por um jipe desorientado, cruzam suas

falas eróticas a dizer outra coisa que ainda não tem corpo, criando um eu destituído de substância e uma realidade feita da intensidade da verdade do fragmento.

Por que o CsO [corpo sem órgãos] é tudo isto: necessariamente um Lugar, necessariamente um Plano, necessariamente um Coletivo (agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potências, fragmentos de tudo isto, porque não existe “meu” corpo sem órgãos, mas “eu” sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limiares). (DELEUZE et GUATTARI, 2012, p. 28)

Não há apropriação de um corpo, mas o movimento contrário, uma expropriação do sujeito que, aberto, apenas é no fluxo das conexões e das intensidades. Os artigos indefinidos para identificar Lugar, Plano e Coletivo não são elementos de singularização, muito menos de indeterminação, mas indicam a diferença intensiva: são campos de imanência em que se possibilita o eu. Este se distribui nos agenciamentos de que é feito, em que é desfeito, até restar o “inalterável cambiante de forma” que circula entre os limiares e gradientes dos elementos que se alteram.

Não ter órgãos é não ter funções definidas, limites de significação estabelecidos, poder ser e significar tudo, inclusive nada. O inalterável de *Comissão das lágrimas* está nas avencas, nas perdizes e nas folhas, os quais possibilitam um plano de consistência à narrativa; estão a se alterar intensamente, cambiando suas formas em imagens e vozes do desespero, da dessubjetivação, da decepção, do desentendimento e da desorganização do sujeito.

#### 4. Linguagem, narrar: o sentido

*“...ouvi por acaso e quem falou calou-se ao dar por mim...”* (a do Segundo direito)

O passado que se conta é pura ficção. O gesto de lembrar, esquecer, inventar, enfim, contar o que aconteceu abre a porta da invenção das coisas: dos fatos, dos seres, das sensações, dos lugares. Estes são lançados em um movimento de refundação, ressignificação, voltando cada um à origem de seu ser. Com isso, desrealizam-se, perdem seu status de representante de elemento da realidade, tornando-se outra coisa, descaracterizada, indefinida, podendo ser tudo, inclusive nada, aberta a combinações e arranjos significantes desestabilizadores de toda tentativa de significar. Não há, assim, possibilidade de verdade – entendida como fidelidade aos conceitos e acontecimentos da realidade – no passado contado.

É possível mesmo questionar a validade de enquadramento dos acontecimentos sob este rótulo: passado. Talvez seja necessário entendermos essa instância da organização temporal do ser não como fato concluído, mas como fato em aberto, acontecendo, substituindo o passado por passando, ouvindo nesse movimento linguístico verbal a fala de outra dinâmica da realidade do ser em relação ao tempo e às temporalidades em que ele acontece no mundo. Passando é o passado acontecendo. É passado sendo presente. É o passado sendo.

Desliza aí a consistência da matéria temporal localizada. Esta escorrega pela fluidez própria do tempo, temporalidades em estado bruto, potente, original, muito aquém da categorização linguística. Livres disso, passeiam pelas bordas do passado, do presente e do futuro, margeando os acontecimentos em sua superfície, onde não há limites, nem profundidades que estabeleçam fronteiras. Fica-se no limiar do tempo, onde o que pode falar é o devir, de onde sai a fala original do tempo, portadora da verdade possível da memória e da história.

Essas duas instâncias que vivem do passado perdem, igualmente, sua identidade. O verossímil aristotélico coloca, agora, na mesma dimensão, o que antes era diferenciador, identitário. Não há poeta, não há historiador, há apenas partícipes dessa dança do tempo que torna toda tentativa de representação verdadeira dos fatos e dos

seres uma festa do sentido. O que se vê são escritores – poetas e historiadores – tateando no escuro vestígios do que aconteceu, perseguindo fragmentos dos fatos, transformando em palavras essa busca, que se pode chamar escrita.

Então escrever é um gesto, sempre desesperado, aflito, que tenta capturar o acontecimento. Não é raro percebermos movimentos de escrita que a-presentam os fatos e os seres em que podemos vislumbrar os que escrevem o passa(n)do com a mão em forma de concha a ouvir o sussurro das imagens, os não-ditos das palavras. Caminham como uma casa em chamas, entortados pelas palavras, estas sempre insuficientes, sempre incapazes de representar as coisas em sua verdade ou em sua profundidade. Jogam, então, com o que lhes é possível, com as migalhas do sentido, os pedaços de significação que se embaralham no escrever. A verdade do acontecimento (passado sendo) encontra-se lançado na verdade da palavra (significante incapaz) exatamente no momento do dizer do passa(n)do.

Disso resulta a abertura da escrita da história e a consciência da falibilidade do historiador; também a força de significação da escrita literária e a falência da categoria autor-narrador. E desses movimentos a potência da escrita, que se apresenta como um lugar de criação acontecendo no gaguejar da representação insuficiente e da narrativa em migalhas. As palavras são migalhas de pensamento, dos fatos, dos seres, enfim, de tudo o que se coloca na intenção de representar-se e no fluxo do dizer. Não formam o discurso, deformam o pensar – incluindo o lembrar. Desdizem a coisa intencionada. Estão sempre a dizer outra coisa<sup>7</sup>.

E, inclusive, não dizem.

Uma narrativa histórica pode ser um romance? Uma narrativa histórica pode ser um romance. Porque a escrita – o movimento do sentido inexistente nas palavras – desfaz a consistência do conceito. Não é isso que escutamos na leitura do romance “Caminho como uma casa em chamas” (2014)? Nele há histórias em suspeição: a história-romance suspeita de si mesma e tenta se equilibrar na expressão-título que se

---

<sup>7</sup> É o paradoxo da regressão infinita observado por Gilles Deleuze (2011), movimento do sentido de uma palavra que é sempre dado por outra palavra, a que, por sua vez, possui um sentido que é dado por outro nome, e assim se dá uma regressão infinita do sentido na dinâmica dos nomes que se chamam, convocam-se uns nos outros infinitamente.

repete esquizofrenicamente, movimento que instaura a dessemelhança fundadora do processo narrativo.

Então, surge a palavra, resto de representação do real da sensação, da memória; rastro do movimento aflito do significar, do dizer; signo-origem que aponta para outra coisa que não cabe nela. Pois o que diz “caminho como uma casa em chamas”? Seja o que for, está na própria proposição o seu sentido: é na estrutura significante que circula o significado, dinâmica em que palavra e coisa se confundem, instaurando um excesso paradoxal, condição para o não-senso:

É uma palavra que designa exatamente o que exprime e exprime o que designa. Ela exprime seu designado, assim como designa seu próprio sentido. Por tudo isto, ela é completamente anormal. Sabemos que a lei normal de todos os nomes dotados de sentido é, precisamente, que seu sentido não pode ser designado a não ser por um outro nome ( $n_1 \rightarrow n_2 \rightarrow n_3 \dots$ ). O nome que diz seu próprio sentido só pode ser um *não-senso* (Nn). (DELEUZE, 2011, p. 70)

O não-senso, assim, é o jogo da significação levado a seu limite. Entre palavra representante e coisa representada não há relação lógica, não há repouso, mas tensão, subversão, invenção. Por isso o caminhar projeta-se na realidade da casa em chamas e esta caminha. Uma anormalidade que é pura criação, pura festa do que se sabe sobre caminhar e sobre casas em chamas. Poesia.

Disso depende toda a estrutura da narrativa. É desse modo que o narrar nesse romance-história vai costurando sentido, pelo não-senso das palavras e das proposições. Uma escrita que se estrutura no movimento dos pedaços de signo que se chocam na procura de significar. A história se movimenta sutil e sorrateiramente nas palavras-proposições que se lançam umas às outras na tentativa desesperada, aflita de fazer sentido: nessa circulação está seu sentido:

a cantar até adormecer sobre o queixo lembrando os cães na agonia,  
pensei quem toma conta de mim e a resposta um abismo que me engolia  
inteira, o do rés do chão esquerdo viu o cartão abrir-se porque uma faca  
rasgava a embalagem e agora sim um espirro, um palavrão segredado  
- Ias-me cortando o pescoço  
um sapato a palpar o soalho, uma cara a descobri-lo  
- Boa noite  
duas caras, três caras, corpos que se desemaranhavam uns dos outros  
verificando os compartimentos, o armário, a despensa, dirigindo-se-lhe por  
fim  
- Camarada

não gosto de ouvir os cães à noite, quando o meu padraço morreu e em quantas ocasiões pergunto o que é a morte, se há morte ou as pessoas não puderam vir ou enganaram-se na data, a juíza em Castelo Branco, o chefe da secção em Viseu, tirar-lhe um só cabelo da gola alegrava-me garanto, mas supondo que existe a morte quando foi do meu padraço os cães começaram a ladrar horas antes ou fui eu a ladrar alongando a mandíbula, por que motivo não eu, o meu susto, o meu terror, a minha forma de garantir

- Estou aqui

eu que sempre lhe disse

- Estou aqui

com palavras diferentes destas mas que ele entendia, não só o nosso cão, cães noutras casas, noutros quintais, em baldios, lixo, mato e não os latidos do costume, mais nervosos, mais agudos, o meu padraço a estranhar

- O que se passa com os bichos?

ele que os escutou na época da sua mãe, do seu pai, a mãe fugiu com um bate chapas, o pai recordo-me de um sujeito a enfiar o guardanapo na argola

- Muito bem senhores oficiais

e o

- Muito bem senhores oficiais

até hoje comigo, depois de levantar a mesa e guardar os pratos eu em voz alta

- Muito bem senhores oficiais

admirada com a frase, um trapo de infância que incluía saquinhos de alfazema, um pote sem tampa desses de carrapeta, não conservei a tampa mas conservei a carrapeta, há momentos em que recebo inspirações deste género, uma senhora a pegar-me ao colo perguntando

- Como é que eu me chamo?

à espera da resposta

- Não me digas que esqueceste o meu nome

decepcionada, um cavalheiro a marcar um livro com o dedo

- Já és grande demais para beijinhos dá cá um passou bem

uma velhota

- Quantos são dois e dois sem contares pelos dedos?

episódios chegados à tona em bolhas que se desfazem para nascerem de novo no fundo da lembrança procurando o seu caminho entre laçarotes de cabelo e bonecas, o meu padraço

- Repara como as árvores mudam

eu que não dava muita atenção às árvores, mudam e depois, quem não se altera à noite, digam-me um compartimento que acabado o dia não comece a vibrar, o quarto deles hoje sem vida, a pantufa que o cão costumava morder não sei porquê ali, sobejos de conversas embora não me lembre de falarem um com o outro, uma tarde o meu padraço

- A tua mãe

e calou-se, eu a pensar

- A minha mãe o quê?

e nisto, aí temos o que eu dizia, outro pedaço de infância no meio do

- Como é que eu me chamo?

(ANTUNES, 2014, pp. 104-105)

As palavras e as frases vão surgindo como se brotassem do próprio gesto de escrever. Deslocam-se como pedaços de um conjunto em expansão, lentamente formando e desfazendo um texto, enredado este na própria trama da significação. Ao propor uma ideia em uma expressão, em uma frase, logo aquela é desfeita, alterada, corrompida por uma palavra, um termo, uma voz, que tem o poder de desconstruir o que se operava em construção. Desse modo, o “- Boa noite” lançado na circulação dos

signos da lembrança contada dinamiza o narrar, indefine o sentido, confunde as pessoas, as personagens e os sujeitos históricos, colocando em devir todo o processo da escrita do passado. É o *passa(n)do* em processo.

E, no entanto, é aí que a narrativa do acontecimento se faz: o que se diz é quebrado em seu dizer, lançado à fragilidade do pedaço de signo que brota na escrita (“- O que se passa com os bichos?”), este redireciona a narrativa, deslocando o sentido desta para um outro dizer, uma outra narrativa, como se se juntassem migalhas, pedaços significantes em que se suspeita haver um significado a esperar ser percebido. Mas esse significado não forma um conjunto de sentido claramente estabelecido; antes, abre-se a uma exposição de sua estrutura interna em que se vê o sem sentido operando um sentido que está na iminência de acontecer.

Então tem-se narrativas em ilhas, formando arquipélagos narrativos em que aquelas, em boa parte, encontram-se submersas, deixando-nos ver apenas as pontas dos montes, os quais se comunicam, sem qualquer pretensão de unidade. São paranarrativas que estruturam um narrar acontecendo na medida em que os acontecimentos surgem na dinâmica da escrita.

Daí que todas as subjetividades circulantes se encontrem em cada capítulo da história. Ao desfazer o contínuo desta, a palavra-proposição de ruptura reencaminha a história para outra história, transmudando o enunciado em enunciação, o passado lembrado em passando narrado. E isso confunde os tempos, as pessoas, as ideias, porque nada está fechado em uma referência direcionada, em um sentido particular, circulando na rotação dos signos do enunciar.

As histórias se fazem na própria urdidura do narrar: cada história se lança a outra e faz desse movimento sua condição de acontecer. Através da palavra-proposição as histórias se costuram, desenredam-se, abrem-se a outra história, que é a verdade das histórias em movimento. Eis o sentido do texto, inquieto, aflito, na espreita de fazer sentido.

Assim é que a história do Primeiro direito conta a história do Segundo Esquerdo, que conta a história do Réis do chão.... Histórias que se contam ao desfazer o fluxo contínuo do narrar, enredam-se no nó narrativo que se estabelece na aporia do

dizer; e caminham, avançam sofregamente, aos solavancos, em migalhas, confundindo as pistas da trama, tornando impossível uma história.

“os cães”, “o cartão”, “- Ias-me cortando o pescoço”, “- Boa noite”, “um sapato”, “uma cara”, “- Camarada” são esses lugares de nó narrativo: concentram o fluxo dos acontecimentos que se confundem, indefinindo o sentido específico de cada história, abrindo estas à circulação das narrativas em processo de costura que é o narrar possível da escritura do romance. Daí que a história da mulher a lembrar de seu padrasto – marcada pela imagem dos cães, cuja verdade está no que se diz da frase: “- O que se passa com os bichos?”, esta presente desde o princípio do capítulo a dinamizar a escrita do acontecimento narrado – seja invadida (“o do rés do chão esquerdo viu o cartão abrir-se”) pela história do morador do rés do chão esquerdo, feita de pedaços das lembranças de um acontecer re-vivido, rememorado na escritura que confunde as ideias, as sensações, a realidade do que aconteceu, como as “duas, três caras” que despedaçam e integram fragilmente os corpos a desemaranharem-se, o que, na verdade, emaranha o sentido da escrita.

Não sabemos o que se passou. Quem verifica(va)? As caras, os corpos, os cães? Todos ao mesmo tempo, todos circulando na mesma temporalidade da abertura do acontecimento que é passando? Sugere-se-nos um movimento do narrar que se ouve na fala dos verbos. Acompanhá-los é colocar-se na escuta dos ruídos desse movimento.

“desemaranhavam”, “verificando” e “dirigindo-se-lhe” lançam seus traços de pessoa e de tempo uns aos outros, partilhando do inconcluso que é fundante de todos eles. Sua força de dizer está nesse movimento da inconclusão do fato, pela imperfeição da ação passando ao acontecer em processo do gerúndio. Daí brota uma temporalidade específica, marcada pela circularidade dos signos, do pedaços de sentido, do significar a mover-se, acontecendo no próprio gesto de dizer, de escrever.

Faziam isso fazendo outra coisa: ações que se interferem, alteram-se, ressignificam o que querem dizer. Modo de narrar acontecimentos pela abertura destes, dinamizada na escrita pela circularidade dos sinais linguísticos, potencialmente os verbos. Estes põem em movimento o tempo e a pessoa, desfigurando-os. O traço de que algum sujeito fez a ação de desemaranhar é posta em dúvida e se indefine indubitavelmente quando esse ser agente de uma interferência no mundo vira marca de

pessoa no verbo linguístico. Porque estando nesse lugar de linguagem, o ser agente, o sujeito, deixa de ser, inexistente, vira marcação de linguagem dada ao esgotamento de referência ao sujeito da realidade social: a 3ª pessoa verbal. Ela não indica pessoa. Pelo contrário, como lembra Benveniste, "... a '3ª pessoa' não é uma 'pessoa'; é até a forma verbal que tem por função exprimir a *não-pessoa*." (p. 18)

Isso justifica mesmo a força do verbo em 3ª pessoa na dinâmica da escrita do passado: indefinida, não-referencial, afina-se com a desfiguração e a imprecisão das lembranças. O que coloca a escrita do romance na dimensão da enunciação histórica:

Vemos que, neste modo de enunciação, o efectivo e a natureza dos tempos permanecem os mesmos. Não há nenhuma razão para que mudem durante o tempo em que a narração histórica se efectua, e, aliás, não há nenhuma razão para que esta pare, visto que podemos imaginar todo o passado do mundo como uma narração contínua que seria inteiramente construída sobre esta relação temporal tripla: aoristo, imperfeito, mais-que-perfeito. É preciso e é suficiente que o autor permaneça fiel ao seu propósito de historiador e que proscreva tudo o que é estranho à narração dos acontecimentos (discursos, reflexões, comparações). A bem dizer, até já nem há narrador. Apresentam-se os acontecimentos como se fossem produzidos à medida que surgem no horizonte da história. Ninguém fala, aqui; parece que os acontecimentos se narram a si próprios. O tempo fundamental é o aoristo, que é o tempo do acontecimento fora da pessoa de um narrador. (BENVENISTE, 1992, pp. 33-34)

A narração histórica é, a partir disso, menos um registro dos acontecimentos marcados no tempo do que um modo de narrar. Isso justifica que, para exemplificar seu pensamento, Benveniste utilize textos de feição historicista (*Histoire grecque*, de Glotz) e literária (*Études philosophiques*, de Balzac), colocando-os no mesmo nível de enunciação.

É dessa maneira que o indicador, a desinência descumpra sua função. Lança-se no jogo da significação que é própria à escrita do passado, desautorizando qualquer precisão de referência à realidade social e histórica. A narração contínua é o acontecimento em aberto, porque cada contar é uma abertura do que aconteceu. Uma história conta outra história, em um divergir que é condição do narrar em migalhas.

O narrador é historiador. O *continuum* da história foi estilhaçado, como observou Benjamin. A partir dessa condição, toda referência ao passado se dá na dimensão do fragmento. É por isso que a única forma de ainda narrar algo depois de Auschwitz é colocando a escritura na dinâmica do estilhaço, do fragmento, da migalha.

Levando em conta que o passado forma uma grande massa de acontecimentos a se confundir, a perder sua legitimidade de verdade do que aconteceu, toda verdade possível do acontecimento está na migalha do acontecer.

As histórias que caminham no romance de Lobo Antunes acontecem assim. Formam uma narração contínua sem, no entanto, formar uma história. São memórias e são verbos (migalhas do narrar o passado) descontinuando a história dos que caminham como uma casa em chamas. A própria escrita caminha assim. Daí os acontecimentos se narrarem, emendando-se uns nos outros através de um nó que é pura e inventivamente aporístico, não unificador nem elemento de coerência.

Ninguém fala o romance: ele acontece como uma escritura a perseguir a verdade do que aconteceu, motivo da narração. E ninguém fala no romance: as falas são gestos narrativos de memória que se quer fazer presença, presente, atualizando o passado, passando o acontecer em vista, rememorando o fato, perdendo-se na circularidade do que é lembrado e do que é esquecido. No meio disto está o sentido em constante devir, sendo lançado por sobre os aprisionamentos semânticos do significante e na dinâmica dos deslizamentos do significado.

E, no entanto, é na fala direta que as subjetividades acontecem, realizam-se, dinamizam as lembranças; e, nesse interim, a narração escritural torna-se presença na voz dos sujeitos a circularem em suas memórias-estilhaços, ao que se agarram como meio de lembrar, portanto de ser em algum modo. A voz, então, no romance, cumpre esse papel que é próprio da enunciação discursiva: estabelecer o diálogo eu-tu.<sup>8</sup> Faz, desse modo, um rasgo na autonomia autossuficiente do acontecimento histórico a fim de que este se coloque no lugar de maior potência criadora: o da suspeita. Fissurado em sua certeza factual, o relato da história abre espaço para a imaginação e a sensação fazerem festa na escrita, dinamizar o jogo e a lógica do sentido, iniciar a busca: a potência da suspeita e da sensação é que nos aproxima da verdade migalhar do acontecimento narrado.

---

<sup>8</sup> Benveniste define a enunciação do discurso como um processo, um ato pelo qual o locutor mobiliza a língua por sua própria conta. É o ato de apropriação da língua que introduz aquele que fala na sua fala e que, a partir disso, possibilita o outro do discurso. Vemos nisso o jogo da linguagem a instituir toda a subjetividade possível na escrita da história, de histórias: apenas como presença discursiva, subjetividade em linguagem, tendo ausente toda presença de pessoa física, social, esta tornada palavra.

“se desemaranhavam” e “dirigindo-se-lhe” contém o gérmen da suspeita. Quem fala aqui? Eis a abertura de toda possibilidade de ocorrer fatos diversos. Os corpos se separam autonomamente ou são separados por algo ou alguém? Esse “se” é partícula perturbadora, indeterminante, migalha escritural a ressignificar todo o acontecimento narrado, a significar sempre mais de uma verdade, ou seja, a inventar. Imprecisamente o que se quer dizer. Imperfeição do dito potencializado pela apassividade da partícula aporística.

E o que pretende dizer a escrita desse pedaço imperfeito do tempo e da palavra quando associado ao inconcluso verbal? *se desemaranhavam verificando* é, por si próprio, uma aventura semiológica: trânsito de temporalidades, deformação dos modos, destituição da pessoa. Tudo acontecendo na escrita em processo do narrar o passado. A partícula indeterminante ou apassivadora (ou seja, destituente do fazer) lança sua natureza semiológica à ausência de pessoa do verbo em 3ª pessoa, o qual, por sua vez, refaz sua natureza verbal agora acrescido da semiose do *se*, avolumando a impossibilidade de definição e precisão do que quer dizer o verbo; ainda em meio a essa metamorfose semiótica, partícula e verbo se chocam com a suspensão do acontecimento e do dizer que está ocorrendo no contínuo da forma gerúndio. Um desastre da significação se anuncia e nos coloca naquela espreita do sentido.

Isso se resolve não resolvendo coisa alguma – muito pelo contrário – na forma “dirigindo-se-lhe”. O inconcluso contínuo assume a marca semiótica da 3ª pessoa advinda da partícula *e*, num gesto de desespero de quem procura uma salvação, arremessa-se com tudo o que tem para o pronome, o falso nome, o frágil signo. “lhe” é, assim, uma tábua furada, que só afunda o significar no vórtice do mar revolto do sentido da narração, que puxa para baixo fazendo circular a semiologia dos verbos. Dirigindo-se a quem? A ele, a ela, a algo, a alguém? E antes que se chegue a um sentido, surge nova palavra quebrando a história: “- Camarada”. Quem é camarada? A quem se refere? Toda imprecisão está nesse signo arrematador *e*, ao mesmo tempo, abridor.

Então a história continua sem continuar. O que está na sequência é o registro (pessoal?) de uma vivência, a história da mulher, seu padrasto e os cães. Mas o camarada, os corpos se desemaranhando, verificando, persistem no que se diz agora, numa outra história. O que disse? Parecem querer insistir em existir no tempo, fora da

demarcação cronológica, além (ou aquém) de qualquer topologia narrativa ou discursiva. Sim, “camarada” ainda pulsa na significação do relato da mulher porque pode ser que, na verdade, pertença a ela; pode ser que seja na história da mulher uma presença significadora e uma lembrança duradoura. No romance, as histórias vão se interferindo, insistindo, na angústia de significar. Os corpos não são imagens particulares de uma história, mas circulam entre as histórias de todos os moradores do prédio, perfazendo um percurso que é a própria dinâmica do narrar. Daí que brotem no relato da mulher, impetuosamente, a história de “a juíza em Castelo Branco”, a de “o chefe da seção em Viseu”, e apenas surgem, fazem presença, partilhando caleidoscopicamente das imagens das outras lembranças das outras vivências narradas bem dentro da *durée* bergsoniana, ou do passado como uma história contínua acontecendo na descontinuidade dos acontecimentos lembrados e tornados linguagem; ou do passado que não passa: do tempo do acontecimento.

Histórias que se estendem umas sobre as outras, como elementos que formam uma série em que estes se superpõem, num movimento de vibração, tal como ocorre com as ondas: uma onda transmite à outra a energia (o sentido) que carrega. Cada vibração é uma criação: uma frase que desmantela a sintaxe, uma palavra sem sentido, estruturas que se repetem. Nesse movimento que não sai do lugar, apenas vibra nas disjunções das séries (histórias em um romance) formadoras do acontecimento narrado, o tempo não passa.

O entre-tempo, o acontecimento, é sempre um tempo morto, lá onde nada se passa, uma espera infinita que já passou infinitamente, espera e reserva. Este tempo morto não sucede ao que acontece, coexiste com o instante ou o tempo do acidente, mas como a imensidade do tempo vazio [...] Todos os entretempos se superpõem, enquanto que os tempos se sucedem. (DELEUZE, 1988, p. 106)

O entre-tempo é, ao mesmo tempo, além do tempo e antes deste. O lugar do vazio do acontecimento, o tempo da espera. Uma espera infinita em que se se coloca todo aquele que muda sem mudar, caminha sem caminhar – como uma casa em chamas –, lembra sem lembrar ao certo. Ao narrar suas lembranças, cada sujeito na narrativa se perde no presente porque rememora o passado; coloca-se, assim, nessa espera infinita, o que passa a ser a própria condição de ser desses sujeitos que se lembram e se esquecem inclusive do que são.

Por isso a mulher se confunde com os cães a ladrar, as histórias se superpõem com os entre-tempos e contra-tempos a pulsionar o narrar: o passado em espera. Todos os sujeitos estão aí; todas as histórias estão aí; todos e todas estão aqui igualmente. Desse modo o passado se torna presente, em que presente é esse acontecimento incessante que não passa. Antes, tensiona os limites dos tempos, faz vibrar o tempo, daí saindo uma série de temporalidades que desconstroem a noção de tempo que sucede, na lógica de Cronos, os fatos ocorridos. Vibrando, tais temporalidades apenas dançam em ritmos absolutamente desarticulados, os eventos e os acontecimentos narrados, destituindo-os de uma lógica textual estruturante.

Mas então tratar-se-ia de acontecimento narrado o que se tem nessa escrita, nessa procura do que aconteceu? Ou estamos antes também jogados na vibração da linguagem e das coisas apresentadas aos pedaços, igualmente a procurar o que acontece(u), sem se dar conta dessa espera infinita que já passou? Circulando na superposição das temporalidades e das histórias e das migalhas narrativas (“trapos de infância”), caminhamos na leitura nós também – em nossa insuficiência decodificadora – como uma casa em chamas, tal qual Édipo cego, a errar em nossa interpretação, que não passa de uma escuta de concha, torta, disfônica, limitada a uma suspeita de que algo aconteceu.

Ouvir a voz da narrativa é um passo decisivo. As falas diretas, no narrar, tornam presença falares anônimos. É o momento em que as vibrações alcançam maior amplitude, provocam ruídos, ensurdecem, deliram a organização das ações, mergulham-nas no caosmos<sup>9</sup> da escritura incessante.

Se repararmos no conjunto da escrita, percebemos, num relance, que as falas diretas são agudezas, cortes na carne do texto, a partir do que este deixa escorrer uma significação a se derramar sobre o conjunto das histórias formadoras do narrar, a

---

<sup>9</sup> É Félix Guattari quem nos fala de uma nova subjetividade maquínica que é puro jogo semiológico a combinar instâncias: signos da realidade social com estruturas psíquicas em processo de ressignificação – reterritorialização – dos seres e dos objetos. Todos, assim, entrariam na dança semiológica das refundações semânticas, linguísticas, na medida em que “...dimensões semiológicas assignificantes colocando em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente linguísticas” (GUATTARI, 2012, p. 14), inaugurando um novo dizer a cada falar (escrever).

contaminar todo sentido pretendido ao longo da narrativa com sua seiva semântica infinita, num movimento mole e agudo que acompanha a proliferação das histórias paranarrativas. Assim é que a voz abala a escrita: presença que faz o passado falar ao se tornar presente. As falas diretas no relato do passado colocam o sentido no cruzamento das temporalidades, o entre-tempo se faz, o acontecimento fala, instaurando a potência do dizer do presente-passado, instância do Fora do pensamento, tempo inaugural, tempo de origem.

O “- Muito bem senhores oficiais” (ANTUNES, *op. cit.*) repetido corta o andamento narrativo a escorrer para, através da repetição, estabelecer a diferença de temporalidades em caos-movimento do narrar. Uma sucessão de instantes que desfaz o tempo enquanto unidade organizadora de uma sequência cronológica. Porque

O tempo só se constitui na síntese originária que incide sobre a repetição dos instantes. Esta síntese contrai uns nos outros os instantes sucessivos independentes. Ela constitui, desse modo, o presente vivido, o presente vivo; e é neste presente que o tempo se desenrola. É a ele que pertence o passado e o futuro: o passado, na medida em que os instantes precedentes são retidos na contração; o futuro, porque a expectativa é a antecipação nesta mesma contração. O passado e o futuro não designam instantes, distintos de um instante supostamente presente, mas as dimensões do próprio presente, na medida em que ele contrai os instantes. (DELEUZE, 1988, p. 128)

Essa síntese do tempo (presente vivo) se efetua na repetição dos instantes-movimentos narrativos. As falas, as estruturas, as palavras repetidas, a partir disso, tem a força da criação do tempo narrativo. É que a repetição con-traí passado, presente e futuro, já que é, ao mesmo tempo, lembrança retida, efeito atuante e suspeita do que está por vir. Isso faz a narrativa caminhar nesses movimentos de idas e voltas, avanços e retrocessos, não como uma teoria de intratextualidade pode supor, mas nas desfeituuras do próprio texto, no afrouxamento das amarras coesivas-coerentes e no estilhaçamento das estruturas do tempo e do espaço na narrativa.

Uma migalha de lembrança persiste na emoção dos dias de hoje (“admirada com a frase”) e potencializa a expectativa do iminente. A síntese originária é a força narrativa que leva a escrita da história ao seu limite e ao seu fracasso, porque, na tentativa de apreender o passado, é engolida pelo devir do tempo na escrita incessantemente criadora de um novo tempo: o do próprio narrar. O passado, assim, passando infinitamente, escapando a toda tentativa de apreensão.

As inspirações da mulher que lembra (o agora benjaminiano) são os instantes sucessivos, os pedaços-histórias que vão contando o que aconteceu pela ausência de certeza de que algo se deu; já que antes de se estabelecerem como fatos, o que se lembra se re-vive, ou seja, estanca-se a sequência de viver, morre-se; fica a vagar na escrita uma significância à procura de um sentido e de uma forma em estado de errância, até se chocar com outra migalha narrativa, outro instante, outra história em que aquela outra pode ser de novo e, no mesmo momento, ser nova história: “- Não me digas que esqueceste o meu nome/ decepcionada, um cavalheiro a marcar um livro com o dedo”. Linhas em que o remendo (“decepcionada”) arrebenta o tecido ao puxar o couro sêmico para o dito e o a dizer.

Linhas de instantes que agenciam o tempo e o escrever o tempo; seguem sinuosamente a linha mitológica da invenção do tempo nas vibrações da linguagem em escrita de repente sintetizados nas imagens, imaginação, da infância que não passa: os trapos de infância acrescidos de saquinhos de alfazema. Ou “episódios chegados à tona em bolhas que se desfazem para nascerem de novo no fundo da lembrança procurando o seu caminho entre laçarotes de cabelo e bonecas”. Somente a força criadora advinda com a ausência de um tempo definido e organizador possibilita o brilho de uma temporalidade originariamente inventiva que fala do lugar da potência do falar narrativo em si.

E, na continuação da escrita, tem-se “o meu padrasto”, seguido de uma fala direta, elementos que nos lançam em outra história, em novo tempo.

O tempo também é uma criação, ficção do tempo do mundo, representação-reflexão da cronologia da sucessão dos fatos. Assim é que se pode dizer que, empiricamente, o tempo não existe. Na verdade, o tempo acontece. Isso quer dizer – mas não diz – o acontecimento do tempo. Na narrativa de enunciação histórica, ele é menos o dinamizador e organizador dos fatos ocorridos do que um signo da proliferação das temporalidades dos acontecimentos a falar. Nele, que não existe, funda-se o tempo todo uma nova historicidade, possibilitando o acontecer, que é incessante, marcada pelo jogo dos tempos em abertura. Da ausência do tempo é que se pode perceber as temporalidades acontecendo na narrativa.

O que há é um “tempo morto”, “presente vivo” que faz falar o tempo. No que não se se pode enganar: vivo não porque se legitima na experiência de um sujeito historicamente realizador ou realizado – aliás, o sujeito da narrativa afunda no abismo do longínquo incessante do que não acaba de passar, não acaba de morrer; nisto está o vívido do presente, em sua condição de acabar sem acabar, morrer sem nunca morrer.

“[A morte] é o abismo do presente, o tempo sem presente com o qual não tenho relação alguma, aquilo em cuja direção não posso lançar-me, pois nela *eu* não morro, estou desprovido do poder de morrer, nela morre-se, não se para e não se acaba de morrer.” (BLANCHOT, 2011, 168)

A morte, aqui, entendida como acontecimento aberto, infinito, lança o que acontece aos indivíduos e às pessoas no abismo do “tempo sem presente”, fazendo aqueles destituírem-se de qualquer marca de subjetividade histórica, criando apenas singularidades impessoais, mergulhadas no devir do instante extremo – instante da minha morte que não cessa de acabar-se – e na impessoalidade profundamente vazia do morrer, ou seja, do acontecer.

É por isso que se pode perceber o vivido na narrativa como o expresso do acontecimento que é o morrer incessante. Diferente da efetuação do acontecer que ocorre na apresentação das coisas, dos seres como elementos da realidade. Em todo acontecimento tem-se esse duplo estatuto: o momento presente da realização dos eventos; a infinitude do acontecimento tomado em si mesmo. Daí sua parença com a morte: duas instâncias que são duplas e impessoais em seus duplos. O *morre-se* de Blanchot é fala da condição do ser na narrativa do acontecimento: impessoalidade singular das singularidades impessoais e pré-individuais. “O esplendor do *on* é a do acontecimento mesmo ou da quarta pessoa<sup>10</sup>” (DELEUZE, 2011, p. 155).

A quarta pessoa é a não-pessoa, descrição própria à verdade semântica da terceira pessoa verbal. *Ninguém fala, aqui*. Ninguém vive, aqui. A não ser na condição de aceitar o morrer e sua impessoalidade inalienável. As figurações de sujeito que

---

<sup>10</sup> *On meurt* (“morre-se”) assume, em Maurice Blanchot, uma condição ontológica que se faz possível apenas na dimensão da língua estrangeira, órfica, que se estabelece na instância da fala que é pura ausência, um espaço onde tudo morre, espaço que se desloca e transmuda em profundidade em que nada é, nada acontece, mas onde tudo se acaba incessantemente sem jamais acabar, numa impessoalidade que é afirmação absoluta da negação criadora – potência do “on” (“se”) –, a dizer da infinitude que supera a condição de pessoa, esta subsumida pelo próprio da morte, a pessoa levada para o seio da morte; e esta, no acontecimento da palavra literária, levada ao morrer infinito: processos em que se dá o acontecimento da linguagem da obra de arte, “a obra da passagem das coisas para o seio da pureza da morte”.

caminham no romance como uma casa em chamas vivem n(d)essa condição, sendo ninguém definido, ou algo singularmente impessoal. Por isso se colocam no vórtice do redemoinho narrativo, podendo ser tudo, ser nada, não-ser simplesmente; mas, enfim, vivendo dessa maneira o instante móvel, quebrado nas migalhas de lembranças que sustentam a fragilidade de existir sem ser efetivamente ou realizadamente.

Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, de outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente, porque ele é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral, nem particular, *eventum tantum*...; ou melhor, que não há outro presente além daquele do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que é preciso chamar a contra-efetuação. (DELEUZE, 2011, p. 154)

O presente narrado, portanto, passado, é sempre diferente a cada vez que é enunciado. Porque deixa de ser enunciado, passa a enunciação. Aí, só a mobilidade do instante que abre o infinito pode se aproximar do que quer dizer o presente narrado, representado. Porque este escapa do tempo (“envelhece-se depressa”), circula na dança silenciosa das temporalidades que estruturam o narrar, faz-se e refaz-se nas estruturas da linguagem que carrega o anjo da morte, o portador da força inconclusiva do acontecimento. Por isso o instante se perpetua, pois carrega o anúncio do morrer, o iminente no entanto incessante, o que não acaba e está acabando sempre.

É o instante da minha morte de Blanchot que nos revela essa força do instante como elemento dinamizador e sintetizador do tempo do acontecimento. Nessa narrativa<sup>11</sup>, conta-se uma história que continua. Um instante que se prolonga na potência da sensação do morrer sentido pelo jovem na hora extrema de sua execução pelo exército nazi. Avizinhar-se do extremo da morte é participar da instância do morrer, estar a fazer parte do acontecimento em sua instância mais pura, o *eventum tantum*. O instante da morte é o instante que é o acontecimento a acontecer (“l’instant de ma mort désormais toujours en instance”<sup>12</sup>). Esse aproximar-se da morte é que afunda o sujeito

<sup>11</sup> Refere-se ao conto-relato *L’instant de ma mort* (“O instante da minha morte”), de Maurice Blanchot, publicado em 1994 (2003).

<sup>12</sup> Tradução: “o instante da minha morte doravante sempre iminente.”

em uma perda irremediável, condenando-o a um perpétuo procurar-se, o que ele faz nas tramas da palavra, do sentido também. Tudo na duração de um instante criador.

E tudo parte da experiência com o morrer que aquele jovem da narrativa blanchotiana tem. Acontecimento impessoal que é o morrer, faz-se, no entanto, coisa imprescindível para a constituição do sujeito. Do impessoal do morrer é que pode nascer o sujeito. Pois o sujeito é, também, signo de acontecer. Partilha da derrisão necessária da significação falhada, que, no entanto, fala, e é tudo o que pode falar na narrativa do passa(n)do. O dizer do acontecimento: impessoalidade extrema que pode fazer o sujeito acontecer e falar.

Enxergar a experiência como acontecimento é colocá-la na dimensão do instante infinito, torná-la evento de abertura de um processo impossível, porque não se finda, como o escrever o passado. Mas de que experiência se trata aqui? Daquela que nos coloca a caminho do ser, como diria Heidegger; in-fância do homem para Agamben.

Ao contrário, a constituição do sujeito na linguagem e através da linguagem é precisamente a expropriação desta experiência “muda”, é, portanto, já sempre “palavra”. Uma experiência originária, portanto, longe de ser algo subjetivo, não poderia ser nada além daquilo que, no homem, está antes do sujeito, vale dizer, antes da linguagem: uma experiência “muda” no sentido literal do termo, uma in-fância do homem, da qual a linguagem deveria, precisamente, assinalar o limite. (AGAMBEN, 2005, p. 58)

O pré-individual, o antes do sujeito já fala desde sempre. Daí a condição de existir o sujeito no romance: ele é criação da linguagem (e não o contrário), na medida em que ele só é possível no movimento da linguagem que se opera na estruturação do texto. Palavra inaugural, fundadora sem fundo, a não estabelecer limite, apenas abrindo agenciamentos sintáticos e semânticos em uma busca incessante de um morrer inalcançável, o que é o próprio do ser narrativo e do sujeito na linguagem. O sujeito acontece, assim, na e através da linguagem. Enquanto acontecer, ele participa da dinâmica do morrer infinito.

E quando essa experiência originária é da verdade da experiência de choque, extrema, como a da morte, o que acontece efetivamente? O devir do instante. Movimento de temporalidades que se expressa na reabertura sem fim do evento histórico, este que acontece incessantemente diverso, aos pedaços, a cada vez que se

fala, inventando assim outra realidade do que acontece(u) (“mudam e depois, quem não se altera à noite, digam-me um compartimento que acabado o dia não comece a vibrar”). A mudez da experiência originária é condição para a vibração da linguagem que faz falar – portanto, fundando o sujeito – a própria palavra. Porque nessa mudez se cria uma tensão entre o desejo de fala, o pré-individual e o devir. Quer-se falar, quer-se existir, quer-se fazer sentido.

É assim que o querer, a vontade se colocam como instâncias de uma origem sem começo. Nada acontece, nada vive ou morre, apenas pressente-se um desejo puro, aquém dos fatos e das relações e das ideias. Desejo bruto de ser, de poder. Antes. Apenas antes. Fundamento sem fundo que, no entanto, toca vez em quando a superfície dos acontecimentos reais, lembrando aos sujeitos que algo aconteceu, algo mudou, ao fazê-los esquecer quem são eles mesmos e do que se trata a mudança. Lembrança-esquecimento que toca a estrutura do que se narra e do dizer desse narrar.

O acontecimento que é o sujeito nasce na fala que é falta sempre. Por isso não se conclui, não se termina: o sujeito é feito de pedaços de lembranças, aparecendo no exposto das migalhas da história que se nos apresenta; constituído de espasmos de sensações revividas, o tempo todo a nascer de novo na palavra, a morrer na experiência de acontecer. Na mudez do pré-individual o desejo pré-histórico do ser, do sentido, faz vibrar a linguagem fazendo ressoar uma fala gaguejante, e, no entanto, criadora, gênese do semiológico.

Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito. (AGAMBEN, 2005, p. 59)

A experiência que coexiste originalmente com a linguagem é o morrer que é o acontecimento puro. E se se entende experiência como um estar-a-caminho, compreende-se que só se pode estar falando da experiência literária, a in-fância literária, uma expropriação do sentido, lançado a partir daí no devir da palavra, do tempo da palavra, incessante e inalcançável, como um dizer interminável, como a fala da

literatura, produzindo sujeitos, tempos e espaços novos, feitos da novidade de um passado que não passa, presente morto, presente vivo.

“como se eu, uma doutora, criada dele e era”. Aqui, a mulher do segundo esquerdo que lembra esquecendo, tartamudeia uma linguagem de não ser. Expressando uma lembrança se fazendo presente, acontecendo no limite do dizer, destitui o sujeito de sua subjetividade certa, desfaz uma presença definida para deixar aparecer um outro do mesmo, o estranho, o Aberto blanchotiano<sup>13</sup>, esse ser que procura a si na migração aflita da palavra a um sentido que lhe abrace na configuração de um alguém. E este nasce, enfim; e nasce morto, desprovido de uma continuidade, condenado a falhar porque é feito de linguagem, existe só na fala. Coloca-se a caminho, começa a morrer, acontece, então.

Mas nasce novamente, pois na sequência tem-se: “eu para minha avó”, o que abre outra história, que é a mesma, continuada na descontinuidade – o narrar o passado –, infância da palavra literária em processo de acontecer.

O “eu” caminha desastrosamente para o “era”, vai morrendo sem conseguir morrer, mas nutre-se da força criadora que há neste caminhar infundável. Uma sintaxe e uma enunciação que caminham como uma casa em chamas, poder-se-ia dizer. O verbo, aqui, desautoriza qualquer sujeição pensada como aplicável a ele. Impõe-se como intransitivo, sujeita o pronome pessoal do *ego* a perder-se em si mesmo, numa procura angustiada por algo que o predique, restando ao “eu” circular infinitamente sobre o próprio pro-nome. O “era” faz um desmanche do limite do semiótico e do semiológico ao barrar o sujeito e lançar a significação no abismo sem fundo da mudez. Mas nós sabemos que esta é condição para originar-se uma fala original e originária do sujeito. Daí o surgir necessário e natural do “eu” a seguir a caminho.

Como palavra muda e que emudece, o “era” deste acontecimento de linguagem na narrativa do romance se coloca na condição de fazer falar o que ele quiser. “e era” o quê? “e era” quem? Perguntas que apontam para o sentido do verbo desvinculando-se do “eu” que o precede, assujeitando-o, tornando-o impessoal; e, ao mesmo tempo,

---

<sup>13</sup> Blanchot fala do espaço do poema (o texto literário) como o lugar sem lugar, como um centro do eterno movimento do sentido, da transformação do visível em invisível em que se dá a profundidade da ausência onde tudo fala no poema, este que é a própria abertura da linguagem, “onde nada mais existe de presente, onde, no seio da ausência, tudo fala, tudo ingressa no entendimento espiritual, aberto e não imóvel, mas centro do eterno movimento.” (BLANCHOT, 2011, p. 152) .

lançando a semiose do verbo a uma derrisão do sentido, a um fracasso do sentido definido. Por isso o “era” institui uma indefinição fundamental, que abre ao devir a ideia de pessoa e de tempo: menos que uma marcação de pessoa e de tempo, ele é um nó aporístico do dizer narrativo. Eis o poder da mudez e o impoder da fala na experiência literária do narrar.

À saída da escola íamos à tanoaria abandonada no limite da cidade, Castelo Branco, Castelo Branco, Castelo Branco, o que me aconteceu que não consigo esquecer-te, caminho nas ruas de Lisboa e é em ti que caminho, olho estes prédios e são as tuas casas que vejo e as tuas árvores sem relação com as daqui, a certeza que embora morando longe nunca nos separámos, sempre estas aldeias em torno, sempre a Gardunha, quando as pernas começaram a proibi-lo de ir às lebres, o meu avô pediu-me

- Traz a caçadeira e os cartuchos

matou os cães um após outro e nenhum deles fugiu, à espera no pátio de cabeça erguida na esperança de partirem mato fora, o meu avô estendeu-me a caçadeira no fim, de canos a arderem

- Põe isso onde eu não veja

E ficou a olhar os cachorros até que os pus também onde não os visse, o homem que ajudava na horta abriu os buracos e a certeza que a cadela respirava ao sumir-se na terra, o meu avô

- Já está?

arrastando os tornozelos para o alpendre e a ajeitar-se numa lata de sementes, ele para mim

- Se fosses macho agarravas numa poia e cortavas-me o pescoço

com os pássaros voltando no momento em que os ramos cessaram de zunir, a minha avó para o enfermeiro a apontar um prato cheio

- Não come

e o enfermeiro enquanto os cães a respirarem sob a terra que se escutavam os pulmões

- Comer o quê se não lhe sobra nada?

se calhar com as lebres na ideia farejando raízes, dizia-se que o meu avô em novo acabou com um cunhado metendo-lhe um zagalote no umbigo não sei, ouvi por acaso e quem falou calou-se ao dar por mim, a minha avó sem coragem de perguntar

- É mentira?

à medida que os cães defuntos continuavam a cheirar as lebres à espera que ele viesse e o meu avô

- Alcança-me o atiçador do fogão

havia momentos em que pensava que gostávamos um do outro embora não se ocupasse de mim, esses instintos errados que julgamos certos, quando parti o braço observava-me de longe

- Pateta

naquilo que os outros chamariam indiferença e eu não, uma tarde designou-me um pacotinho na prateleira da barraca das sementes

- É capaz de haver um reбуçado aí

não amável, rosnando

- Para que serves tu?

alicates, arames, uma centopeia que uma palmada achatou, eu espantada

- Fiz-lhe algum mal senhor?

e a cara dele mais indiferente ainda

- Daqui a pouco cresces como os outros leva um reбуçado e evapora-te

adivinhandando, apostado, que eu um dia importante, juíza, sem me recordar dele e por acaso recordo, quando o rei faz anos mas recordo, o bigode, a

papada, outros bocados esqueci é natural, um camponês, que orgulho nos dá  
 uma pessoa modesta, se por acaso entrasse no tribunal  
 - Está um saloio no corredor a insistir que a conhece  
 e claro que eu aborrecida ordenando-lhe que me esperasse na rua, botas,  
 patilhas, um bonezinho ridículo mas foi a mim que o bonezinho ridículo  
 - Vai buscar o atiçador do fogão  
 como se eu, uma doutora, criada dele e era, eu para a minha avó  
 - Quer o atiçador do fogão  
 (ANTUNES, 2014, pp. 140-141)

O sujeito se confunde. É sua condição de ser narrativo de um passado que não passa em um presente que passa se acabando sem acabar. Os espaços são indefinições desorientadoras, a realidade de um lugar a realizar a realidade de outro, em uma fundação sem fim de espaços móveis em temporalidades diversas e infinitas. Castelo Branco, Lisboa e Gardunha são signos de realidades mutáveis, imprecisas em sua geografia, em sua configuração territorial. São, assim, desterritórios: retiram esses locais de seus espaços e, com isso, desconfiguram um local, ressignificam-no, reterritorializam a semântica de cada local a dar a este o sentido de outro, o mesmo do que não era (“as tuas árvores sem relação com as daqui”), como o sujeito que aí só pode se perder.

Como os pássaros voltando, os ramos a zunirem, a avó (ou o enfermeiro) a apontar o prato e os cães a respirarem, todos existindo apenas no limite do dizer do acontecimento. Cada sujeito na narrativa é, vê-se, um pedaço da narrativa, que só é na condição de ser parte constituinte de uma ação, pedaço do dizer do narrar, colocando a condição de existência no relato na dependência da ação narrativa. É que no romance, os seres são apenas complemento do que acontece, são subjetividades decorrentes do acontecimento de que são os signos.

Do mesmo modo que as falas diretas a comprometerem a significação. Como se cada fala proferida na escrita levasse esta àquela mudez pré-individual, princípio de toda fala, in-fância que marca o limite da linguagem e do sujeito: na narrativa do romance, a originar o homem cada vez que acontece. Daí que o “- Não come” sintetiza um (im)poder: ao impossibilitar uma associação clara e definida a quem fala aqui, suspende a narração, interrompe o fluxo do acontecimento, o que provoca a abertura para um novo sentido, ou diversos. É aí que nasce novo sujeito, em novo tempo, feito da síntese dos tempos e das sensações, marcado pela indefinição que lhe é própria, aliás, o define, e, no entanto, é sua possibilidade de ter presença no mundo, na escrita do narrar.

É o que provoca o “- Comer o quê se não lhe sobra nada?”, fissurando a estrutura e a sequência da narrativa. Essa frase, esse signo estende o valor semântico do “- Não come”; mas não se pode dizer que aquele dá continuidade a este, como se forjassem uma só fala, estabelecessem uma só história. O contínuo da história, aqui, é quebrado, feito de interrupções, tendo nestas, inclusive, muito de seus sentidos implicados possíveis. Uma continuidade que se dá pelas interrupções, pela quebra de um sentido acabado e definido, movimento que recomeça sempre o que não tem fim: o acontecimento puro. É o movimento da criação e da escritura literária, é também o da escrita da história, o qual é tecido de interrupções que nos põem na espera infinita do que está por acontecer, na suspeita, o que se realiza na mudança da forma, desestruturação da estrutura da linguagem.

Mudança tal que falar (escrever), é *cessar de pensar unicamente visando à unidade* e fazer das relações de palavras um campo essencialmente dissimétrico que rege a descontinuidade: como se se tratasse, tendo renunciado à força ininterrupta do discurso coerente, de liberar um nível de linguagem no qual se possa ganhar o poder não somente de exprimir-se de uma maneira intermitente, mas de dar a palavra à intermitência, palavra não unificadora, aceitando de não ser mais uma passagem ou uma ponte, palavra não pontificante, capaz de ultrapassar as duas margens, que o abismo separa, sem preenchê-lo e sem reuni-las (sem referência à unidade). (BLANCHOT, 2010, pp. 134-135)

A unidade do romance, a partir disso, não é uma condição dele existir ou fazer sentido. Aliás, o romance existe, no que se está a pensar, inexatamente nesses movimentos da escrita narrativa-romanesca-histórica em que as palavras se colocam nesse fluxo que não avança, não progride, antes estanca, para, pensa sua própria função, lançam-se ao jogo semiótico da rotação dos signos, ficando em suspeição, à espreita do sentido, que está por acabar e está por chegar o tempo todo. É a dinâmica da intermitência da linguagem, que não impossibilita a forma, nem mesmo o sentido, mas antes, provoca um movimento do sentido em outro ritmo, outra dinâmica da semiose dos signos, agora jogados no devir da significação que é a escrita do passado, este feito dos espasmos da memória: interrupções.

Pensando assim, pode-se entender que a interrupção é fundadora de um modo de narrar e de uma dinâmica da linguagem que é própria a este. Cortar o fluxo para ver que outros caminhos percorrerá a sangria: interromper a continuidade da narrativa para dispor outros percursos da escrita da narrativa-história. Outro jeito de contar histórias.

Dada a interrupção do fluxo verbal, a linguagem estanca, incha (coagulação sígnica) a significação, o sentido desespera à procura de escoar, voltar a fluir, significar; e, num átimo de tensão já insuportável, o sentido empurra as palavras para caminhar, sem rumo definido, sem estilo, sem objetivo claro, sem sentido, como uma casa em chamas.

Ler é colocar-se nesse movimento de linguagem, à espreita do sentido, no limite do desastre da escrita, na tensão do inchaço da significação, e, perceber nisso uma outra verdade do sentido, qual seja, que ele não há como coisa definida, certa, mas é essencialmente movimento de derrisão, feito aos pulos, aos golpes (cada expressão, cada frase), continuando pela descontinuidade fundante e dinamizadora. Como as falas diretas na escrita do romance de Lobo Antunes em que cada uma delas é um momento de estanque, de parada, instaurador da descontinuidade; o que, em verdade, como já se viu, é, na mesma intensidade, motivo e modo da única forma de continuar a história em processo.

Um campo dissimétrico é outro espaço que se forma nessa outra forma da linguagem acontecer. Desfaz a unidade do campo semântico e do espaço semiótico e instaura um campo móvel em sua estrutura e em seu significado. Não é possível aqui falar em sentido global ou sentido que une as palavras de um conjunto, porque nessa narrativa o globo está furado, o mundo dilui-se em espasmos de lembranças, esquecimentos, estruturas em pedaços e migalhas do dizer; o conjunto é desarmônico, instável, menos ordenando os elementos do que sendo resultado de um movimento incessante de morte e de espera intermitentes. Um campo sem área delimitada, sem espaço definido, um campo, enfim, de possibilidades, bem apropriado ao ilimitado do literário e da escrita que conta história(s).

E no fundo sem fundo de todo esse movimento está a potência da intermitência, o intempestivo que Nietzsche percebe no processo da História, na linguagem que a registra. Trata-se de uma instância da realidade, um modo de operar o real, feito de interrupções na sequência da compreensão das coisas, espasmos do entender, fissura de toda aspiração à unidade pacificadora do conhecer. "A interrupção é necessária em toda sequência de palavras; a intermitência torna possível o devir; a descontinuidade assegura a continuidade do entendimento" (BLANCHOT, 2010, p. 132) Esse modo de compreender e operar a realidade histórica do mundo é um espaço

dissimétrico sem centro, ao sabor das surpresas e do acaso, à revelia de si mesmo, à procura de uma forma, cuja possibilidade é só a da indefinição. A palavra da fala (escrita) da história contada é colocada aí. Então há um gesto do mundo (a pausa) que é um modo deste acontecer. A realidade histórica também caminha por pausas, interrupções, decisivas para um necessário entendimento do que acontece no mundo. A parada a que se é obrigado na interrupção nos faz participar dessa intempestividade da escrita e da história em que se percebe que esta é feita não de sucessões lineares, mas de “um jogo de interrupções em profundidade”, que implica em deslocamentos e transformações (mudança da forma) e em redistribuições recorrentes

que fazem aparecer vários passados, várias formas de encadeamento, várias hierarquias de importância, várias redes de determinações, várias teleologias, para uma única e mesma ciência, à medida que seu presente se modifica: assim, as descrições históricas se ordenam necessariamente pela atualidade do saber, se multiplicam com suas transformações e não deixam, por sua vez, de romper com elas próprias. (FOUCAULT, 2010, p. 5)

São os percursos da escrita que se fazem a partir da interrupção do fluxo narrativo e do sentido quebrado. O que se mostra força ativa do narrar o acontecimento: a dissimetria das relações, o presente vivo, a força da intermitência.

A palavra lançada à intermitência refaz, necessária semiótica e semanticamente, sua condi(u)ção de dizer. Diz engasgada, gaguejando, o que precisa dizer. E, no entanto, diz; estabelece um falar (escrever) que é, a partir disso, feito da imprecisão e da indefinição do signo. Uma palavra de outra ordem, a da desordem de toda aventura da significação. Palavra des-confiada, des-confiável, que possui (ou é possuída), depois de lançada ao intempestivo, a potência do descontínuo, do interrupto. É nutrida desta força que a palavra faz a linguagem do romance vibrar, a escrita da história desestabilizar as certezas ao transformar estas em multiplicações e inconclusões o tempo todo; em um ou outro, enfim, a escrita da narrativa do passado a caminhar tartamuda, margeando o abismo sem fim do ausente sentido que é sempre outro a significar.

No modo dessas conjugações com o ausente, a história se torna o mito da linguagem. Ela torna manifesta a condição do discurso: uma morte. Nasce, com efeito, da ruptura que constitui um passado distinto de seu empreendimento presente. Seu trabalho consiste em criar ausentes, em fazer,

de signos dispersos na superfície de uma atualidade, vestígios de realidades “históricas” ausentes porque outras. (CERTEAU, 2011, p. 41)

O passado morto é subsumido pelo presente vivo. Não tendo referente – ou sendo este o que não há, o ausente –, resta à linguagem da narração do passado narrar a si própria, dobrar-se sobre si mesma, movimentar-se na intermitência da palavra incessante do dizer. A origem da linguagem que se origina sempre a cada falar-escrever. São essas realidades do passado que, na expressão de si mesmas, são sempre outras, fissurando toda tentativa de recuperação total ou fiel do que aconteceu. Porque a linguagem é também sempre outra, fundada a cada falar, a cada gesto verbal que rompe com a in-fância do sujeito. E isso na fragilidade semiótica do vestígio, do rastro (da lembrança, do signo), migalhas do sentido e do tempo que operam a escritura do romance e da história.

Esta é a história. Um jogo da vida e da morte prossegue no calmo desdobramento de um relato, ressurgência e denegação da origem, desvelamento de um passado morto e resultado de uma prática presente. Ela reitera um regime diferente, os mitos que se constroem sobre um assassinato ou uma morte originária, e que fazem da linguagem o vestígio sempre remanescente de um começo tão impossível de reencontrar quanto de esquecer. (CERTEAU, 2011, p. 42)

Mitos que se constroem sobre um abuso sexual, ou o que isso queira dizer.

depois da escola fomos à tanoaria abandonada no limite da cidade onde um marreco entre cobertores e côdeas

- Somos nós senhor Herberto

e em paga de nos acariciar um bocadinho imitava sons de bichos para a gente

- Cheguem-se aqui meninas

a desilusão dele a verificar-nos as costelas

- Nunca mais têm peito caramba

excepto a Isilda uns botõezinhos onde ele se demorava

- Tão pequenos

e apesar de pequenos uma cantoria de galo em honra de Isilda que casou com o afilhado do notário, gostava de conhecer o nome das flores naquele tempo, lembro-me de caules, de pétalas, de estamezinhos doirados, ao estudar para juíza flores iguais nas traseiras e eu radiante

- Castelo Branco olá

aos domingos o marreco instalava-se no adro da igreja, punha um pires para as moedas e lá vinham os bichos, no fim somava as esmolos com o indicador

- Já dá para comer

o meu pai entregava dinheiro, a minha mãe não, afastando-se do aleijado

- Faço ideia da quantidade de pulgas

indignada com o meu pai

- Não percebes que gasta tudo na taberna?

com desejo de acrescentar

- Como tu  
 e calada, perguntando-se porque é que as outras maridos como deve ser,  
 felizmente a minha filha sai ao meu lado, a educação, o aspecto, as maneiras,  
 se sonhasse com a tanoaria e o senhor Herberto a agarrar-me para me beijar  
 desmaiava, no dia seguinte ainda o sentia na pele ao chamarem-me para a  
 escola mas por fortuna minha não reparavam, quando muito

- Tens um cheiro esquisito  
 quando muito

- Tomaste banho na quarta-feira ao menos?  
 Não no quarto de banho que não havia, na selha da cozinha com sabão  
 nas orelhas, a minha mãe a examinar-me

- Amanhã corto-te essas unhas  
 admirada com o meu corpo que decidira crescer, o marreco a comparar-me  
 os grãos do peito com os da Isilda

- Treze anos vocês?  
 numa resignação lenta

- Nunca estive com uma mulher isto perdoa-se?  
 o pires dava para comer uns caracóis, umas moelas, uma ocasião vi um  
 bando de gaivotas devorarem um pombo, isto perto do rio, em Belém, com  
 um pato bravo a rasar a água entre dois barcos fazendo sombra nela, o meu  
 marido então meu noivo a segurar-me a cabeça

- Não tinha reparado nesse sinal no lábio  
 não é que fosse bonita, acho que era engraçada, sardas que agradavam aos  
 rapazes, o marreco para a gente

- Se uma de vocês ficar comigo eu pago  
 Numa voz tão órfã que quase consenti por dó, ao escrever consenti estou  
 a mentir é claro, um cachorro abocanhou as sobras do pombo e Castelo  
 Branco onde para, tenho medo de perdê-lo, o meu pai para a minha mãe a  
 ajustar a gravata

- Não bebi quase nada  
 (ANTUNES, 2014, pp. 143-145)

Não sendo possível reviver o morto, à linguagem cabe viver/acontecer nos rastros do que aconteceu, ao expressar-se na precariedade do signo que é vestígio, resto de presença, o que, na sua ausência, torna-se presente na palavra, fadada ao impossível reencontro. O marreco, por exemplo, é esse vestígio. Signo da lembrança, faz acontecer a linguagem em redistribuições recorrentes, em interrupções que fazem a narrativa caminhar sem linearidade, sem caminho, confundindo os sujeitos, os lugares, as vozes.

Daí os pedaços de memória a pulsar na intermitência que vibra na palavra fazendo esta saltar, sair sempre de seu campo semântico e desfazer toda área da significação do conjunto narrativo. É isso que nos lança na potência do incerto, do inconcluso que está a se concluir, do morrer que é a escrita infinita do acontecimento. É o “pequenos” saltando um sentido a propor-se nele para o enigma do “cantoria de galo” – este que é aliciado pela ideia de honraria, mas indefinido essencialmente, porque coloca em suspense a própria ideia de honra; é “Isilda” que projeta uma subjetividade ao “gostava de conhecer” absolutamente impessoal da não-pessoa do verbo, este a chocar-se com a mudez do pronome pessoal oblíquo “me”, tortuoso modo de obstruir o fluxo

da linguagem narrativa, de bloquear a significação que se operava. E então este “me” obriga a uma ressignificação do dizer que acontecia no narrar. Coloca todos os nomes em processo de redistribuição do que não possuem, o sentido, mas estão a achar, no próprio movimento da escrita, uma significação mortalmente inconclusa, aberta a uma diversidade de sentidos possíveis infinita.

“- Já dá para comer” nos provoca: quem fala essa frase e o que ela fala? O marreco agora pedinte, o pai a solidarizar-se? Comer refere-se ao alimento orgânico ou ao prazer sexual do aliciar as meninas? E, no entanto, não há como responder a tais questões, pois o movimento da narrativa depende da indefinição destas. E, no entanto, são as duas coisas, ou as duas realidades: é a “palavra não pontificante” que não junta o significante ao significado, não caminha na e nem para a unidade; antes, caminha para os dois lados ao mesmo tempo (conta duas ou três histórias ao mesmo tempo também), cambaleante, quase caindo, ruindo o sentido estabelecido, significando apenas na instância da perda da consistência da memória e da palavra.

É o jogo de despersonalização e repersonalização de mãe e filha em um jogo verbal sempre provocador. A mãe acontecendo na narrativa na observação da 3ª pessoa parece não suportar tamanho distanciamento e impessoalidade da forma verbal já insatisfatória e indevida; por isso, toma a palavra, transformando o “perguntando-se” em dispositivo da intermitência potencialmente criadora do narrar do acontecimento, promovendo uma abertura, um nascimento de outro sujeito – linguagem que nasce de novo – numa tentativa desesperada de possuir a própria presença no discurso e na escrita (“minha filha”), de constituir uma história própria. Mas a descrição do caminhar de mãe e filha que vai construindo uma presença visível, vivível, escrevível, interrompe-se na imprecisão do “se sonhasse”: reabre-se a história, volta-se à origem da linguagem, onde esta nasce mais uma vez, porque outro sujeito fala agora. E este, então, desliza se insinuando em um “agarrar-me” que começa uma nova história à espera, desde agora, de se acabar.

A admiração dos sujeitos a surpreenderem-se frequentemente consigo mesmos, desconhecendo o próprio corpo, espantando-se com a mudança de perspectiva em relação ao mundo e à vida, apontam para esse jogo fundamental da escrita do romance: o estranhamento da forma, a re-flexão dos signos sobre os signos, movimento

insignificante, mesquinharia semiológica, que, por isso mesmo, convida à observação atenta das migalhas que contam história(s) e ao consequente espanto necessário do choque com a realidade do simbólico que é o literário.

Assim caminha o romance, com as palavras a desfazer o semântico e lançar ao desastre o semiótico, um rito de purificação que inaugura sempre, o tempo todo, outro tempo, outra linguagem; caminha, enfim, como uma casa em chamas:

as árvores do nosso quintal torresmos, um cão ou uma pessoa a fugir na esquina, uma pessoa porque chapéu e calças mas caminhando como os bichos com os quatro membros no passeio e uma nódoa escura na anca, se a boneca sobreviveu que idade tem agora, será que o tempo delas igual ao nosso ou mais lento, quem garante que não uma carroça de bonecas para uma vala de brinquedos dado que a infância se enterra, que pessoa não sepultou a que lhe coube numa dobra do passado, nem é preciso buraco, uma prega cujo sítio não se descobre depois, gente a cavar ao acaso

- Onde estou eu?

com sorte episódios desarticulados, ternuras incompletas, a colher que nos estendem

- Não apertes os dentes está quase

e no momento em que nos alcança se evapora, uma senhora que nos agarra e no instante imediato a gente no ar sozinhos

- Vou cair

o soalho um poço e no fundo do poço formas cruéis que aguardam à maneira de enguias num cesto

- Somos a tua morte

(ANTUNES, 2014, pp. 299-300)

## 5. Narrar, o sentido: dizer-acontecimento

*Toda a possibilidade da linguagem se encontra aqui dissipada pela transitividade em que a linguagem se produz. O deserto é seu elemento.* (Michel Foucault)

a minha boca vazia, imaginei passos que me traziam à memória o vento do crepúsculo na mangueira, cores diferentes, um sossego diferente, terra vermelha, capim, não pensava em África quando senti os passos inventados na escada, os acontecimentos antigos, a começar pelos que mencionei, vão-nos abandonando, pertencem a outra pessoa e não se referem a nós o que provavelmente é verdade, o que me cabe agora é estar sozinho, passos inexistentes na escada que se ampliam até preencherem os compartimentos todos, os reposteiros que estremeçam, as paredes que vibram, os pingentes do lustre com as suas argolinhas de arame tilintando sem fim, supus um cicio junto à marquise a chamar

(ANTUNES, 2014, p. 165)

Então são passos imaginados, inventados, que criam uma verdade sentida como lembrança, ou uma lembrança sentida como verdade. Em um e em outro caso, é o jogo dialético do imaginar-lembrar que nos põe na dimensão do acontecimento tornando-se outra coisa, linguagem. Nessa transformação, opera-se uma radicalização do dizer e do pensar a ponto de destituí-los de toda capacidade significativa.

Pensar em África abre uma série de elementos de significação e de designação que corre pela escritura até chocar-se com a série dos elementos que vem à memória: as cores, um sossego, a terra, o capim. Estes elementos, assim enumerados, em sequência enunciativa, criam a ilusão da significância correr para África. Mas eles já não podem fazer isso. Foram lançados no caosmos da memória, viraram rastro, resto de vida, subsumidos em vibrações de mnemosine, desfeitos em seus significados, tornados pontos de interrupção e de abertura. Aquilo a que deveria corresponder o pensar em África, por isso, é desautorizado. E África, na instância do pensar, é outra. Feita de um não pensar.

Não pensar em África é condição para se ter a capacidade de sentir os passos se criando na imaginação. Enquanto elemento do pensamento, África é signo do bloqueio imaginativo, criador, e no entanto, é condição do acontecimento em linguagem de todos os nomes que perfazem África na memória, na sensação na escrita. Não pensar em África obriga a imaginar pedaços de África que passam a não querer estar no mesmo lugar desta: uma semântica de África desestruturada por uma semiótica oriunda dela

que, apesar disso, negando-a, refaz-na em outra verdade, “na linguagem, através da ideia de uma linguagem sem relação com as coisas”.

Estamos assim, na potência do pensamento sobre a coisa mesma da linguagem:

Esta – a coisa da linguagem – não é um *quid* que possa ser procurado como uma hipótese extrema para lá de todas as hipóteses, um último e absoluto sujeito para lá de todos os sujeitos, ferozmente ou de maneira beata mergulhado em sua obscuridade. Uma tal coisa sem relação com a linguagem, um tal não linguístico, só o pensamos, na verdade, na linguagem, através da ideia de uma linguagem sem relação com as coisas. Ela é uma quimera no sentido espinosano do termo, isto é, um ser puramente verbal. A coisa mesma não é uma coisa – é a própria dizibilidade, a própria abertura que está em questão na linguagem, que é a linguagem, e que na linguagem constantemente supomos e esquecemos, talvez porque ela própria é, em seu íntimo, esquecimento e abandono de si. Nas palavras do *Fédon* (76 d 8), ela é aquilo que sempre divulgamos ao falar, aquilo que não cessamos de dizer e comunicar e, no entanto, perdemos sempre de vista. (AGAMBEN, 2015, p. 18)

Assim é que se pode perceber que o pensar em uma palavra é efetuar uma necessária abertura do dizer. Em outros termos, des-dizer a palavra, desautorizar sua consistência semiótica ou qualquer fundamento semântico, e lançá-la no jogo da significação. Aliás, a possibilidade de uma palavra relacionar-se com outras palavras só se dá por conta dessa abertura na linguagem, dessa inconsistência fundamental, desse movimento do significar que é novo a cada dizer. Na verdade, no processo de significar, não é uma palavra que dialoga com outra palavra, mas é a coisa da linguagem – o indizível de todo dizer – de uma que se choca com a coisa da linguagem de outra.

Pensar a linguagem na linguagem é tornar esta pensa, entortá-la, alterar seu curso e sua função. Não mais apenas comunicar ou informar, mas ressignificar e criar, igualmente. É não estar sob a dominação do signo binário, mas fazer caminhar o sentido na multiplicidade das combinações e dos arranjos linguísticos ao sabor do não linguístico e do não racional, ou seja, abrir-se ao intempestivo da sensação. Pensar em África, por isso, ao contrário do que se poderia pensar, é desfazer a imagem de um continente, de uma cultura, de uma sociedade definida: ao tomar parte na dinâmica de elaboração da significação da palavra no processo do dizer, imediatamente perde-se o

senso comum, ouvem-se outras vozes a formar o vocábulo, o morfema, outras falas a compor, a possibilitar, a compossibilitar<sup>14</sup> a fala (a escrita).

Desse modo, o que se abre é uma escuta a esperar uma voz vinda de outro lugar, do fora da palavra – que está nela – e da linguagem em senso comum. O indizível que está na imanência de toda fala, como uma sombra que não é exterior à palavra, mas a constitui tornando-a frágil em sua constituição morfológica e semântica. É o não existente todavia existente que insiste na palavra pensada a dizer. Porque ao pensar a palavra, coloca-se esta na dimensão do não existente, da quimera espinosiana, do que não pode ser pensado nem imaginado, mas pode existir apenas nas palavras, estas entendidas aqui como negação, sendo em sua impossibilidade de dizer, presente em – ou que é – todo ato de fala.

Ao pensar em África, África como se conhece não existe. O conhecimento de África desfaz-se como a poeira da memória, como o vento do crepúsculo na mangueira, deixando de ser, refazendo-se no jogo da significação da narrativa. Pensar é não conhecer, fala a poesia<sup>15</sup>. Porque ficamos apenas com o dito do dizer a que tem acesso todo pensar; este não alcança a sombra da palavra, o não dito que escapa ao intelecto, esta fronteira do existir que condiciona o ser de toda palavra a dizer. É nessa dimensão que África existe e insiste na palavra da escrita do romance. E por isso mesmo África deixa de existir aí. Passa a ser outra coisa. Um nome apenas, e isso é tudo. Não tendo mais a qualidade de ente, de elemento da realidade histórica, a única realidade em que África pode existir é a da linguagem a dizer. Instituinto, portanto, um não existente, um não ser é que o nome pode dizer uma realidade que desfaz o ser no mundo, o conceito, e institui um ser de palavra, um ser na palavra. Porque a partir daí tem-se nova coisa sob o termo África; tem-se uma multiplicidade de realidades e de ideias se interferindo na

---

<sup>14</sup> A partir de Gilles Deleuze, entendemos que a compossibilidade é um modo de fala que permite a convivência de elementos e instâncias, coisas e sentidos antes concebidos como contraditórios, o que possibilita que aconteça o acontecimento, o que só pode acontecer na instância de fazer convergir, ao mesmo tempo, as séries que formam as singularidades dos acontecimentos.

<sup>15</sup> Poesia de Alberto Caetano:  
 “Creio no mundo como num malmequer,  
 Porque o vejo. Mas não penso nele  
 Porque pensar é não compreender ...

O Mundo não se fez para pensarmos nele  
 (Pensar é estar doente dos olhos)” (PESSOA, 1998, p. 134)

formação da possibilidade do nome que signifique algo. Tem-se a dizibilidade em movimento.

Os acontecimentos passados abandonam o sujeito porque este é abandonado por si mesmo, numa frequente desarticulação e desautorização desse si mesmo, instância esta da linguagem e da significação profundamente instável, desarticulada, sem, pragmaticamente, referir-se a pessoa alguma. O que acontece abandona tudo, escapa a qualquer articulação de palavras e de ideias: a dizibilidade acontecendo. Algum sujeito se perde na potência desse dizer incessante, impelindo o “eu” (“quando senti os passos”) a impessoalizar-se no “nós” (“não se referem a nós”), desfazendo a relação com o ser da exterioridade, assujeitando o relato, tirando a narração da força da sensação e da lembrança rememorada e lançando-a ao esvaziamento exigido pela coisa da linguagem narrativa. E nisso, há um esquecer fundamental e fundador que impossibilita a unidade, o absoluto; possibilita, por outro lado, as histórias e os sujeitos em redes de agenciamentos que vão elaborando outra fala, outra história: a coisa da linguagem da narrativa, que é a coisa da linguagem da história.

Decorre daí a força da ficção, o (im)poder da fala do indizível, do inexistente. Movimento em que a sombra toma a fala na significação, clareando o sentido em processo pela obscuridade de um poder que é pura invenção. Fala que fala na negação e na ausência que constitui toda palavra de uma língua, no que escapa ao pensamento quando pensado na linguagem, abertura criadora, que passa a encher a vida da significância, dinamizando a circulação dos signos à procura do sentido, o que promove a própria produção discursiva em que sintaxe, morfologia e pragmática se interpenetram na elaboração de uma linguagem nova, que acena ao pensamento e ao poético. São os “passos inexistentes que preenchem os compartimentos todos”. Inexistentes porque não cabem no pensar, não são elaborados pelo intelecto ou pela imaginação, mas resultados, exatamente, do não pensar, da fluidez e da imprecisão da sensação, esta, potência de realidade de outra ordem: a ordem do que se inventa.

Essa ordem da invenção é que preenche os compartimentos da escrita: dinamiza o fluxo sintático, anima a desestruturação morfológica, subverte a relação pragmática dos elementos da realidade exterior com as palavras, enfim, possibilita o movimento do significar, ou a significância, entendida, aqui, como um caminhar desses

movimentos linguísticos e não linguísticos em que o não ser provoca o caminhar. Livre do cerceamento de uma possível lógica do sentido ou de uma racionalidade linguística, a significância do não ser em linguagem opera uma significância ao contrário, dado que ela é abortada em seu propósito de extensão do significado na proliferação dos significantes. Antes, ocorre um impedimento, um impossível do sentido que arruína o projeto da significação *ad infinitum*. Fica-se com um conjunto volátil, re-formado a todo instante de fala, significância fracassada abrindo, por isso mesmo, outra significância, movimentos vibratórios incessantes (como as “paredes que vibram” ou as “argolinhas de arame tilintando sem fim”), entidade puramente verbal que tem sua pureza como potência, como presença que não há e criadora, o que torna possível dizer o indizível de todo dizer.

Língua pensa, torta, linguagem em movimento de desarticulação constante, pensada e, então, abrindo-se à força do inexistente na linguagem. Força da sombra, que, no entanto, impõe-se como uma exigência semiológica a que a estrutura linguística de qualquer dizer não pode se opor. Como uma palavra de ordem a que toda linguagem é, em alguma medida e em algum momento, condicionada.

Se a linguagem parece sempre supor a linguagem, se não se pode fixar um ponto de partida não linguístico, é porque a linguagem não é estabelecida entre algo visto (ou sentido) e algo dito, mas vai sempre de um dizer a um dizer. Não acreditamos, a esse respeito, que a narrativa consista em comunicar o que se viu, mas em transmitir o que se ouviu, o que um outro disse. Ouvir dizer. (DELEUZE, 1995, p. 13)

A linguagem que não se relaciona com as coisas, mas consigo mesma, é, por isso, menos comunicativa e informativa do que transmissora. Está nesta qualidade a justificativa de um trabalho da língua e seus elementos muito mais elaborado na escrita inventiva, a que privilegia a força da sombra do enunciado. Transmitir, fazer trânsito da mensagem, colocá-la em trânsito, circulando na rotação dos signos que desestabilizam a unidade e a consistência daquele. Não somente passar um conteúdo, uma informação, mas ativar um sistema de agenciamentos de ideias e de elementos estruturadores de uma fala, de um dizer (uma escrita).

O que diz o romance? Qual o dizer dele? A resposta não é, pode-se agora entender, um conteúdo estabelecido, um sentido definido, mas sim a própria linguagem a abrir-se a um significado que só é possível, só é alcançável, na percepção da dinâmica

do movimento do dizer da coisa da linguagem. Esse dizer que fala a um dizer, transmitindo, fazendo vibrar o que quer que tome lugar nos processos discursivos. São as histórias falando às outras histórias, efetivamente, criando-se na linguagem do romance; efetuando-se uma operação de transmissão, em que se ordena um sentido a transitar a outro, um enunciado a falar a outro, divergindo as falas na confusão de vozes que se interferem, chocam-se, numa unidade sem identidade, sem definição alguma.

Porque o movimento de um dizer a um dizer também quer dizer isso: caminhar sem sair do lugar: princípio da coisa da linguagem, da palavra de ordem, da significância que só avança pelo desastre da empreitada. Então, trata-se de uma história a circular, carente de centro orientador do movimento, em que todas as histórias, enquanto signos a dizer, lançam-se ao devir da significação, impulsionadas pelas multiplicidades de possibilidades das estruturas dos enunciados a se elaborarem, em um dizer que, assim, permanece a dizer a mesma coisa (e a coisa mesma), exclusivamente na condição de estar a perder de vista o que foi dito em favor de uma necessidade de dizer outra coisa que está a se enunciar.

Inclusive sujeitos que estão a se enunciar na narrativa. Sujeitos que vão se abandonando a si mesmos e em si mesmos, tornando-se outros; esse outro de quem se precisa ouvir o dizer a promover o dizer da narrativa. Entendido assim, esse outro é o mesmo que se bifurca na linguagem, altera-se em discurso, pessoaliza e impessoaliza este, a dizer sempre do outro, o que torna esse movimento do dizer sobre si inevitável, uma ordem. Daí o bêbado do primeiro esquerdo a repetir “- Alexandra” lançar este nome em que ele, sem nome, sem pessoa, diz a si mesmo sendo outro todo tempo em que é na narrativa. E assim com a juíza do terceiro esquerdo, da atriz do segundo direito, do sujeito do rés-do-chão, todos, enfim, outros em si mesmo pela linguagem que lhes escapa e por onde eles escapam de si.

Um não pensar que possibilita a sensação – princípio da criação – é o que está no fundamento da linguagem literária. Esta em que o qualificador é mera variação do ser da linguagem, variante, variando, participando do desvario que é toda linguagem que fala a partir da força do símbolo, que não diz, apenas fala, gaguejando um dizer que está a se fazer a cada fala onde nasce um sujeito, uma ordem, um tempo (fala-

acontecimento, dizer-acontecimento), todos inteiramente originais, movidos pela instância do discurso que funda a pessoa, funda a história, incessantemente.

Não se está mal aqui e depois não me interrompem com perguntas, cartas, telegramas, relatórios, sugestões, tenho tanto para fazer que não me sobre tempo de falar com eles que é só isso que fazem, não dizem, falam cheios de circunlóquios, a medo, alinhando-se diante de mim à espera de uma resposta que não há visto que não respondo, quando muito ao cansar-me de vénias mando-os embora calado, o indicador basta, de tempos a tempos envio-lhes um papelito com uma ordem que não me interessa se cumprem ou não, interessa-se a polícia por mim ou se calhar não se interessa, não tem importância, nada me interessa desde há séculos porque eu não uma pessoa, a presença atenuada de uma autoridade extinta, sinto os pombos nas telhas, os passos da rapariga que me traz a sopinha depois do escurecer quando nenhuma criatura nos degraus, o meu pai na horta de chapéu a cobrir-lhe a cara, a minha mãe na igreja de mãos iluminadas pelos círios, era o movimento das chamas, quando alguém girava o guarda vento, que as faziam tremer, observando melhor continuavam quietas e rebanhos farejando o chão com os beiços, um pai sem cara, uma mãe quieta e no entanto se entrasse na casa que já não recordo onde fica, horas e horas num comboio que ao partir não sabe para que lugar se dirige e se demora num apeadeiro talvez próximo do sítio onde cresci, ao cruzar a porta ninguém, uma gaveta aberta e um ferro de engomar ainda morno, remexendo as brasas com um pauzinho avivam-se semelhantes às lagartixas que cuidamos defuntas e todavia se torcem numa energia intacta, se calhar não terão fim do mesmo modo que espero não ter fim, caminharei pelos séculos dos séculos como uma casa em chamas regulando o país, o mesmo cão a saltar-me em torno, os mesmos vasos na mesma escada de granito cujo perfume me acompanha sempre, trago uma flor secreta na botoeira e ninguém repara, as mesmas argolas ferrugentas, se lhes tocarmos quebram-se, de prender as mulas que não há, o mesmo castanheiro doente

- Estou doente e ninguém se rala

as mesmas nêspas que os pássaros desprezam não entendo porquê, há alturas em que o seu raciocínio me escapa, entrego a tijela à rapariga que me traz a sopinha e continuo no sótão, penso que há mais habitantes no prédio dado que às vezes mobília deslocada, uma camioneta lá em baixo ou o barulho daquilo que dantes era uma camioneta lá em baixo ou um som antigo que regressa, não há nada que não volte mais tarde ou mais cedo, tudo caminha sem descanso como uma casa em chamas até o mar que escutava no verão eu que não conheço o mar, conheço o tropel dos seixos e o que suponho gaivotas de que noto as sombras rápidas no meu corpo durante a semana que passava no forte sobre uma praia pelos apitos dos barcos, o médico

- Precisa de respirar outros ares senhor doutor porque necessitamos de si

De forma que eu a respirar não sei que ares numa cadeira de lona, cercado de muros altos para que não me vissem, se por acaso me vissem

- Salazar Salazar Salazar

E existem alturas em que a simples menção do meu nome me aborrece, tenho saudades de me contrariarem, me ralharem, tomarem conta de mim, eu alerta com os ruídos da noite

(ANTUNES, 2014, p. 349-350)

Circulamos aqui como uma casa em chamas na ordem de uma ressonância linguísticodiscursiva que opera o sentido na medida em que se força o pensamento a avizinhar-se – de maneira potencialmente criadora – da poesia. Chega-se à coisa da linguagem na relação violenta que se estabelece na composição da compossibilidade do sujeito acontecer no acontecimento que é a linguagem. As pessoas do discurso que caminham construindo e destruindo caminhos semânticos se interferem numa tensão linguística que, associada aos elementos de dêixis, vão elaborando outra pessoa, outra instância subjetiva que se faz presença nas palavras.

Pois que presença vem à linguagem do romance a partir do “me” e da desinência de “interrompem”? Um pronome pessoal oblíquo a cumprir sua função, entortando toda pessoa, toda presença que se insinue na palavra, instaurando uma realidade subjetiva que é mesmo fundadora de toda enunciação: “eu”. Mas, pode-se questionar, quem ou o que é esta presença na palavra, no (pro)nome, no nome que substitui o nome. E ficamos a nos perguntar se isso é possível. (Ou com Guimarães Rosa: “Que é que é um nome? Nome não dá, mas recebe.” (ROSA, 1986, p. 121)).

E, no entanto, toda a vibração da linguagem nesse capítulo derradeiro do romance é dinamizada por essa presença pessoal-discursiva a falar em “me”. Uma presença de um “eu” que, pessoalmente, não identifica indivíduo algum; antes, limita-se à condição de elemento discursivo. E nisto, sem ser, espalha a força desse não-ser pessoa em um ser linguísticodiscursivo a movimentar toda a linguagem de um conjunto de palavras.

Então, a que coisa se refere *eu*? A algo muito singular, que é exclusivamente linguístico: *eu* refere-se ao acto de discurso individual em que é pronunciado, e designa aí o locutor. É um termo que só pode ser identificado naquilo a que chamamos algures uma instância de discurso, e que só tem referência actual. A realidade para a qual remete é a realidade do discurso onde *eu* designa o locutor que se enuncia como “sujeito”. (...) A linguagem está organizada de modo a permitir a cada locutor *apropriar-se* de toda a língua ao designar-se como *eu*. (BENVENISTE, 1992, p. 52)

Designar e enunciar são movimentos de linguagem que estão a processar os elementos da língua na efetuação da significação. Neles é que caminham os sentidos, as referências, as vozes que (re)formam o sentido a acontecer no rumor das palavras a vibrar. Porque, viu-se, a única realidade da pessoa na linguagem é a realidade do

discurso, da língua em ação sobre si mesma. Trata-se de uma subjetividade que é na medida em que desfaz o sujeito da realidade social em uma pessoa discursiva, tornando-se apenas nome. Nisso está a potência da verdade do ser: desautorizado como sujeito-indivíduo social, torna-se pessoa do discurso a caminho de realizar um sujeito de linguagem, na linguagem.

Todo esse processo é que acontece entre a designação e a enunciação. E, bem reparado, o movimento “onde eu designa o locutor que se enuncia como ‘sujeito’” revela o acontecimento do dizer do acontecimento: alguma referência ao sujeito real presente no “locutor” logo se desfaz na diluição deste a se refazer como instância e potência de uma fala que se anuncia dotada de um poder de anúncio, prenúncio, que desde aí é realidade nova, feita de palavra, desfeita de toda realidade na fundação de outra, ou de outra coisa do real, a coisa da linguagem a falar incessantemente nas palavras que gaguejam uma verdade sempre outra, a do romance, talvez.

Daí o “me” derramar sua semiose perdida em uma aventura do sentido que se processa nas palavras, nas expressões, nos não-ditos dessas. Contamina e anima toda a estrutura e toda a significância do texto, desdobra vozes em falares que ficam a se perder na tessitura remendada de todo dizer (falar, escrever). Circulam nos circunlóquios que falam sem dizer porque dizem sem falar, dizem sem elaborar uma fala passível de identificação pessoal, sem pessoa, fala impessoal, voz da própria linguagem, potencializada pela não-pessoa da desinência verbal do “interrompem”.

Dado o caráter de impossibilidade de referência à pessoa social – ao tratar de um ausente de quem se fala, que, portanto, não está, não é – que marca a 3ª pessoa do discurso, o impreciso, o ausente, o “não” constituinte do verbo é que interrompe o fluxo do “me”. E é assim que se cria uma tensão entre o “sim” do “me” (eu) que se quer espalhar, provocar a dinamiz(t)ação do sentido nas linhas de transmissão da significância, e o “não” da ausência que se presentifica no verbo, na desinência (designação) que nada designa. Esse choque se intensifica pela presença da afirmação contundente, insistente de um “sim” que se faz presença no “não” do “não me interrompem”. No fim, todos esses elementos lingüísticodiscursivoemioticosemanticos estão a acontecer sob a afirmação fundamental e fundadora de todo dizer do acontecimento. Um “sim” fundador: "Le ‘oui’ ne dit pas l’événement, il fait

l'événement, il constitue l'événement. C'est une parole-événement, c'est un dire-événement.<sup>16</sup> (DERRIDA, 2001, p. 88)

Sim, há uma aceitação, um consentimento necessário e a cada vez urgente na tentativa de escrever o acontecimento. São dois “não” que falam na abertura do capítulo derradeiro do romance, con-sentindo, abrindo um entendimento que se aproxima e se vai, alocando, acionando e enunciando uma verdade e um sujeito que permanecem a ser na espreita, no oculto a aceitar o que vem, o que está por vir. Verdade de sótão, deslocada, pairando sobre o fluxo do sentido, do lado de fora, sem, no entanto, jamais sair da imanência da dobradura da linguagem vertida sobre si mesma. É um discurso de negação (da escrita? do romance?) profunda e poderosamente afirmador da verdade da escrita. A escrita do acontecimento, o dizer deste.

Il y a au moins deux manières de déterminer le dire quant à l'événement. Au moins deux. Dire, cela peut vouloir dire parler – est-ce qu'il y a une parole sans voix, est-ce qu'il y a aussi une parole sans dire ou un dire sans parole? –, énoncer, se référer à, nommer, décrire, donner à savoir, informer. En effet, la première modalité ou détermination du dire est un dire de savoir: dire ce qui est. Dire l'événement, c'est aussi dire ce qui arrive, et essayer de dire ce qui est présentement et se passe présentement, donc dire ce qui est, ce qui vient, ce qui arrive, ce qui se passe. C'est un dire qui est proche du savoir et de l'information, de l'énoncé qui dit quelque chose de quelque chose. (DERRIDA, 2001, p. 87-88)<sup>17</sup>

Poder querer dizer estabelece um afastamento na relação entre dizer e falar. Uma distância que se mostra essencial para a produção dos sentidos, já que é neste hiato que surge outra coisa – uma fala sem voz, por exemplo –, o que é a condição do signo linguístico mesmo: apontar para outra coisa, outro ser, re-presentando uma referência que se guarda na distância. Não a voz como presença, mas a pura voz de uma consciência linguística que se dá na palavra e pela palavra. São as falas várias que

---

<sup>16</sup> Tradução: “O sim não diz o acontecimento, ele faz o acontecimento, ele constitui o acontecimento. É uma fala-acontecimento, é um dizer-acontecimento”. (Tradução do autor deste trabalho).

<sup>17</sup> Tradução: “Há, pelo menos, duas maneiras de determinar o dizer quanto ao acontecimento. Ao menos duas. Dizer, isso pode querer dizer falar – é que há uma fala sem voz, é que há também uma fala sem dizer, ou um dizer sem fala? –, enunciar, referir-se a, nomear, descrever, dar a saber, informar. Com efeito, a primeira modalidade ou determinação do dizer é um dizer de saber: dizer o que é. Dizer o acontecimento é também dizer o que chega, e tentar dizer o que é presentemente e se passa presentemente; então, dizer o que é, o que vem, o que chega, o que se passa. É um dizer que está próximo do saber e da informação, do enunciado que diz alguma coisa de alguma coisa.” (Tradução do autor deste trabalho)

circulam sem singularizar um indivíduo em particular, a falar sem voz ao habitante do sótão. E por isso falam tanto.

Falam na condição de serem “perguntas, cartas, telegramas, relatórios, sugestões”, não pessoa, mas realizações linguisticodiscursivas que estão a ecoar essa absoluta ausência de presença, manifestada nessa circulação de signos, a apontar sempre outra coisa não designada, oculta, guardada, na iminência de dizer. Então dizer o acontecimento pode falar o acontecimento na condição de não dizê-lo ao falar: a força da negação afirmadora de um consentimento que possibilita a linguagem dele: pode-se dizer dele, o acontecimento pode vir à palavra.

Poder querer dizer falar é também, assim, condição da escritura do acontecimento, da linguagem do acontecimento chegar ao acontecimento da linguagem. Daí que a chegada da linguagem à palavra está no fundamento da escritura do romance que caminha como uma casa em chamas. Mas trata-se de um movimento que caminha para o desastre, na instância de um enunciar aberto, a morrer, que diz sem falar, que se cala e, nessa condição, manda, impõe ordem, alcançando, no extremo de suas possibilidades, acontecer no fragmento, na migalha de um “papelito”.

Ressalte-se a impropriedade de ordem vinda de um lugar estranho, de um não lugar, não pessoa, esgotando qualquer poder de definição ou de orientação objetiva desse dizer, que passa a ser um dizer sem fala, linguisticamente consciente da falha da designação do ser, aceitando a condição de acontecer como ser de linguagem. Aquilo que chega, enfim, à palavra, à escritura, é a própria linguagem.

Está nisso a chegada de um dizer de saber, o que se aproxima do pensamento a partir de um distanciamento essencial da objetividade da informação. Dizer o que é, por isso, inclui a indefinição, o impróprio, o que não é. Insinua-se um ser apenas na medida em que ele acontece no momento da fala, na abertura do dizer presente. Acontece presentemente, presentifica-se no acontecer. E o que é esse ser que se apresenta aí? (Ou quem manda?). E o que é mandar, o que é que diz o nome? Diz, sem falar, algo daquilo que “ao partir não sabe para que lugar se dirige”: o saber que escapa ao pensamento, o sentido que é agenciado em séries de regressão nas palavras, movimento que mantém o vigor da criação intacto, a energia da vibração das palavras viva, à espera de alguém que remexa as brasas destas, atiçando os significantes para avivar os significados,

transmutando todo enunciado em enunciação, em ação. Dizer o que chega em saída sempre.

Mas onde a linguagem como linguagem vem à palavra? Raramente, lá onde não encontramos a palavra certa para dizer o que nos concerne, o que nos provoca, oprime ou entusiasma. Nesse momento, ficamos sem dizer o que queríamos dizer e assim, sem nos darmos bem conta, a própria linguagem nos toca, muito de longe, por instantes e fugidamente, com o seu vigor. (HEIDEGGER, 2011, p. 123)

Está-se a procura de um lugar que, discursiva e poeticamente, só se pode achar na perda da certeza da relação entre coisa e palavra anterior ao acontecimento da linguagem. Esse lugar, pode-se ver, é onde acontece a coisa da linguagem. E é só aí que a linguagem do acontecimento vem ao acontecimento da linguagem, possibilitando a chegada do dizer sem fala, da fala sem voz, o que, no entanto, é o que pode falar no acontecimento da linguagem que é o romance.

Esse lugar está na intermitência, na iminência também de acontecer, potência do lugar que se insinua em cada movimento das palavras. Por isso não pode haver palavra certa: há palavra quebrada, frase interrompida, expressão inexpressiva, (in)significância. Impossibilidade de dizer com clareza, com certeza que nos desse certeza, que, enfim, nos colocasse no saber da informação, na harmonia do pensamento que se avizinha do abraço amoroso entre palavra e coisa; impossibilidade que é a potência do dizer do acontecimento. Pensamento de fora, do sótão, da borda e da margem do ser da linguagem.

“Salazar”, assim, é menos um signo de identificação do que um espaço vazio que é preenchido e esvaziado incessantemente a cada fala, a cada nascimento e morte do sujeito na linguagem. A repetição é a insistência no nome de um nomear que se aproxima do dizer da verdade desse nome. Verdade a variar, a alterar-se, a afirmar apenas o vazio do espaço potencialmente criador da singularidade impessoal do termo repetido.

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a anima. A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um “irrecomeçável”. Não acrescentar uma segunda e uma

terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à “enésima” potência. (DELEUZE, 1988, p. 22)

“- Salazar Salazar Salazar” propõe essa singularidade que não tem a ver com o indivíduo, mas com a fundação de um movimento na linguagem que lhe é próprio: de distanciamento, do que nos toca fugidamente, da própria dispersão dos signos e do sentido. Quanto mais repetido, mais irreconhecido, distante de si, aberto às possibilidades de ser outra coisa. Destaca-se um esvaziamento do ser, uma renúncia deste, condição necessária para o nascimento de outro, que é, como se vê, essencialmente o mesmo.

Assim é que Salazar não se afirma, afunda o próprio ser na repetição do si que é outro, apenas a intensificar a anulação daquele. Por isso, Salazar não começa, nada dá, não é, na palavra que falha, que fracassa na tentativa de representação de uma ideia, de um sujeito, de uma verdade histórica. É irrecomeçável porque cada novo ser, novo sujeito, filho da repetição é diferente, mais distante de um começo identificável. E é assim que, por esse mesmo traço, ele é toda possibilidade de começar algo, de dizer alguma coisa de alguma coisa, de ser linguagem na linguagem.

Atua como eco da vibração mais secreta que pulsa na palavra: Salazar. E o que vibra nessa palavra? A história? Toda história? Todas as histórias? Entendendo que essas maneiras de dizer são tentativas de trazer a linguagem do acontecimento para a linguagem, pode-se perceber que o que vibra é a linguagem “distanciando-se o mais possível de si mesma”, falando nesta fissura em expansão, estendendo-se por todo o circuito sógnico a falar na instância da nudez da linguagem essa outra coisa da linguagem, a caminhar sempre ao exterior de si. É que

a linguagem escapa do modo de ser do discurso – ou seja – a dinastia da representação – e a palavra literária se desenvolve a partir de si mesma, formando uma rede em que cada ponto, diferente dos demais, a distância inclusivamente dos mais próximos, se situa por relação a todos os outros num espaço que os contém e os separa ao mesmo tempo. A literatura não é a linguagem que se identifica consigo mesma até o ponto de sua incandescente manifestação, é a linguagem distanciando-se o mais possível de si mesma; e se este colocar-se “fora de si mesma” põe em evidência seu próprio ser, esta claridade repentina revela uma distância mais do que um sinal, uma dispersão mais do que um retorno dos signos sobre si mesmos. (FOUCAULT, 1990, p. 14)

O romance é esse espaço das relações – entre as palavras, entre as histórias – que se dão no distanciamento, separando o que une e incluindo o que distancia. Ao se repetirem, as histórias se aproximam e se distanciam nesse lugar sem centro, vão se costurando na frouxidão dos remendos abertos da história que caminha como uma casa em chamas. A repetição de “Salazar” é a intensificação desse espaço a circular no vazio aberto pela distância dos elementos constituintes da significância. Abrem-se os remendos a revelar a inconsistência do tecido textual de repente vendo sua coerência e sua coesão desmancharem-se sob a força da circulação dos signos na intensidade das regressões infinitas do dizer do acontecimento. O texto se espanta com isso, e daí as radicais mudanças de tom, o estranho das formas e das vozes a circularem sempre no intenso da errância da semiose.

A linguagem distanciando-se de si mesma é ela tornando-se estranha a si, desconhecendo a própria identidade, a própria voz, que, por isso, torna-se sempre imprópria, inapropriada, desarmônica, condição para um revelar fundamental: o dizer da linguagem. Este é visto rapidamente, dada sua condição de “clareza repentina”, que “nos toca muito de longe, por instantes e fugidamente”, sempre no movimento da dispersão incessante, que caminha sem descanso. Isso é o que faz com que aconteça esse agenciamento de palavras a produzir um ambiente de esvaziamento das formas e das imagens, destituindo as coisas de qualquer possibilidade de representação na linguagem, criando, a partir disso, um ambiente de opacidade das coisas, todas transmutadas em vaguidades suspeitas, rumores imprecisos, vozes sem fala: descrições que nada precisam, nada definem, apenas falam sem dizer, acontecem na dispersão dos fatos e no vazio dos sujeitos.

Um raciocínio que escapa ou que faz escapar alterando a verdade das coisas, colocando-as na dimensão do incerto: “uma camioneta ou o barulho daquilo que dantes era uma camioneta”? O que há? O que é? As coisas viram outra coisa na dispersão dos sentidos: perdendo sua materialidade, viram som, tornam-se ruído, fazem-se realidade sonora, que é o único modo como podem nos chegar, tocar-nos em seu vigor. Daí essa presença da voz sussurrante assumir toda a condição de ser das coisas na linguagem da escritura do romance: barulhos que imprecisam carros que existiram; o mar que se escuta sem conhecê-lo; a suspeita de uma praia pelos apitos dos barcos, todos, enfim, desfazendo a realidade presentemente refeita na instância do dizer da lembrança

rememorada, viva, que se faz fala sem dizer, gagueja, balbucia, e faz pulular o sentido, deixando a narrativa dos acontecimentos na dimensão da suspeita do que há, do que é, do que aconteceu realmente, do que re-acontece linguisticamente, desfazendo a certeza do acontecido, dispersando-se na evidência misteriosa da verdade de “um som antigo que regressa”.

Verdade que se dispersa na desfeitura da arquitetura do acontecimento.

- Quem quebrou a jarra?  
ela que viu o meu braço  
- Quem quebrou a jarra?  
comigo a olhar para cima dado que até à cintura não mãe, uma estranha, a  
minha mãe começa na cara, eu  
- Não sei  
visto que o braço na altura de empurrar a jarra deixou de pertencer-me,  
pertenceu-me antes, pertenceu-me depois, é este mas durante a queda não  
tinha a ver comigo, disse-lhe  
(ANTUNES, 2014, p. 351)

Que coisa e que verdade há, então, no durante, no momento em que o fato se deu, no presente do acontecimento? O quê e quem se faz presença nesse passado morto metamorfoseado em presente vivo, presente que contrai os tempos na síntese originária do tempo? É a própria ausência, o vazio da abertura no distanciamento e na dispersão: o braço já não sou eu, foi antes e depois, presença no tempo em devir, acontecendo na palavra, sendo o que é na instância do que escapa a qualquer demarcação temporal, circulando, assim, nas temporalidades a abrirem-se à circulação dos signos e da proliferação das regressões dos nomes. Instante de não ser, linguagem do acontecimento, é o que chega, o que fala no momento do fato acontecido a acontecer no passado morto a morrer, passando.

Um relato em que o vivido por um eu anula este dando lugar a uma ausência, um ele indefinível, que é, todavia, princípio do próprio dizer do que acontece.

Como se nesta retirada, neste vazio que talvez não seja mais do que a irresistível erosão da pessoa que fala, se liberasse o espaço de uma linguagem neutra; entre o narrador e esse companheiro indissociável que não o acompanha, ao longo dessa linha fina que os separa como separa também o “Eu” que fala do “Ele” que ele é no seu ser falado, se precipita todo o relato, desenvolvendo um lugar sem lugar que é a parte exterior de toda a palavra e de toda a escrita, e que as faz aparecer, despossa-lhes, impõe-lhes sua lei, e manifesta no seu desenvolvimento infinito sua reverberação de um instante, sua fulgurante desaparecimento. (FOUCAULT, 1990, p. 66)

Fica-se, assim, com a intensidade da ausência que se expande ao longo da narrativa. A escrita a caminhar por essa linha fina, insegura, vibrante, em que as ondas dos sons das coisas teimam em falar o que não podem nunca dizer: os sujeitos acontecem na instância da impessoalidade; os lugares limitam-se a suspeitas de suas existências, assim como os objetos; as proposições propõem apenas na dinâmica da interrupção, da intermitência. O “eu” que é, em algum momento, “ele”, partilhando com este o traço da não pessoa que é próprio à 3ª pessoa, o que força a linguagem a uma abertura de sua configuração como representante das coisas ao exterior da linguagem, fazendo esta desaparecer como presença, enquanto voz de um sujeito, potencializando a ausência absoluta do vazio do sentido na linguagem do acontecimento, lugar sem lugar de onde a linguagem, ou esta língua nova, estrangeira, fala na linguagem do relato.

E, no entanto, é nessa linha que caminha o dizer do relato, equilibrando-se na intermitência do falar gaguejante da linguagem que não descansa, não para de se refundar na dinâmica da abertura do seu ser ao exterior – ao fora da relação estabelecadora do sentido –, enunciando seu fim e, concomitantemente, seu recomeço destituído de origem, o que faz brilhar a força criadora da dispersão fundadora de todo esse dizer inaugural, processo que acontece o tempo todo na dinâmica das palavras. Essa dispersão ou desaparecimento fulgurante da linguagem acontece na medida em que a voz que vem desse lugar sem lugar se lhe impõe.

É esse lugar vazio em que insiste uma presença sem nome e sem espaço que a escrita que não sossega do romance que caminha como uma casa em chamas está a procurar, embora, como se vê, parta sempre dela. Distanciando-se de sua origem, caminha à procura desta, e eis a circulação dos signos em que a narrativa do romance é possível. Relato a precipitar-se na extensão poderosamente frágil do dizer do acontecimento, do que vem depois, estando, desde antes e durante já presente na ausência que o diz.

... il semble que ce dire de l'événement comme énoncé de savoir ou d'information, dire cognitif en quelque sorte, de description, ce dire de l'événement est d'une certaine manière toujours problématique parce que, en raison de sa structure de dire, le dire vient après l'événement. D'autre part, à cause du fait qu'en tant que dire et donc structure de langage, il est voué à une certaine généralité, une certaine itérabilité, une certaine répétabilité, il manque toujours la singularité de l'événement. Un des traits de l'événement,

ce n'est pas seulement qu'il vienne comme ce qui est imprévisible, ce qui vient déchirer le cours ordinaire de l'histoire, mais c'est aussi qu'il est absolument singulier. Or le dire de l'événement, le dire de savoir quant à l'événement manque d'une certaine manière *a priori*, dès le départ, la singularité de l'événement par le simple fait qu'il vient après et qu'il perd la singularité dans une généralité. (DERRIDA, 2001, p. 89)<sup>18</sup>

O dizer vem depois do fato: pode-se pensar na lógica da organização linguística que pretende capturar um elemento da realidade (o fato ocorrido), uma lógica da representação. Mas pensar assim o acontecimento na instância da linguagem é perder seu lugar – sem lugar – que potencializa a própria criação. É desautorizar a possibilidade do próprio dizer da narrativa do acontecimento que caminha para a linguagem, a partir da perda da singularidade na generalidade. Mas essa é também uma condição da linguagem: caminhar para o exterior desfazendo o singular, o preciso, lançando-os na indiferença fundamental da potência do vazio que se abre na dinâmica da repetição da linguagem, generalidade que é a própria impossibilidade da apropriação do sentido em um elemento singular. O acontecimento é singular, mas deve generalidade quando acontece no acontecimento da linguagem. É um dizer que falta *a priori*. Um dizer que, portanto, só acontece no momento em que é dito.

As palavras, assim, caminham sob orientações várias, interrompendo-se, num fluxo que devem devir, a seguir um sol que não brilha, mas chameja, arde na linha do relato em que se equilibra a história, queimando a significação e toda orientação ou referência vinda do externo. Recebe apenas a força que brota do magma da escritura, terra onde todo território se refaz à medida que inventa novas cartografias – da escrita, do sentido, do pensamento –, todos movidos pelo movimento lento da força bruta de um ser que vem às palavras derramando-se lentamente como lava de um sol de que se pode pensar: “é possível que haja um sol diferente a anteceder o sol que conhecemos, vindo do interior da terra” (ANTUNES, 2014, pp. 354-355).

---

<sup>18</sup> Tradução: “...parece que o dizer do acontecimento como enunciado de saber ou de informação, dizer cognitivo de qualquer jeito, de descrição, o dizer do acontecimento é, de uma certa maneira, sempre problemático porque, em razão de sua estrutura de dizer, o dizer vem depois do acontecimento. Por outro lado, por causa do fato de, enquanto dizer e, então, estrutura de linguagem, ele é dedicado uma certa generalidade, uma certa interatividade, uma certa repetibilidade, falta sempre a singularidade do acontecimento. Um dos traços do acontecimento não é somente que ele vem como o que é imprevisível, o que vem alterar o curso ordinário da história, mas é também que ele é absolutamente singular. Ou ao dizer do acontecimento, ao dizer de saber quanto ao acontecimento falta, de uma certa maneira *a priori*, desde a saída, a singularidade do acontecimento pelo simples fato de que ele vem depois e que ele perde a singularidade em uma generalidade.” (Tradução do autor deste trabalho)

O sol que conhecemos é o da linguagem como representação, instrumento-código, a orientar a relação amorosa entre significante e significado, aspecto do Logos enquanto união de palavra e saber racional. Há, porém, o sol da escritura que nasce do movimento das palavras que se relacionam pela distância que abre sulcos na tessitura do dizer, que faz falhar toda tentativa de representação pela palavra. Um sol diferente, feito das aberturas produzidas pelas repetições e pelas interrupções, colocando-se, desde então, no lugar que não há do apriorístico da linguagem, por isso mesmo também funcionando tal lugar como aporia essencial e fundadora do ser da linguagem, a coisa da linguagem a possibilitar o dizer.

um autocarro e um bocado de calça tomba-me nos joelhos, vão-se-me despenhando no corpo, ontem na nuca, hoje nos joelhos, amanhã na coluna aborrecidos por não me aleijarem

- Foi por pouco

e quem me resolve o problema digam, sou eu quem manda mas mando em quê, nenhum espírito gentil ao meu lado, nenhum peito que me embrulhe protegendo-me em algodões de ternura, uma mulher que não distingo, há muito tempo

- Querido

e a palavra a abrir-se e a devorar-me, dentro do

- Querido

imenso negro, se me debato tentando escapar-lhe

- Estás a aleijar-me as intimidades amor

e os olhos meu Deus fechados devagar, o que acontecerá ao descerrá-los, a rapariga da tijela à espera enquanto como, igual à minha mãe mas sem me ralhar

- Não amontoes os grelos na borda quero esse prato limpinho

de modo que mastigar os grelos no fim ou guardá-los na bochecha para os cuspir no poço sem que ela notasse porém as bochechas

- Estamos cheias de grelos

e a minha mãe logo

- Não te levantas da mesa enquanto não engolires tudo

com os ralos à nossa volta em julho

- Queres ficar magrinho queres adoecer dos foles?

como o meu tio na cama, ia-se ao quarto dele ver os dedos escreverem no lençol

- Tirem-me isto

e cá fora um bode a segurar as ancas de uma cabra, pulava sobre ela, escorregava, tornava a pular, a cabra à espera, a mulher à espera

- Querido

as pedras soltas da cerca, a figueira e o seu tormento fixo

- Não compreendo o que se passa comigo

no momento em que eu para um ministro

- Para quê mais universidades somos uma nação essencialmente agrícola a mulher a vestir-se

- Será que te vejo outra vez?

isto não dito por ela, dito por uma expressão, que me acusava lamentando-se, pendurada da testa e do nariz para me interrogar melhor

- Será que te vejo outra vez?

até se transformar num lenço na janela traseira de um automóvel que se afastava num rastro de essências francesas em cujo interior uma coxa muito

branca, suspiros, o braço da jarra deslizou-lhe no pescoço e a mão dela a certificar-se

- Cuidado com o meu colar

dobrando-se para acariciar-me um dos pés e cócegas, não prazer, ao encolher a perna bati-lhe nas costelas e escutei um palavrão que ela não disse oculto sob o

- Querido

sob o

- Amor

sob o

- Que maravilha

(ANTUNES, 2014, pp. 352-353)

Os restos da construção. Os rastros de um ser que já não é, em pedaços, desfigurado, não ser, “bocado de caliça” a tombar. O tombamento é sobre o sujeito da narrativa, que recebe a intensidade da queda desses restos a desfazerem a integridade e a consistência desse sujeito. Caem sobre o verbo “vão-se-me”, e vão despencando na dinâmica da distância estabelecida pelo movimento dos sujeitos na linguagem, das pessoas na palavra do verbo. Neste, está-se em saída, movimento de fuga e de perda, que vibra uma semiose da ida – do distanciamento – no jogo das pessoas que se fazem presença e ausência nos pronomes pessoais.

É a possibilidade de sujeito na narrativa que acontece na linguagem. O distanciamento do “vão” provoca um esvaziamento mais agudo da forma e do significado do “se”. Este marca uma ausência na dobra da linguagem que é a 3ª pessoa, o “ele” não pessoa, a falta que fala sem voz, marcando, assim, um não lugar. Um “não” que se derrama sobre um “eu” que se afirma na presença de um sujeito, de onde vem a fala que orienta o discurso. Mas que pode esse “eu” falar, se ele se desintegra, se “eu” já é “ele”, desde a partida uma anulação da voz, uma intensificação da ausência de pessoa a contaminar todo o discurso, toda fala, e toda escrita? “vão-se-me” devem *vão sem mim*, pondo em evidência apenas essa dispersão e essa anulação do ser e do sentido que está na coisa da linguagem a caminhar na dinâmica das palavras na escrita. É a potência do neutro da voz narrativa que desfaz toda referência e abre apenas a possibilidade de uma outra fala, estranha sempre .

A narração que rege o neutro se mantém sob a custódia do “ele”, terceira pessoa que não é uma terceira pessoa, nem tampouco o simples abrigo da impessoalidade. O “ele” da narração em que fala o neutro não se contenta em ocupar o lugar que em geral ocupa o sujeito, quer este seja um “eu” declarado ou implícito ou que seja o acontecimento tal como se dá em sua significação

impessoal. O “ele” narrativo destitui todo sujeito, assim como desapropria toda ação transitiva ou toda possibilidade objetiva. Sob duas formas: 1) a fala da narrativa deixa-nos sempre pressentir que aquilo que se narra não é narrado por ninguém: ela fala no neutro; 2) no espaço neutro da narrativa, os portadores de falas, os sujeitos de ação – os que outrora tinham lugar de personagens – caem numa relação de não identificação consigo mesmos: algo lhes ocorre, que só podem recobrar desfazendo-se de seu poder de dizer “eu”, e aquilo que lhes ocorre sempre já lhes ocorreu: só poderiam expô-lo indiretamente, como que do esquecimento de si próprios, esse esquecimento que os introduz no presente sem memória que é o da palavra narrante. (BLANCHOT, 2011, pp. 147-148)

O “eu”, destituído de sua condição de sujeito, fala sem voz, permanece na espera de outra condição, de uma voz que se lhe dê, mesmo aquela que caia como calíça a tombar sobre si, resultado de uma desestruturação da consistência do ser, daquilo que é, tornado, assim, o que não é à espera. É nessa realidade que o “eu” (me) recebe a não pessoa do “ele” (se) no fluxo do caminhar do sentido do “vão”; vê-se nisso o próprio processo do narrar acontecendo em linguagem. O sentido do “vão” dispersa e caminha até alcançar a ausência fundamental do “se”, este apontando sempre para o fora de si, para o outro que não há, o ausente essencial; neste apontar, lança-se como um dado jogado ao acaso a cair feito pedaço de destroço do ser que havia, que se esqueceu de quem era, a encontrar um “eu “ que já não fala, não tem presença, e que, apesar disso, faz-se lugar sem lugar onde a fala da narrativa pode acontecer, ou seja, nesse “eu” cheio de “ele” em que só a negação de pessoa fala, só um neutro pode falar: fala, portanto, do “acontecimento tal como se dá em sua significação impessoal”.

Falar no neutro, assim, é a fala que se pode ouvir nos relatos que caminham como uma casa em chamas. Histórias que vão se fazendo no movimento das paranarrativas, quase narrativas, brotando umas das outras, continuamente descontinuadas, interrompidas pela força desse “ele” a falar incessantemente em toda interrupção, em cada desvio, em toda regressão do sentidos dos nomes. Não se trata de um disfarce, de uma troca de pessoas a fingir serem outras, mas de um diálogo monolíngue entre as ausências de pessoas do discurso: é esse diálogo fundamental que é fundador de uma suspeita da existência e da escrita; suspeita em que acontece a linguagem do acontecimento.

É assim que a narrativa se faz na dimensão do entre-ser, do quase-ser, pois o neutro não é o impessoal que fala, mas esse ser outro que surge da tensão e do choque das pessoas discursivas nas palavras que se interrompem no fluxo do dizer narrativo. O

que fala na dispersão repetitiva que inaugura sempre nova fala, desfazendo consistências e autoridades de sujeitos definidos. É o “eu não pessoa, a presença atenuada de uma presença extinta” a alterar-se ao longo da dinâmica intermitente da significância até devir um “era ele ao certo da mesma forma que quem sou eu além do eco atenuado de uma autoridade extinta” (ANTUNES, op. cit.). Potência da coisa da linguagem a falar no neutro que funda o tênue falar sem voz dos sujeitos impessoais que circulam no texto, desfazendo todo limite, confundindo pessoas, imprecisando qualquer verdade ou definição de coisas e seres, movimento em que a ausência do “ele” se iguala à tentativa de presença de um “eu”. Mas esse “eu” é, desde o princípio, não ser, apenas rumor deste, balbucio, eco atenuado.

É o que faz com que o “- Alexandra” do bêbado do primeiro direito fale na história da atriz do terceiro direito, ambos destituídos de qualquer identificação precisa a buscar o outro que fala no “- Quem manda?” do comandante do segundo esquerdo; movimento de falas que só vibram um rumor indefinível que os aproxima e os distancia na dinâmica da voz do neutro a falar incessantemente em cada abertura, em cada singularidade do dizer do acontecimento. Uma voz, enfim, que se coloca no entre, aparece e vive na ausência fundamental de pessoa, a movimentar as histórias que se buscam, confundem-se no dizer (na escrita), permanecem a falar sem dizer, dizendo tudo na indefinição dos seres, estes definidos apenas pelo neutro que os subsume numa narração que se narra.

Então havia um ser – a narrativa – que desmoronou, como um prédio sacudido pela vibração do que passou, desfazendo-se em pedaços de lembranças, como migalhas de histórias, ou bocados de calíça, enfim, signos de uma desestruturação fundamental e, por isso, fundadora de outro ser. Este é feito desses fragmentos, partes que não se dão integralmente para compor um sujeito consistente, resistente; ao contrário, tomam o movimento migalhar em que se dão para caminhar nos tropeços da língua, na linha frágil e torta que precipita o relato, onde se insinua a construção de uma outra voz, ficcionalmente estrangeira, que já nasce sem nada dizer, forjando o neutro que se reconhece como a coisa que fala sem dizer o tempo todo, sol que orienta uma escrita em devir, feito, então, de pedaços de ser, fragmentos de fala, ausências de pessoa e de discurso, histórias em migalhas, de onde vem a potência do dizer do acontecimento e do pensamento narrativo.

O que acontece aos “sujeitos de ação”, às subjetividades que caminham na narrativa é a derrisão de si mesmos no instante em que são outra coisa, momento em que se tensionam o lembrar e o esquecer que os faz. É do que vivem tais sujeitos na narrativa: do desejo de esquecer algo vem a força de uma lembrança que chega também em pedaços, resumindo-se à força do instante que brilha como raio a deixar ver, rápida e fugidamente, o que aconteceu acontecer agora interrompendo-se: estancado o fluxo da rememoração pelo neutro da narração, funda-se outro ser, fruto do esquecimento que há em toda lembrança, intensificado tal esquecer pela própria força de presença do pedaço de memória que chega, que fala nesse presente sem memória, porque fala sem tempo definido, fala do instante morrendo, do tempo em dispersão e em devir que movimenta as temporalidades do acontecimento da linguagem.

Movimento que se dá na abertura da palavra que devora o sujeito. Uma palavra narrativa, um verbo, acontecimento da linguagem, abrindo não o significado de si, mas o sentido do narrar, que se intensifica na repetição que estabelece sempre outro, onde se vê a profundidade superficial do significado, “imenso negro”, pureza da ausência, rasgo no ser da linguagem, coisa a falar gaguejante, obscuridade de toda clareza da palavra; e nessa profundidade, o “eu” a debater-se no significado indefinível, impossível, tentando ser, fazer presença, tentando falar no dizer da palavra; o que só consegue alcançar segurando-se na fragilidade e na instabilidade do ausente “ele”, escapando, assim ,sem escapar, continuando interminavelmente a perguntar ao longo de toda a narrativa: “- Quem manda?” ou “e quem me resolve o problema digam”.

Tais perguntas é que estão a falar em cada história, a questionar a própria condição de sujeito dos sujeitos das histórias dos habitantes do prédio. Ao se perguntarem, lançam-se no esquecimento da lembrança, despossuindo-se de si mesmos, abrindo-se em outro, em outra história, continuando no descontínuo da “palavra narrante”. Variando intensamente essa continuidade descontínua, forma de falar, agenciamento de enunciação, inaugurando a cada fala um estilo novo, uma língua outra dentro da língua, “procedimento de uma variação contínua” (DELEUZE, 1995, p. 44).

Gaguejar é fácil, mas ser gago da própria linguagem é uma outra coisa, que coloca em variação todos os elementos linguísticos, e mesmo os elementos não linguísticos, as variáveis de expressão e as variáveis de conteúdo. Nova forma de redundância. E... e... e... Sempre houve uma luta na linguagem entre o verbo “ser” e a conjunção “e”, entre *é* e *e*. Esses

dois termos só se entendem e só se combinam aparentemente, porque um age na linguagem como uma constante e forma a escala diatônica da língua, ao passo que o outro coloca tudo em variação, constituindo linhas de um cromatismo generalizado. De um a outro, tudo bascula. (...) É aí que o estilo cria língua. É aí que a linguagem devém intensiva, puro contínuo de valores e de intensidades. (DELEUZE, 1995, p. 45)

Assim é que se pode falar em estilo no romance que caminha como uma casa em chamas. Como uma maneira de dizer cujo efeito estilístico é único, aquele que se dá no movimento das palavras a abrirem seus significados ao intempestivo da linguagem, ao que se pode chamar dispersão. Movimento que se passa na instância da intermitência (ou do gaguejo) da linguagem a dizer outra coisa. Um estilo que é, no fim, uma marcassigno do que surge da relação de aproximação e distanciamento da constância do “é” e da variação do “e” que a dinâmica da linguagem nessa narrativa “essencialmente agrícola” proporciona.

Imaginemos a proposição que o agenciamento da linguagem do sótão do romance nos permite suspeitar: *Salazar é quem manda*. Nesse enunciado propõe-se uma enunciação. Esta parece avizinhar-se de um pensamento que se relaciona a elementos exteriores à linguagem com ares de definição, conceito ou verdade histórica. Mas outra coisa é o que nos falam as palavras em seus movimentos: ao falar (ou ser falada, escrita) a proposição narrativa, imediatamente o sujeito deve não pessoa – neste caso, intensificado por uma condição infinitiva –, transmudando todo “eu” em “ele”, e todo “ele” intensificado em sua ausência, esta que acaba por abrir a possibilidade dos sujeitos subsumidos no neutro da voz narrativa (ou as histórias falando umas nas outras) falarem apenas na instância do dizer sem fala. Desse modo, o “quem” intensifica igualmente sua inapropriação à afirmação, instituindo menos uma integração entre orações – falares interrompidos – do que um questionar que vibra com muito mais intensidade aí. O verbo “manda” é como que uma reação à ação do caráter infinitivo do nome “Salazar”: destituído este de uma presença singularizante, passa a errar ao infinito da proposição até chocar-se com a ausência insistente e perturbadora – “imenso negro” – do “manda”. Este, assim, efetua um rasgo no ser que se avizinha de uma presença pretendida no nome, disparando um movimento que é pura fuga, a circular infinitamente sem sair do lugar, porque simplesmente esse lugar também está sempre em fuga.

Singularidade que devem generalidade. Dizer do acontecimento que se faz nessa dinâmica de corpos transparentes – sujeitos e(m) palavras – de dispensar e

decompor a luz que passa através deles. Um parecer que transita de um a outro, transmitindo sempre uma luz, uma voz indefinida e estrangeira, rumor branco, que é decomposto e dispersado através das palavras que gaguejam até a generalidade da continuidade intermitente e das conjunções incessantes. Linguisticamente, o estilo é, essencialmente, movimento de linguagem. Feito de suspeitas e suspensões, como na escrita da fala neutra incessante do romance, em que o “e” é sufocado por uma pausa, interrupção que fala no lugar do elemento conjuntivo, abrindo a expressão a uma disjunção que integra, falando na dimensão do paradoxo que é o próprio acontecimento em linguagem. O “e” se suspende e, exatamente por isso, fala sua continuidade na fissura do dizer, abrindo fendas na coisa elaborada, possibilitando apenas a suspeita do que houve e do que se passa e do que é.

Nisso as histórias se confundem numa fala disforme, em que o sentido sempre escapa, sempre se desdiz no que é dito e no que não se diz. O dito que não é dito por ninguém exatamente porque destituído de uma presença singular, generalizado na dispersão das palavras e do sentido, existindo, assim, apenas como expressão, ou expresso da proposição: “isto não dito por ela, dito por uma expressão que me acusava lamentando-se” (ANTUNES, *op. cit.*). Proposição que constitui a escrita do romance a partir da dinâmica fundamental da saída (acusava) relacionada ao recolhimento (lamentando-se), num diálogo permanente que promove a abertura do sentido às possibilidades da significância a gaguejar, a transformar a experiência da linguagem em uma criação cromática feita de multiplicidades e intensidades, em que as palavras dizem sempre outra coisa: “escutei um palavrão que ela não disse oculto sob o/ - Querido/ sob o/ - Amor/ sob o/ - Que maravilha” (ANTUNES, *op. cit.*), a esconder e a revelar o que permanece sempre na espreita de significar.

Trata-se, enfim, de um caminhar, de um andar a caminho, de uma experiência.

Essas poucas referências devem bastar para esclarecer melhor que experiência o poeta fez com a linguagem. Fazer uma experiência significa literalmente: *eundo assequi*; no andar, estando a caminho, alcançar uma coisa, andando, chegar num caminho. Aonde chega o poeta? Não a um mero conhecimento. Ele chega à relação da palavra com a coisa. Essa relação não é contudo um relacionamento entre a coisa de um lado e a palavra de outro. A palavra é ela mesma a relação que a cada vez envolve de tal maneira a coisa dentro de si que a coisa “é” coisa. (HEIDEGGER, 2011, p. 130)

A relação da palavra com a coisa é o que está em jogo quando a palavra se movimenta na dinâmica do dizer. No andar pela significância, na volatilidade da rotação dos signos, a linguagem dança um semiose louca, que convulsiona o dizer (a escrita), caminhar sem ritmo definido, num estilo cambaleante, o da intermitência, para chegar a uma coisa, que é sempre outra coisa, a coisa mesma, a coisa da linguagem, sol da escrita, devir do tempo e do sentido, neutro absoluto que metamorfoseia a linguagem. Diante do impossível do sentido definido do dizer do “- Quem manda?”, só pode resultar tal processo no *bocado de calíça tão aselha* da escrita – a palavra – a errar constantemente, convocando outra pergunta, que é essencialmente a mesma: a síntese originária da morte fundadora do dizer do romance: “- Quem vive?” (ANTUNES, op. cit., p. 357). É potência do dizer do acontecimento acontecendo no acontecimento que é a linguagem.

A isso, quanto a mim, eu chamo literatura.

## 6. Conclusões

Este é um texto que se coloca no lugar sem lugar do acontecimento da linguagem, na medida em que pretende concluir o que é inconcluso. É nessa condição que pode falar; daí decorre seu caráter de incompatibilidade natural com o propósito a que se destina. Mas é preciso concluir. E porque é preciso, diga-se.

Diga-se que há sempre mais de um dizer no dizer; e que isso é fundamental em toda reflexão que pretende pensar a linguagem.

Porque fazer uma experiência pensante da linguagem só é possível na vizinhança da Poesia, no aproximar-se da potência da coisa da linguagem que se dá na escritura literária.

Assim caminhamos nesta pesquisa e neste trabalho: como uma casa em chamas, como a memória a nos falar pela falha, como um corpo sem órgãos a caminhar gaguejante. Em todas essas formas de fazer experiência, de estar a caminho, um é o motivo, o animador dos passos em falso: a necessidade de falar. Uma fala sem voz, sem corpo, sem sentido definido, a dizer e a supor, a lançar as certezas do que aconteceu na indefinição e na impropriedade absolutas do que não se sabe.

E só do que não se sabe é que falam os romances aqui tratados.

Não saber a verdade do que aconteceu é o que movimenta a linguagem na dinâmica da escritura de António Lobo Antunes aqui observada. É a condição da própria impropriedade e indefinição tão marcantes da linguagem literária.

Assim, não é difícil perceber que as narrativas do escritor português não estão a contar histórias – ou a registrar a história – como se entende tal coisa. A história, o grande relato, a guerra colonial, os sonhos e os desejos, as lembranças, as expressões, as frases e as palavras e os silêncios, todos os elementos participantes da fala desses romances são signos a arquitetarem uma dança, que pode ser a da semiose infinita e precária dos gestos inacabados e dos desejos latentes; ou a da semiótica dos sons mudos e ensurdecadores a balbuciar um quase dizer que é feito de uma fala gaguejante a quase dizer o que acontece(u), sem qualquer voz que traga presença do que quer que seja.

Há resquícios, rastros, “bocados”: de sujeitos que já não são, de memórias que não lembram mais, de estruturas em destroços – lugares e afetos, de sentidos que escapam e permanecem à espreita. O que fazemos, ao ler, é perseguir tais rastros, colocando-nos na escuta e na espreita também, como cada sujeito a vibrar em seus relatos, quase-histórias, quase-pessoas a acontecerem na dimensão da iminência e na potência do fragmento que movimenta as narrativas.

Vamos então deglutindo bocados de histórias, numa mastigação que nos dá acesso ao gosto direto dos elementos. Sem condimentos de retórica ou temperos estilísticos que desautorizem o visceral do sabor-saber que se dá na deglutição intensa e intermitente das palavras e das narrativas de *Exortação aos crocodilos*, de *Comissão das lágrimas* e de *Caminho como uma casa em chamas*.

Vamos igualmente tropeçando nos bocados de significação que se desprenderam dessas obras que estão a desmoronar. Por isso pulos, saltos, tropeços são movimentos imprescindíveis para ler tais escritos. Porque a linguagem se movimenta. Ela não se entrega de forma afetuosa e solícita nessa escritura. É preciso agir na leitura aqui.

E assim mesmo, atento aos perigos da leitura desses textos, é impossível não incorrer no engasgo e no tropeço. Vem daí, aliás – é bom que se note –, a força expressiva e impressiva deles.

Engasgamo-nos na primeira confusão dos fatos ocorridos que se pretende relatar em *Exortação aos crocodilos*: a representação do que aconteceu falha, trava e desfigura a cena que se elaborava, lança-nos à espera do que fica por vir, do que nunca vem. A verdade é a deste entalo, que nunca passa de vez, que não se resolve, porque não se tem certeza que nos possa fazer engolir, entender, sorver e compreender o que se diz. Ficamos a ruminar o que pode ter ocorrido à Celina, À Mimi, à Simone, à Fátima. Suas histórias, assim, apenas se apresentam com a força do fragmento, bocado que tudo concentra, que lança ao infinito as possibilidades do ocorrido que se pretende transformar em relato de experiência.

Bocados de experiência é em que, engasgados também, tropeçamos em *Comissão das lágrimas*. Sujeitos desprovidos de *si*, lançados à realidade ontológica do “*si*”, o qual, linguisticamente, marca a presença da não pessoa. Caminham tropeçando

na impossibilidade de identificação da própria história, de apropriarem-se do *eu* de cada um, deslizando sempre para um campo de subjetividades em devir, de sujeitos impessoalmente marcadores de uma presença sem voz. E, no entanto, são as vozes que falam em Cristina, no pai e na mãe. E porque falam sem dizer, tropeçam uns nos outros, existindo apenas nessa condição, estando exatamente aí, no tropeço maravilhoso do caminhar para ser, que é a própria experiência de cada um e de nenhum incessantemente à procura de ser.

Tropeçamos nas palavras em *Caminho como uma casa em chamas*. Caminhamos engasgados na tentativa de perceber o que aconteceu àquele prédio a partir de suas histórias, as quais se criam numa autogênese fracassada desde a partida, já que nascem sempre da aceitação da morte como condição de falar essa fala incessante que se desloca para o esquecimento fundamental e fundador da escritura do romance. As experiências dos sujeitos aí tropeçam na linguagem gaguejante dos nomes em regressão infinita, abrindo o ser da linguagem ao abismo potencialmente criador da coisa da linguagem em que afundam e se confundem os relatos confusos e imprecisos dos habitantes a arderem em suas palavras bêbadas e semanticamente inapropriadas o tempo todo. São paranarrativas que vão se contando pelo quase-enredo de suas histórias, desenredando essencialmente toda história, fazendo de toda repetição uma invenção, uma criação, que fala sem voz nas intermitências das falas, onde se insinua um dizer, este sem voz, que é onde nos colocamos a escutar as palavras que caminham tropeçando na significação cambaleante de um sentido que arde na origem de todo dizer do acontecimento.

Nessas experiências de linguagem em que caminhamos nos romances, todos os signos participam de um movimento – a que podemos chamar significância – que nos lança, enquanto signos que somos, na realidade instável e em constante estado de dispersão das palavras no texto. Estas se chocam na rotação dos signos a promover uma abertura da linguagem, o que, por seu turno, promove a diluição da solidez harmônica da relação significante-significado, o que faz toda a estrutura do texto, os campos semânticos estabelecidos, a composição dos sujeitos da narrativa, a ordem do tempo dos fatos e a consistência destes enquanto recortes do real desestabilizarem-se fundamentalmente. Os significados deliram e entram no devir que é feito só de deslizamento e errância do sentido.

É o modo como o tempo se dá nas memórias que fal(h)am em *Exortação aos crocodilos*. Tempo que não há, escapa de uma identificação que o singularize e estabeleça uma presença na organização do mundo. Ele escapa; e ao dizer isto, já não se nos dá como presente, passado ou futuro; é apenas instância discursiva feita de temporalidades em devir, devendo sempre outro tempo, o da expropriação da experiência relatada pelos sujeitos do romance. Estão na infância da história, como diz Agamben, no limite do desejo de falar e, assim, tornar-se sujeito na história. O desejo de ser, então, impulsiona a fala desses sujeitos sem presença, que passam a falar para existir. Entram na história. Mas como? E a que preço?

Ao preço da própria condição de ser no mundo. Porque são feitos da fala que conseguem enunciar, uma fala, no entanto, que falha na elaboração de um enunciado, permanecendo na dispersão fundamental da enunciação em processo, na incompletude de uma fala, na inconclusão do significar, processo absoluto do dizer sem fala, jogo de signos, a projetar uma existência igualmente falhada, fracasso de ser, que é, no entanto, a única possibilidade deles serem. Nisso é que o tempo também desfaz seus limites de organizador dos acontecimentos, já que desfigurado pela força do vivido (em suspeita sempre), reinventando pela potência da linguagem vazia de significação a perder toda referência à realidade material limitadora de suas possibilidades de dizer.

Desse modo é que o relato de “o que aconteceu” não é possível, já que essa desfeitura dos limites da linguagem e do tempo lança os fatos em uma absoluta inadequação, uma impropriedade que lhe é inerente e fundada na ausência de uma certeza organizadora. A memória é o que é porque não consegue lembrar; antes, em suas fissuras da recordação, abre-se o espaço sem lugar da sensação, da suspeita, princípio de toda criação, de toda imaginação. É a força do não saber redimensionando a memória, confundindo experiência vivida e lembrança esquecida, resultando em falas que murmuram, balbuciam outra verdade, sempre estranha, sempre diferente pela repetição da força da suspeita que tudo suspende, que tudo angustia, a tornar a realidade do acontecimento em possibilidade de linguagem.

Assim é que os sujeitos falham pela fala esquizo, caótica, pela qual podem ser. São sujeitos tortos, sem presença, não sujeitos, subjetividades em devir circulando pela dispersão que movimenta e desfaz os limites temporais dos acontecimentos e toda

tentativa de significação. Aí é que o romance se faz possível enquanto aquilo que é: um acontecimento de linguagem.

Coisa semelhante, a coisa mesma, a coisa da linguagem é o que dinamiza a dissolução dos sujeitos na narrativa de *Comissão das lágrimas*. Como dizer “eu” e não tornar-se nesse mesmo instante um “si” a falar é a problemática do sentido e da possibilidade da linguagem nessa experiência de escrita. O pai, a mãe e Cristina se colocam como os bocados falantes numa escritura fragmentada e esquizofrênica em que pedaços de lembranças de Simone (ou Alice) falam em Cristina, que feita parte fala em espasmos nas lembranças do pai. Circulam entre si uma série de *eus* desprovidos de uma identidade, feitos de uma inconsistência que os mantém na iminência de acontecerem: vozes que mais perturbam toda ordem do que organizam as falas e os sentidos do que se fala aí.

Estabelece-se um fluxo descontínuo de vozes e interrupções, de rupturas, enfim, intensificando a descontinuidade fundadora dessa escritura em derrisão. Trata-se, então, de um jogo dos sujeitos tornados palavra. Subjetividades tornando-se outra coisa: esvaziados do *eu* que os individualize, lançam-se à impessoalidade e ao distanciamento presente no *si*, no outrem, na coisa de ser; deixam de ser para acontecer como lugar da possibilidade de existir alguém. São corpos ocos, sem substância que lhes dê constância, nem consistência, menos ainda unidade: corpos sem órgãos a circularem suas ausências em interpenetrações alucinadas a falar de uma fala sem presença, sem voz.

Há uma vergonha e há uma imobilidade fundamental a provocar as falas e os silêncios no romance. Negar a si, desqualificar o “eu” e seu rastro, calar o grito, gestos de dessubjetivação que condicionam um estatuto do sujeito feito dessa impossibilidade, que é, no entanto, fundadora de outra realidade: a da vergonha. Isso é o que imobiliza os sujeitos e toda a nação – signos de uma história – diante da possibilidade de mudar a história. Emudecem na potência da linguagem desmemoriada, dessubjetivada, a confundir sujeitos, lugares, histórias e a impossibilitar toda mudança e todo sentido acabado e preciso. Ficamos a esperar, como os sujeitos à espera de um *eu*; como a escrita à espera de uma escritura que lhe dê sentido, à espera de saber o que acontece(u).

Eis o engasgo fundamental da escritura em que se caminha como uma casa em chamas no último romance observado aqui. Anda-se aos tropeções, novamente, nas

fissuras da ordem do sentido e do tempo, na fluidez descontínua da dispersão em que rodam os signos a propor uma fala sem voz que, no entanto, diz algo que suspeitamos ter acontecido. São histórias que se criam, brotam umas nas outras, descontinuando toda história, registrando apenas a ausência de uma trama, de um enredo, lançando-nos nos movimentos da história, sutis e intensos, intermitentes em sua lentidão criadora, a derramar uma significação que sempre escapa de qualquer unidade ou sentido definido. Movimento da morte como um acabar que não acaba incessantemente: vida da escrita literária, passo possível da escrita da história.

Destaca-se nisso a impropriedade essencial dos nomes a tentarem dizer a realidade das coisas e dos seres. E nesse movimento de disjunção e derrisão do sentido do nome, a potência da escrita, que se apresenta como um lugar de criação acontecendo no gaguejar da representação insuficiente e da narrativa em migalhas a falar da própria dizibilidade do dizer. As palavras são vistas, assim, como migalhas de pensamento e do discurso pretendido, fracasso de toda tentativa de representação dos fatos, dos seres, enfim, de tudo o que se coloca na intenção de se fazer presença no fluxo do dizer. Não formam o discurso, deformam o pensar – incluindo o lembrar. Desdizem a coisa intencionada. Estão sempre a dizer outra coisa.

Assim é que o romance acontece como uma escritura a perseguir a verdade do que aconteceu, motivo da narração. Lugar sem lugar que é pura possibilidade de dizer. Lugar onde ninguém fala: as falas são gestos narrativos de memória que se quer fazer presença, presente, atualizando o passado, passando o acontecer em vista, rememorando os fatos, perdendo-se na circularidade do que é lembrado e do que é esquecido. No meio disto está o sentido em constante devir, sendo lançado por sobre os aprisionamentos semânticos do significante e na dinâmica dos deslizamentos do significado.

Fatos e não-fatos que se passam na instância de um passado morto que é a mesma de um presente vivo. Temporalidades que se confundem na força da agoridade do acontecimento aberto, fissurado pela potência da dizibilidade em processo nas palavras a chocarem-se e a desfazerem-se em suas estruturas e semânticas. Do passado a morrer não há algo que possa ser recobrado, revivido enquanto presença no mundo; do presente que vive, só a não pessoa é possível, já que o devir do tempo impede qualquer organização estruturada, na medida em que concentra os tempos em uma con-fusão de

passado e futuro a desfazer a presença do presente. Fica-se então apenas com a possibilidade do *on*, da presença ausente da pessoa que não é. O nome que se dobra sobre si mesmo a sintetizar a pessoa que não tem personalidade, é só lugar de acontecimento da linguagem onde, enfim, pode o sujeito pode vir a ser, embora na condição de sempre ser outro.

A partir disso é que se pode afirmar que a unidade do romance não é uma condição para ele existir ou para fazer sentido. O que se pode perceber foi uma ideia de romance a delirar na dinâmica de engasgos e tropeços da escritura da derrisão do sentido e da abertura incessante da linguagem a configurar a narrativa. O que nos leva a afirmar que o romance acontece inexatamente nesses movimentos da escrita narrativa-romanesca-histórica em que as palavras se colocam nesse fluxo que não avança, não progride, antes estanca, para, pensa sua própria função, lançam-se ao jogo semiótico da rotação dos signos, ficando em suspeição, à espreita do sentido, que está por acabar e está por chegar o tempo todo.

Uma fala (escrita) feita de interrupções, que instaura uma dinâmica da intermitência da linguagem que impossibilita a forma definida, e mesmo o sentido compreensível; antes, provoca um movimento do sentido em outro ritmo, outra dinâmica da semiose dos signos, agora jogados no devir da significação que é a escrita do passado, este feito dos espasmos da memória, devir do tempo, acontecendo como vibração da linguagem que reverbera por toda a estrutura linguisticodiscursiva.

É a fala de um neutro que se estabelece nesse movimento da linguagem. Uma voz irreconhecível, muda, que, no entanto, é a voz que murmura um rumor vindo da própria dizibilidade da linguagem, a falar do lugar da fratura do próprio dizer, dessignificando os significados, dessubjetivando os sujeitos, desenredando o enredo. Neutro como potência do impoder da fala literária, em que tudo se diz pelo fora, pela borda e pela margem do sentido. Não o ser identificável de histórias em que o sentido da existência se mostre mais coerente com o mundo, mas vozes a implodirem as formas de subjetividade nas narrativas impessoais dos habitantes do prédio, todos, inclusive, desabitados de si próprios, impróprios a um “eu” organizador, neutralizados pela força pré-individualizante da linguagem antes de toda fala, in-fância, não-sujeito.

Falam, então, os sujeitos dos três romances na condição de serem “perguntas, cartas, telegramas, relatórios, sugestões”, ou joelhos a doer, ou avencas a apontar, ou flores em riste a esperar; não pessoas, mas realizações linguisticodiscursivas impessoais em que está a ecoar essa absoluta ausência de presença, manifestada nessa circulação de signos, a apontar sempre outra coisa não designada, oculta, guardada, na iminência de dizer.

Pode-se, então, a partir disso, considerar um estilo dessa escrita, identificado com essa dispersão fundamental e essa abertura fundadora desse dizer estranho, neutro e impessoal. Um estilo que cria a língua, na medida em que desfaz a ordem das definições e das singularizações em nome da invenção de uma outra realidade linguística e semiológica. Funda-se a língua da descontinuidade, a língua menor que gagueja um sentido que não se estabiliza, não se estabelece, mas altera-se essencialmente o tempo todo. Estilo que não marca, mas desfigura as marcas, falando algo apenas na instância do próprio movimento da desfiguração, no transcorrer das nódoas que embotoam o tecido textual, fragilizam as linhas da tessitura, aproveitando-se da potência da nódoa, que concentra, em seu chegar intempestivo, a força de uma fala desestabilizadora e inaugural sempre nova, sempre origem.

Narrar, assim, revela-se como o tema deste trabalho, o que quer dizer que se trata de uma coisa que nos escapa à definição. Caminhar pelas narrativas desses três romances é uma exigência da palavra que se lança ao jogo da (in)significância, ao próprio ser da linguagem, à coisa mesma que se abre em todo falar (escrever). A história e as histórias das mulheres de *Exortação aos crocodilos*; de Cristina, da mãe e do pai de *Comissão das lágrimas*; e as dos habitantes de *Caminho como uma casa em chamas*, são aberturas de um dizer que é o próprio do literário, aquele que se nutre do estranhamento que há em todo acontecimento tornado relato, caindo na dispersão do sentido da palavra que conta história(s).

É desse modo que se reconhece que dizer o acontecimento pode falar o acontecimento na condição de não dizê-lo ao falar, o que evidencia a força da negação afirmadora de um consentimento que possibilita a linguagem dele: pode-se dizer dele, e só assim o acontecimento pode vir à palavra. Poder querer dizer falar é também, assim,

condição da escritura do acontecimento, da linguagem do acontecimento chegar ao acontecimento da linguagem. Nisso está algum dizer possível deste trabalho.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Trad.: António Guerreiro. Belo Horizonte, Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, G. **Il fuoco e il racconto**. Roma: Nottetempo, 2014. (Trad.: Cid Ottoni Bylaardt e Saulo Lemos)
- AGAMBEN, G. **Infância e história – destruição da experiência e origem da história**. Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Trad.: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANTUNES, A. L. **Caminho como uma casa em chamas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2014.
- ANTUNES, A. L. **Comissão das lágrimas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- ANTUNES, A. L. **Conhecimento do inferno**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- ANTUNES, A. L. **Exortação aos crocodilos**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- ANTUNES, A. L. **Os cus de judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BENJAMIN, W. Magia e Técnica, Arte e Política. In: **Obras Escolhidas, Volume 1**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENVENISTE, Émile. **O homem na linguagem**. 2 ed. Trad.: Isabel Maria Lucas Pascoal. Lisboa: Veja, 1992.
- BERGSON, H. **Oeuvres**. 6 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.
- BLANCHOT, M. **A conversa infinita – a ausência de livro**. Trad.: João Moura Jr.. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLANCHOT, M. **A conversa infinita – a experiência limite**. Trad.: João Moura Jr.. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLANCHOT, M. **A conversa infinita – a palavra plural**. Trad.: Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Trad.: João Moura Jr.. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, M. **O instante da minha morte**. Trad.: Fernanda Bernardo. Campo das letras: Porto, 2003.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BYLAARDT, Cid Ottoni. **Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

CANDIDO, Antônio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CERTEAU, M. **A escrita da História**. 3 ed. Trad.: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Trad.: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. Trad.: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995. V. 2.

DELEUZE, G. et GUATTARI, F. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Trad.: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. V. 3.

DERRIDA, J. (dir.) et al. **Dire l'événement, est-ce possible?**: Paris, L'Harmattan, 2001.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 7 ed. Trad.: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P. et DREYFUS, H. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica** (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, M. **O pensamento do exterior**. São Paulo: Princípio, 1990.

FREUD, S. Cinco lições de psicanálise. In: **Sigmund Freud : Obras completas, volume 9**. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GUATTARI, Félix. **Caosmose – um novo paradigma estético**. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Trad.: Márcia Sá Cavalcante Schuback. 5 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2011.

LEVINAS, E. **Humanismo do outro homem**. Trad.: Pergentino Pivato. Petrópolis: Vozes, 1993.

MARTINS, A., SANTIAGO, H. et OLIVA, L. C. (orgs). **As ilusões do eu: Spinoza e Nietzsche**. Trad.: Daniel Santos da Silva et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

NIETZSCHE, F. **Considerações intempestivas**. Trad.: Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença, s.d.

PESSOA, F. **Obra poética**. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. 17 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SPINOZA, B. **Ética**. Trad.: Tomás Tadeu. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.