

Tão longe, tão perto
***Viagens na minha terra* de Almeida Garrett e *Conhecimento do inferno* de António Lobo Antunes, transtextualidades possíveis**

Lara Silva Perussi Bertão¹

Luís Fernando Prado Telles²

RESUMO

A partir do conceito de transtextualidade de Genette (2010), o artigo propõe uma análise de *Viagens na minha terra* (1846) de Almeida Garrett e *Conhecimento do inferno* (1980) de António Lobo Antunes. O ponto de contato para a aproximação entre os textos é o tema da viagem, a partir do qual se problematiza o posicionamento do narrador em ambas as obras e se extrai um saldo interpretativo histórico-crítico sobre os textos em questão e sobre a cultura portuguesa.

Palavras-chave: Narrativa; viagem; transtextualidade; Garrett; Lobo Antunes.

¹ Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal de São Paulo: Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas em 2017. Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo: Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, desenvolveu pesquisa intitulada: *Da terra ao inferno: uma viagem pelas narrativas de Almeida Garrett e António Lobo Antunes* sob orientação do Prof. Dr. Luís Fernando Prado Telles, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) de outubro de 2018 a junho de 2020. Cumpriu um estágio de pesquisa no exterior na Universidade de Coimbra, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, no segundo semestre de 2019. Atualmente, é doutoranda em Teoria e Crítica Literária na Unicamp. E-mail: lara.perussi@hotmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-1883-6677>

² Professor de Teoria Literária da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Possui bacharelado e licenciatura em Letras (1997), mestrado (2000) e doutorado (2009) em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (USP) durante os anos de 2013 e 2014. Possui especialização em Gestão Pública pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: luis.telles@unifesp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1000-5118>



So far, so close
***Viagens na minha terra* by Almeida Garrett and *Conhecimento do inferno* by António Lobo Antunes, possible transtextualities**

ABSTRACT

Based on Genette's concept of transtextuality (2010), the article proposes an analysis of *Viagens na minha terra* (1846) by Almeida Garrett e *Conhecimento do inferno* (1980) by António Lobo Antunes. The point of contact for the approximation between the texts is the theme of the journey, from which is problematized the positioning of the narrator in both works and from which is extracted a historical-critical interpretative balance about the texts in question and about Portuguese culture.

Keywords: Narrative; journey; transtextuality; Garrett; Lobo Antunes

1. Introdução

Segundo Genette (2010), o objeto da poética seria a própria transtextualidade, ou seja, aquilo que ele designa como “transcendência textual do texto”, visto que entende a transtextualidade como constitutiva da própria literatura, uma vez que alcança “tudo o que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p.13). O presente artigo propõe uma aproximação entre *Viagens na minha terra* (1846) de Almeida Garrett e *Conhecimento do inferno* (1980) de António Lobo Antunes, em que a transtextualidade constitui-se como um operador de leitura, na medida em que as relações entre os textos se estabelecem não propriamente pela citação textual, mas pelas relações intermundos que esses dois romances, tão distantes temporalmente, convocam para o ato da leitura. A pedra de toque para se realizar tal aproximação é a temática da viagem e o problema central o posicionamento do narrador em ambas as obras, considerando os contextos de produção e a forma como respondem a determinados padrões do arquitrato em que se filiam, o romance. Os narradores-protagonistas dos livros estudados se deslocam, respectivamente, de Lisboa a Santarém e do Algarve à Praia das Mações, próxima de Sintra, realizando a partir da viagem geográfica que



empreendem, viagens outras, de caráter autobiográfico-ficcional e histórico-crítico. Se a multiplicidade das viagens parece aproximar ambas as obras, bem como a ironia, no que toca ao estatuto dos narradores, nas duas narrativas notamos consideráveis especificidades estruturais e estilísticas as quais nortearão o nosso percurso. Passemos a ele.

2. De onde se parte, para onde se vai

Saber de onde se parte é, se não essencial, ao menos desejável àqueles que se propõem a viajar, seja por Portugal, seja por questões teóricas que atravessam o estudo da narrativa, como, por exemplo, aquelas que dizem respeito à voz que se desprende de uma “garganta de papel” (DAL FARRA, 1978, p. 6) e que pode manifestar-se ora como guia, ora como vítima da própria linguagem da qual emerge: o narrador.

Sendo o romance considerado herdeiro burguês da epopeia³ e, por conseguinte, seus heróis tributários de Odisseu em suas itinerâncias (BENJAMIN, 1996, p. 198), o estudo de romances que se estruturam a partir de e que tematizam viagens, não só geográficas, mas autobiográfico-ficcionais e histórico-críticas, torna-se pertinente.

Viagens na minha terra, romance garrettiano oitocentista, se integrante especialmente importante da obra do considerado introdutor do romantismo português, desperta interesse, dentre outras razões, por problematizar o movimento romântico em seus excessos (REIS, 1993, p 8) e, adiantemos, a própria noção de representação, fato que nos permite compreender a razão pela qual Ofélia Paiva Monteiro e Maria Helena Santana intitulam determinada coletânea de estudos a respeito do seu autor como *Almeida Garrett- um romântico, um moderno* (2003). A modernidade de Garrett é atestada em *Viagens na minha terra* tanto pelo caráter multigenológico da obra – que pode ser lida como ensaio, relato autobiográfico de viagem e romance, compreendendo em si mesma o subgênero novelístico e o epistolar – como pela sagacidade de seu narrador, o qual se apresentando como sendo o próprio Almeida Garrett, além de rasurar a fronteira que separaria o real do ficcional, “põe em xeque” inúmeras vezes, o fazer literário e o quão distante ele parece estar de cumprir a tarefa que se impôs (e se imporia

³ Ideia postulada por Hegel (1835), retomada por Bakhtin (1940) e Lukács (1965).



principalmente nos anos setenta do século) de representar fidedignamente a realidade. Emitindo inúmeros comentários acerca do ato de narrar e do material narrado, o narrador criado por Garrett, opondo-se ao princípio de distanciamento realista, posterior às produções do autor e que passou a considerar infração “qualquer intervenção e elementos discursivos no interior de uma narrativa” (DAL FARRA, 1978, p. 42), não demonstra afastar-se do plausível, antes reconhecer, tal qual os narradores de Machado de Assis, a ingenuidade de se pretender objetivo e acreditar que a realidade, em toda a sua complexidade, é passível de representação precisa. Reconhecimento este que nos faz notar o quão próximo, apesar de distante, Garrett encontra-se dos literatos do século XX, os quais não descartaram a realidade de suas obras, mas assumiram, por vezes textualmente, a dificuldade que encontravam de retratá-la a partir das lentes de que dispunham, embaçadas por sua subjetividade esfacelada.

Assim, se em muitos casos o autor-implícito concede que o seu narrador explicita a labuta com o texto, o aflitivo gesto de dar ordem à matéria, a confissão da disparidade entre o que pretendia narrar e o que narra, ou a erosão que a contingência planteia sobre o relato - dados que surgem em Proust e em Gide (*Les faux monnayeurs*) - é porque quer conferir maior verossimilhança ao ato da produção. (DAL FARRA, 1973, p.43).

Conhecimento do inferno, terceiro romance da trilogia inaugural de António Lobo Antunes, que compreende *Memória de elefante* (1979) e *Os cus de Judas* (1979), tem como principais elementos temáticos constitutivos as guerras coloniais em África, o exercício da atividade psiquiátrica e a incapacidade de amar⁴. Elementos estes, que conjugados pelo narrador, também apresentado como sendo o próprio Lobo Antunes, potencializam-se não só pela crueza da realidade que aparentemente denunciam, mas, principalmente, em sua gradual ilogicidade e encadeamento linguístico-semântico infernal⁵, por problematizarem, tal qual *Viagens na minha terra*, a representação literária do extraliterário, à medida que denotariam a impotência do narrador em se posicionar enquanto sujeito inteiro, algo que podemos notar pela

⁴ Nas palavras do autor, que, apesar de não ser a autoridade máxima acerca do que escreve, se podemos, é desejável que ouçamos: “Nos três primeiros havia três temas que me interessava tratar. Era o tema da guerra de África, vivido por mim de uma maneira muito forte. Era o tema do hospital psiquiátrico como universo concentracionário (...). O terceiro tema era, não o amor, mas a incapacidade de amar, a solidão.” (ANTUNES *apud* SEIXO, 2002, p.500).

⁵ Tal qual expresso por Seixo (2002, p.90): “Em *Conhecimento do inferno* (...), a itinerância da viagem coincide com o próprio percurso discursivo que concretiza a experiência do conhecimento e do seu carácter infernal(...).”



alternância das pessoas do discurso na narrativa (eu-ele), e, paradoxalmente, a impossibilidade que ele encontraria de narrar, dar significado ao que vivenciou e que (re)memora em sua viagem do Algarve à Praia das Maças. Impossibilidade atestada por “uma linguagem de coisa, deterioridamente associativa”, que tal qual dito por Adorno (2003, p. 62), estaria intrinsecamente relacionada ao fenômeno de reconhecimento da “supremacia do mundo das coisas”, negação/autoencarceramento do sujeito em si mesmo, e, sobretudo, à experiência bélica, fatal à capacidade de narrar, segundo Benjamin (2002, p. 198): “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.”

Diante de duas obras que se organizam a partir de deslocamentos geográficos, tematizando viagens-outras, de caráter autobiográfico-ficcional (por sermos apresentados à vida amorosa e à prática literária de ambos os narradores-autores) e histórico-crítico (à medida que ambas as obras tecem uma imagem crítica de Portugal enquanto nação), cabe nos determos na entidade textual que nos fala, por esses trajetos geográfico-simbólicos, a partir de algumas perguntas: Quem são os narradores-autores?; Qual a relação que mantêm com os lugares pelos quais passam para chegarem ao seus destinos?; Como rememoram os seus amores e descrevem a sua atividade literária?; Como problematizam a nação a partir da experiência das guerras que vivenciaram biográfica e ficcionalmente?

3. Quem, como e por quê?

Em *Viagens na minha terra*, o narrador-autor nos diz, desde a primeira página do romance, o motivo pelo qual viaja:

Era uma ideia vaga; mais desejo que tenção, que eu tinha há muito de ir conhecer as ricas várzeas desse Ribatejo, e saudar em seu alto cume a mais histórica e monumental das nossas vilas. Abalam-se as instâncias de um amigo, decidem-me as tonteiras de um jornal, que por mexerequite quis encabeçar em desígnio político determinado a minha visita. Pois por isso mesmo vou: – pronunciei-me. (GARRETT, 2012, p.5).

Certo ufanismo saudoso o teria incentivado à viagem a Santarém, junto à intenção de provocar aqueles que julgavam suas motivações puramente políticas. O narrador é ainda mais generoso ao descrever-nos as circunstâncias do seu momento de partida: “São 17 deste mês de

6



julho, ano da graça de 1843, uma segunda-feira, dia sem nota e de boa estreia. Seis horas da manhã a dar em São Paulo, e eu a caminhar para o Terreiro do Paço.” (GARRETT, 2012, p. 6), e ao apresentar-nos, para além das razões pelas quais viaja, os motivos pelos quais decide escrever o suposto relato de suas viagens:

Já agora rasgo o véu, e declaro abertamente ao benévolo leitor a profunda ideia que está oculta debaixo desta ligeira aparência de uma viagemzinha que parece feita a brincar; e no fim de contas é uma coisa séria, grave, pensada como um livro novo da feira de Leipzig, não das tais brochurinhas dos boulevards de Paris. Houve aqui há anos um profundo e cavo filósofo de além Reno, que escreveu uma obra sobre a marcha da civilização, do intelecto - o que diríamos, para nos entenderem todos melhor, o Progresso. Descobriu ele que há dois princípios no mundo: o espiritualista, que marcha sem atender à parte material e terrena desta vida(...), e que pode bem personalizar-se, simbolizar-se pelo famoso mito do Cavaleiro da Mancha, D. Quixote - o materialista, que, sem fazer caso nem cabedal dessas teorias(...), pode bem representar-se pela rotunda e anafada presença do nosso amigo velho, Sancho Pança. (GARRETT, 2012, p. 11-12)

Além de buscar ilustrar as duas forças que regeriam o progresso do mundo, a espiritualista e a materialista, ele diz mais acerca das supostas motivações de sua escrita:

Hei de pô-los aqui (versos do poeta Dêmadés em grego) para que não falte a esta grande obra das minhas viagens o mérito da erudição, e lhe não chamem livrinho da moda: estou resolvido a fazer minha reputação com este livro(...). (GARRETT, 2012, p. 21. Acréscimo meu).

Ora, a suposta motivação ideológica de comprovar o princípio dialético hegeliano, e profissional, de fazer sua reputação com o livro, são expostas nos três primeiros capítulos da narrativa, que, apesar das digressões que lhe atravessam e pelas quais o narrador se desculpa, conseguimos seguir sem muitas dificuldades. Isto é, o narrador-autor, apesar de dizer que não, tem total controle sobre o que narra, reforçando-nos a todo momento a literariedade do que é relatado, localizando o material narrado temporal e espacialmente e estabelecendo contato direto com o leitor que, por vezes, supõe como entediado, mas que em nenhum momento deixa de guiar.

Mas o que terá tudo isto com a jornada de Azambuja ao Cartaxo? A mais íntima e verdadeira relação que é possível. É que a pensar ou a sonhar nestas coisas fui eu todo o caminho, até me achar no meio do pinhal da Azambuja. Aí paramos, e acordei eu. Sou sujeito a estas distrações, a este sonhar acordado. Que lhe hei de eu fazer? Andando, escrevendo: sonho e ando, sonho e falo, sonho e escrevo. (...) A minha opinião sincera e conscienciosa é que o leitor deve saltar estas folhas, e passar o capítulo seguinte, que é outra casta de capítulo. (GARRETT, 2012, p. 24).

É importante dizer que o narrador de *Viagens*, devido à complexidade da macroestrutura da obra, pode ser descrito, a partir das categorias expostas por Friedman



(1971), tanto como narrador-protagonista, à medida que nos narra o que acontece no trajeto rumo a Santarém e nas visitas que lá realiza, quanto como narrador onisciente intruso, por nos apresentar detalhes da novela de amor de Carlos e Joaquina, novela esta que diz ouvir de um companheiro de viagem, mas na qual faz inferências que comprovam a sua onisciência sobre o conteúdo que supostamente lhe estaria sendo narrado. Vale a pena atentarmos, também, no fato de que em determinado momento o narrador-autor relata um encontro que teria tido com uma das personagens da novela, Frei Dinis, cedendo a oportunidade de fala à personagem Carlos, ao simular a leitura da suposta carta que ele teria deixado a família, e por conseguinte, convocando à narrativa outro narrador.

Vejamos um dos muitos momentos nos quais fica evidente que o narrador se enquadra na categoria de narrador-protagonista, à medida que ressalta que o objetivo da obra é narrar as suas viagens, narração esta que não se deteria na descrição de lugares geográficos, mas em pontos sobre os quais o narrador julgaria importante discorrer:

Muito me pesa, leitor amigo, se outra coisa esperavas das minhas Viagens; se te faltou, sem o querer, a promessas que julgaste ver nesse título, mas que eu não fiz decerto. Querias talvez que te contasse, marco a marco, as léguas da estrada? Palmo a palmo, as alturas e larguras dos edifícios? Algarismo por algarismo, as datas da sua fundação? Que te resumisse a história de cada pedra, de cada ruína? Vai-te ao padre Vasconcelos; e, quanto há de Santarém, peta e verdade, aí o acharás em amplo fólio e gorda letra; eu não sei compor desses livros; e, quando soubesse, tenho mais que fazer. (GARRETT, 2012, p. 173).

Em contrapartida, atentemo-nos à descrição que o narrador faz do uniforme de Carlos e à emissão de um comentário que nos permite vê-lo enquanto “intruso” no retrato que pinta:

(...) seu porte gentil e decidido de homem de guerra desenhava-se perfeitamente sob o espesso e largo sobretudo militar (...) Uniforme tão militar, tão nacional, tão caro as nossas recordações-que essas gentes, prostitutas de quanto havia nobre, popular e respeitado nesta terra, proscreveram do exército... por muito português demais talvez! deram-lhe baixa para os beaguins da alfândega, reformaram-no em uniforme da bicha! Não pude resistir a esta reflexão: as amáveis leitoras me perdoem por interromper com ela o meu retrato. (GARRETT, 2012, p. 123).

No momento seguinte, a descrição que o narrador faz, não apenas dos aspectos físicos, mas do caráter de Carlos, apontam ao próprio desfecho da história de amor da novela e comprovam a sua onisciência acerca das personagens e dos fatos narrados.

Os olhos pardos e não muito grandes, mas de uma luz e viveza imensa, denunciavam o talento, a mobilidade do espírito - talvez a irreflexão... mas também a nobre singeleza de um caráter franco,



leal e generoso, fácil na ira, fácil no perdão, incapaz de se ofender de leve, mas impossível de esquecer uma injúria verdadeira. (...) Quando calado e sério, aquela fisionomia podia-se dizer dura; a mais pequena animação, o mais leve sorriso a fazia alegre e prazenteira, porque a mobilidade e a gravidade eram os dois polos desse caráter pouco vulgar e dificilmente bem entendido. (GARRETT, 2012, p. 124).

Notamos pelos trechos destacados que o narrador garrettiano, muitíssimo polivalente, sabe quem é, quando e de onde parte, para onde e porquê viaja, fazendo muitas digressões, as quais nos apontariam às dimensões autobiográfica-ficcional e histórico-crítica que a viagem geográfica que empreende demonstra adquirir, sem, contudo, abandonar a mão dos leitores e se perder em labirintos da memória dos quais não consiga sair, diferentemente do que ocorre com o narrador de *Conhecimento do inferno*.

Talvez, como primeira oposição à forma de narrar garrettiana, seja interessante ressaltarmos a epígrafe da obra que antecede o discurso do narrador solitário, também identificado como sendo o próprio autor do romance e que se confessa enquanto alguém que escreve:

Nós não acreditamos que qualquer finalidade boa possa ser efetuada por ficções que ocupam a mente com vícios, aflições e crimes imaginários, ou que os ensinam ... em vez de se empenhar com o cumprimento do dever simples e ordinário ... alvejar a garantia da superioridade, ao criar para si perplexidades fantasiosas e incompreensíveis. Ao contrário, acreditamos que o efeito de tais ficções tende a tornar aqueles que caem sob sua influência incapazes de esforços práticos ... ao invadir as mentes, que deveriam ser protegidas de impureza, com o conhecimento desnecessário do inferno (ANTUNES, 2006, p.7).

Ao encontro do que disse o narrador de *Viagens* acerca das motivações pelas quais estaria descrevendo o seu percurso rumo a Santarém, ao que parece, somos avisados, antes de sermos apresentados ao narrador antuniano, de que a matéria sobre a qual ele narrará é inútil e até mesmo prejudicial aos leitores. O objetivo do narrador que parte do Algarve à Praia das Maçãs, deduz-se, por conseguinte, ser muito diferente do que moveu o garrettiano: ele não espera expor a realidade e desvendar-lhe os mecanismos espirituais e/ou materiais que a regeriam, muito menos construir um nome glorioso a partir da experiência (infernai) que a viagem lhe teria proporcionado, mas parte ficcionalmente da premissa de que narrativas aflitivas e incompreensíveis em nada contribuiriam à mudança da realidade, inutilizando os leitores a “esforços práticos”. Dada essa primeira chave-de-leitura, convém-nos dizer que se



opondo ao garrettiano também no que diz respeito à clareza das razões pelas quais viaja, o narrador de *Conhecimento do inferno* exige de seus leitores uma participação eminentemente ativa na construção do sentido da viagem, que pode ser lida como uma espécie de fuga de uma angústia misteriosa que já o havia tomado em Lisboa e que “resolvera” viajando junto a Isabel à Quinta da Balaia nas férias anteriores, ou no caso da viagem “regressiva” à Praia das Maçãs, como parada obrigatória antes de voltar à rotina em Lisboa, no Hospital Miguel Bombarda: “Levo os livros, disse ele, os papeis, as camisas, as peúgas que me trocam sempre e volto amanhã ao hospital.” (ANTUNES, 2006, p.242).

Talvez o que nos permita estabelecermos drásticas diferenças entre as vozes que se apresentam enquanto fios condutores de ambos os romances resida também, e principalmente, no fato de que o narrador antuniano, à medida que é vítima de uma sobreposição de imagens perturbadoras durante a viagem (do passado e até mesmo de seu imaginário), correspondente ao fluxo psíquico que a narrativa simula, demonstra perder não só o controle sobre o que narra, mas de sua própria identidade. Diferentemente do narrador garrettiano, aquele que compartilha conosco o seu aprendizado involuntário do inferno tem como única destinatária de sua escrita uma de suas filhas, Joana, e se expõe acerca de acontecimentos que sucederam a outras personagens e não a si, não demonstra conhecer-lhes as profundezas do ser (tal qual o viajante lisboeta demonstrou em relação a Carlos). Pelo contrário, à medida que se interessa especialmente por elas, sem aviso prévio na narrativa, ocupa-lhes o lugar, “trazendo à baila” as obscuridades dos dilemas-outras a partir de seu próprio mundo interior, algo que podemos notar pela observação dos capítulos nono e décimo da obra. No nono, o narrador, passando pelo Montijo, evoca a lembrança das comemorações natalinas no Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda, rememorando-as, primeiro enquanto médico, e, em seguida, como um indivíduo recém-internado pela família:

O chefe do emprego retira-nos trabalho. Temos excesso de pessoal, podemos dar-nos ao luxo de redistribuir tarefas, você fica a tomar conta de um pelouro novo, os colegas conversavam conosco com excessiva amabilidade, com excessivo cuidado, a família insiste ao jantar. Não é um psiquiatra, um doutor de malucos, de doidinhos, é um especialista em esgotamentos, dá-te umas vitaminas, ficas bom, a gente responde Mas eu sinto-me bem e eles sorriem com paciência, com afecto, com inesperada ternura (...). E sempre os cochichos, as conspirações, os soslaios, os segredinhos. O médico, simpatiquíssimo, lambe um envelope com uma carta dentro. Não se passa



nada de anormal consigo mas todos nós mais tarde ou mais cedo com esta vida que se leva precisamos de repouso, uma semana ou duas no máximo (...) o seu marido o seu pai o seu filho levam-no aqui a este hospital eu nem sei se lhe chame hospital para lhe chamar hospital tinha que chamar hospital aos sítios onde os atletas procedem a estágios antes dos jogos (...). O centro de estágio para atletas assemelha-se de facto a uma prisão mas se calhar é só o aspecto, há hotéis de luxo assim para enganar papalvos novos-ricos, atravessamos corredores e corredores lajeados (...). (ANTUNES, 2006, p.182-183).

Recém-internado que, perturbado por estar em um lugar o qual não conhece, cercado de pessoas doentes, sendo covardemente medicado e sentindo perder gradativamente sua força física e capacidade de linguagem, suicida-se com a ajuda de um colega, expressando-se até ao fim em primeira pessoa:

(...) encosto de leve o vidro ao pulso aos tendões e às veias salientes e tenras do pulso
– O senhor Valentim vai recitar um poema da sua autoria
sinto o braço dele contra o meu braço, o ombro dele contra o meu ombro, não existe família, não existe emprego, não existe casa. Dê aqui uma ajuda digo eu a apontar o vidro com o queixo, dê aqui uma ajuda que isto sozinho não vai lá. (ANTUNES, 2006, p.198).

No capítulo décimo, em contrapartida, a mesma personagem aparece, identificada em terceira pessoa, sendo encontrada pelo narrador, agora médico, no banheiro do Hospital junto a outro interno:

Chegar daqui a nada à Praia das Maçãs, pensei eu, meter a chave à porta e encontrar-me morto na sala, de pulsos cortados, como o tipo que se suicidou com um pedaço de vidro na casa de banho da enfermaria, quando toda a gente assistia, lá em baixo, à festa de Natal do manicómio: o sangue que a chuva entrada ela janela diluía, avançava pelo soalho como uma espécie de cobra buscando o seu caminho pelos intervalos das tábuas. Um rapaz fumava tranquilamente, em silêncio, ao lado do defunto, sem olhar para nós como se nos odiasse, um ódio feito de indiferença e de nojo. (ANTUNES, 2006, p. 208).

A alternância das pessoas discursivas (eu-ele), presente desde o começo da narração, amplia-se do nível linguístico ao temático, fazendo-nos participar da agonia do narrador-protagonista que, envolto em seu próprio fluxo psíquico, sobretudo por impressões sensoriais oriundas da viagem, tem dúvidas não apenas acerca do que lhe sucede – “Não percebo o que se passa não percebo o que se passa não percebo o que se passa” (ANTUNES, 2006, p. 245) –, mas de quem seja. Agonia identitária manifesta, por exemplo, no final da narrativa, quando, depois de muito ter dito acerca de um certo Rui, que jogava hóquei no rинque da Praia das Maçãs, o narrador-protagonista precisa repetir a si mesmo que é outro alguém e não o Rui, quando está diante da porta da casa paterna em Praia das Maçãs:



O Rui começou a procura da chave pelos bolsos, da chave atada com um cordel que a mãe lhe dera para abrir a porta do andar de baixo, sob uma lanterna de ferro forjado, ao pé da arrecadação das bicicletas e dos triciclos dos sobrinhos. (...) - Sou médico, cheguei do Algarve, estou na Praia das Maças, volto amanhã ao hospital- disse ele em voz alta para si mesmo a fim de afastar a imagem do Rui cambaleando aos tropeções no cimento deserto: amanhecia e a camisa em tiras abanava ao vento. (ANTUNES, 2006, p. 241-242).

Repetir a si mesmo quem é, seria uma forma de impedir a sua total diluição, enquanto narrador, no material narrado, processo que, segundo Rosenfeld (1996), diria respeito à negação de antigas diretrizes narrativas nos romances modernos (cronológica, espacial e causal), correspondentes à abolição da perspectiva na pintura:

Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela não há distância que produz a visão perspectivica. Quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem: o mundo narrado se torna opaco e caótico. (ROSENFELD, 1996, p. 92).

Ora, o que podemos destacar é que, à contramão do narrador garrettiano, o Virgílio ao qual somos apresentados não nos dá índices tão claros de onde parte, quando parte e do motivo pelo qual parte. O leitor, à guisa de Holmes, precisa caçar pistas referenciais ao longo da narrativa e atentar-se com especial atenção ao fato de que o deslocamento geográfico que organiza a diégesis da narrativa é tão central quanto o deslocamento identitário do narrador – protagonista que, excêntrico, respondendo ao postulado por Lukács (2009, p.79), demonstra ser um indivíduo problemático a viver num mundo contingente e incognoscível.

4. Das ruínas da terra pátria ao inferno íntimo

À compreensão das particularidades dos narradores estudados, acrescentemos a forma como viajam, a relação que mantêm com os lugares pelos quais passam e a maneira como interagem com o seu local de destino.

Ora, já foi demonstrado que a motivação do narrador garrettiano à realização da viagem a Santarém tinha raízes saudoso-nacionalistas. Em todo o trajeto rumo “a mais histórica e monumental” das vilas portuguesas (GARRETT, 2015, p. 5), o narrador-protagonista demonstra nutrir a intenção de reconstituir a história mítico-grandiosa de Portugal. Intenção



que se frustra a cada parada realizada no trajeto rumo ao seu destino, como por exemplo, a feita no Pinhal de Azambuja.

– Este é que é o pinhal da Azambuja?

Não pode ser.

Esta, aquela antiga selva, temida quase religiosamente como um bosque druídico? E eu que, em pequeno, nunca ouvia contar história de Pedro de Malas-Artes que logo, em imaginação, lhe não pusesse a cena aqui perto! ... Eu que esperava topar a cada passo com a cova do capitão Roldão e da dama Leonarda! ...Oh! que ainda me faltava perder mais esta ilusão ... Por quantas maldições e infernos adornam o estilo dum verdadeiro escritor romântico, digam-me, digam-me: onde estão os arvoredos fechados, os sítios medonhos desta espessura? (GARRETT, 2012, p. 25).

Plantado por D. Dinis, o pinhal e seus arredores, decepcionam o narrador, o qual munido de histórias fantasiosas acerca da paisagem, que reforçariam o caráter mítico da vegetação, se depara com uma realidade insossa. Aquele que já nos dissera no início de seu “relato” que beleza e mentira não cabem no mesmo saco (GARRETT, 2015, p. 20), constata mais uma vez o caráter idealista das artes em detrimento da crueza materialista do mundo e demonstra frustrar-se com essa discrepância. Para além dessa decepção, quando enfim chega à cidade de destino, o narrador-autor se mostra ainda mais deprimido ao notar a degradação e abandono de lugares e monumentos importantes à história portuguesa, algo que podemos observar pela apreciação que ele faz da Vila de Santarém, “metrópole de um povo extinto” (GARRETT, 2015, p.164), e da capela da Nossa Senhora da Vitória, que reformada e destituída de sua arquitetura histórica original foi, nas palavras do autor, “desaforada”. Desaforada ao ponto de o viajante, a partir da observação que faz da igreja, levantar um clamor à cidade de Santarém, clamor semelhante, no que diz respeito à sua formulação, ao que Cristo teria feito às portas de Jerusalém:

Ai, Santarém, Santarém! Abandonaram-te, mataram-te, e agora cospem-te no cadáver. Santarém, Santarém, levanta a tua cabeça coroada de torres e de mosteiros, de palácios e de templos! Mira-te no Tejo, princesa das nossas vilas, e verás como eras bela e grande, rica e poderosa entre todas as terras portuguesas. Ergue-te, esqueleto colossal da nossa grandeza, e mira-te no Tejo: verás como ainda são grandes e fortes esses ossos desconjuntados que te restam. Ergue-te, esqueleto de morte; levanta a tua foice, sacode os vermes que te poluem, esmaga os répteis que te corroem, as osgas torpes que te babam, as lagartixas peçonhentas que se passeiam atrevidas por teu sepulcro desonrado. Ergue-te, Santarém, e dize ao ingrato Portugal que te deixe em paz ao menos nas tuas ruínas, mirrar tranquilamente os teus ossos gloriosos (...). (GARRETT, 2015, p. 211- 212).



Em todo trajeto rumo *a*, e em Santarém, o narrador demonstra frustrar-se, especialmente, pela disparidade da nação-ideal frente à nação-real. O passado mítico-glorioso da nação portuguesa, à medida que ilusório e distante do Portugal oitocentista, “pesa nos ombros” do narrador, o qual, em busca de presentificar a história mitologizada da Pátria pelos lugares que visita, vê-se em breve regressando à Lisboa, desiludido.

O narrador antuniano, em contrapartida, não parece distinguir os monumentos e memórias pátrias do seu mundo interior. Algo que notamos, por exemplo, no momento em que observando um escritório da Balaia, pela janela do carro em movimento, não evoca a pertinência do local à história da nação, mas as razões pelas quais teria escolhido a psiquiatria como carreira:

Passou defronte do escritório da Balaia, junto ao campo de ténis e aos canteiros de flores amarelas (...), e veio-lhe à ideia o homem entornado num carrinho de bebé a ler revistas de Mecânica Quântica na mata de Monsanto, alheio à surpresa e ao espanto das pessoas (...). E recordou-se, guiando o automóvel ao longo das ruas da Balaia (...) da criatura grisalha (...), surgida de supetão de uma moita, a resmungar palavras que se não entendiam pela boca sem beijos, que principiou a empurrar o sujeito das revistas pelo chão (...) Foi nessa altura (pensou) que resolveu ser psiquiatra a fim de morar entre homens distorcidos como os que nos visitam nos sonhos e compreender as suas falas lunares e os comovidos ou rancorosos aquários dos seus cérebros, em que andam, moribundos, os peixes do pavor. (ANTUNES, 2006, p. 13-14).

Se a historicidade das paisagens que vislumbra não é descrita como em *Viagens*, há algo que parece aproximar o narrador antuniano do garretiano: a maneira como o passado o persegue. Em *Viagens na minha terra* o passado português é evocado como tal, isto é, em todas as suas implicações histórico-mitológicas, com referências claras a personagens como Marquês de Pombal e Camões. Em *Conhecimento do inferno*, de outro lado, não deixa de ser interessante que o narrador se sinta, por recorrentes vezes, paradoxalmente oprimido e atraído pela presença visível, sonora ou olfativa do mar. Mar português, na infância admirado, e que o narrador lamenta ter descoberto ser de cartolina:

Tenho saudades do mar, pensou, não deste mar mas de todos os mares que conheci antes deste pequeno, inofensivo, domesticado mar de cartolina, éramos crianças, estávamos deitados nos lençóis húmidos do anexo da pensão, por cima da farmácia, a voz de touro do mar chamava-nos, vínhamos à janela estremunhados e montavam sob o luar, ao pé da praia, um desses maravilhosos e miseráveis circos ambulantes que aparecem e desaparecem no Verão(...). (ANTUNES, 2006, p.26).



A dimensão biográfico-ficcional da paisagem entrecruza-se com a histórico-mítica da nação e, ao que parece, a tentação de lermos a infância do narrador-protagonista antuniano como uma espécie de espelhamento da infância da nação em suas ilusões, sobretudo marítimas (grandes navegações), afigura-se legítima. Ora, quando ele chega ao seu destino, a casa paterna da Praia das Maçãs, esse espelhamento parece ser confirmado. Sendo a maçã, simbolicamente remetida à história da perdição humana no Éden (FERNANDES, 2008), e a figura paterna intrinsecamente ligada a uma instância mítica e geratriz da noção de “pátria”, passa a ser sintomático que em meio a todas as memórias dolorosas pelas quais foi subjugado ao longo da viagem, o protagonista chegue ao seu destino, o passado em si mesmo, considerando-o, paradoxalmente, estranho, ainda que familiar, e que nele morra assistido pelo pai. Morra tal qual o imperialismo, em todos seus desdobramentos, no contexto pós-colonial português.

(...) mal me dei conta de o meu pai se levantar, apagar a luz, dizer

– O melro

na sua voz tranquila em que cada sílaba constituía um elemento (...) de uma dessas paisagens italianas ou holandesas que são o fundo dos retratos a óleo dos nobres, dos dignatários da Igreja, das mulheres e dos homens anônimos que cruzam os séculos para nos fitarem, das suas pesadas molduras de talha, com uma altiva indiferença intemporal e triste, e me puxar o lençol, para cima da cabeça, como um sudário. (ANTUNES, 2006, p. 245-246)

5. Amor e escrita

Nas viagens que empreendem, ambos os narradores, como já explicitado, fazem referências à sua vida amorosa e atividade literária. Em *Viagens na minha terra* o narrador parece referir-se aos seus amores passados de duas formas. A primeira forma que podemos deduzir textualmente afigura-se-nos direta, como pode ser notado no trecho que se segue:

Como hei de eu então, eu que nesta grave Odisseia das minhas viagens tenho de inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda foi contado ou cantado, como hei de eu fazê-lo, eu que já não tenho que amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança – um filho no berço e uma mulher na cova? ... Será isto bastante? Dizei-o vós, ó benévolas leitoras, pode com isto só alimentar-se a vida do coração? (GARRETT, 2012, p.63).

Expondo a morte de sua mulher e a existência de um filho no berço, o narrador parece descortinar a sua vida pessoal aos leitores, fazendo-nos prever a segunda forma de referenciação à sua vida amorosa. Forma esta, de caráter simbólico, que desponta do “episódio de amor” que o narrador se dispõe a apresentar-nos. A incapacidade de amar do narrador,



sublinhada por ele no trecho em destaque: “(...) eu que já não tenho que amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança – um filho no berço e uma mulher na cova? ... Será isto bastante?” (GARRETT, 2012, p.63), como suposto empecilho à escrita, aproxima-o muitíssimo à personagem de Carlos, central à novela e que “sofre de se sentir incapaz de amar uma mulher, porque ama a todas que encontra no seu caminho” (SARAIVA, 1982, p.39), permitindo-nos estabelecer pontes entre o ser que narra e o narrado, ou tal qual dito por Bakhtin (2002, p.417), entre o discurso do “autor” e o discurso da personagem. Vejamos a confissão que Carlos, também convertido em narrador do romance à certa altura, faz à Joaninha:

Eu, sim, tinha nascido para gozar as doçuras da paz e da felicidade doméstica; fui criado, estou certo, para a glória tranquila, para as delícias modestas de um bom pai de família. Mas não o quis a minha estrela. Embriagou-se de poesia a minha imaginação e perdeu-se; não me recobro mais. A mulher que me amar há de ser infeliz por força; a que me entregar o seu destino, há de vê-lo perdido. Não quero, não posso, não devo amar a ninguém mais. (GARRETT, 2012, p.273).

Carlos, assim como o narrador, também tem alma artística, confirmando-nos, dessa forma, não só a correspondência simbólico-amorosa sobre a qual discorreremos, mas a dimensão metaliterária das viagens garrettianas. E isto porque, por inúmeras vezes, o narrador garrettiano faz-nos refletir acerca de obras da literatura mundial, do movimento romântico em suas exacerbações, das dificuldades que encontra ao narrar e, sobretudo, de sua atividade enquanto escritor. O viajante lisboeta tematiza-se enquanto Almeida Garrett de forma recorrente na obra, seja assumindo, como vimos, a intenção que nutre de “fazer o seu nome” com a publicação de suas viagens, seja elencando uma série de obras suas, justificando a presença do frade nelas:

Já me disseram que eu tinha o gênio frade, que não podia fazer conto, drama, romance sem lhe meter o meu fradinho. O Camões tem um frade, Frei José Índio; A Dona Branca, três, Frei Soeiro, Frei Lopo e São Frei Gil- faz quatro; A Adozinda tem um ermitão, espécie de frade-cinco; Gil Vicente tem outro- isto é (...) meio frade, que é André de Rezende(...) cinco e meio; O alfageme, três quartos de frade (...) Em Frei Luís de Sousa, tudo são frades(...) são já doze e quarto; Alguns, não eu, querem meter nesta conta o Arco de Sant’Anna, em que há bem dois frades e um leigo. E aqui tenho eu às costas nada menos de quinze frades e quarto. Com este Frei Dinis é um convento inteiro. Pois, senhores, não sei que lhes faça; a culpa não é minha. Desde mil cento e tantos que começou Portugal, até mil oitocentos e trinta e tantos que uns dizem que ele se restaurou, outros que o levou à breca, não sei o que se passasse ou pudesse passar nesta terra, coisa alguma pública ou particular, em que o frade não entrasse. (GARRETT, 2015, p. 80-81).



Atentando-nos ao outro viajante, notamos que o narrador antuniano também nos expõe seus amores, contudo, diferentemente do que ocorre em *Viagens*; a referência às mulheres de sua vida se dá com mais frequência, de forma consideravelmente fragmentada e imagetivamente complexa, isto é, atravessada por imagens dissonantes, como as de guerra:

(...) lembrou-se da Isabel a explicar que nunca tivera orgasmo, que sou frígida, que as relações sexuais não eram importante para ela, que durante o casamento se deitava o mais longe possível do marido(...), e depois, nessa noite, das pernas derramadas sobre a cama e dos gritos de cadelinha assustada do seu prazer, dos guinchos da cadelinha assustada por um milagre inesperado. Gosto tanto do teu peito, pensou a ultrapassar um tractor com uma criatura empoleirada a estremecer no topo, a vibrar no topo à laia de um soldado de chumbo sem vida, gosto tanto do teu peito, do bico duro das tuas mamas e do espaço cavado e tenro que as separa, dos arames de fusíveis; do púbis que encontro, enrolados, na banheira, e dos dedos dos pés bons de morder, de chupar, de lambar enquanto a tua cara se torce de cócegas ao longe, a dizer que não, de olhos fechados, na planície em desordem dos lençóis. (ANTUNES, 2006, p.24).

A tematização de sua escrita também se faz presente na narrativa, seja por meio da aparição de seu nome a dada altura do romance:

– Este é o António Lobo Antunes – disse o Zé Manuel na sua voz afectuosa e doce que transformava as palavras em ternos bichos de feltro. Trazia Le Monde consigo como os tipos do século XIX as bengalas de castão de prata, e eu pensava Le Monde é a gravata dele ao olhar-lhe a roupa lançada com descuido sobre o corpo pequeno, a pulseira de cabedal, o cabelo escorrido sobre a gola da camisa. (ANTUNES, 2006, p. 61),

Seja pela ficcionalização do suposto contexto de produção da obra *Memória de Elefante* (1979), atrelado, em sua essência, a uma experiência amorosa/sexual com Isabel:

Cruzou uma ou duas aldeias com nomes estranhos (...), e lembrou-se da casa sem água nem electricidade perto da Lagoa, a casa da Bia Grade, com o balde do poço constantemente assaltado pejo zumbido macio das abelhas, onde, no Verão anterior, passara três semanas com a Isabel para acabar a Memória de Elefante, que arrastava atrás de si havia meses num desprazer de maçada, construindo capítulo a capítulo na lentidão penosa do costume, à espera da chegada das palavras como um mártir de Revelações improváveis. Agarrado ao volante lembrou-se da casa da Bia Grade longe do mar (...), o amor feito no chão para não acordar a dona Deolinda e o senhor Manuel que dormiam na sala ao lado (...) Eu escrevia o dia inteiro, cá fora, junto ao tanque, nas traseiras da casa, recuando ou avançando a cadeira consoante a posição do sol, o papel enrolava-se a crepitar sob a caneta como se ardesse, e ao levantar a cabeça, de vez em quando, via a terra pobre e sem grandeza, a terra feia do Algarve (...). (ANTUNES, 2006, p.48-49).

6. A guerra narrada e o inferno de não se poder narrar

As viagens empreendidas por ambos os narradores-protagonistas assumem ainda, para além da geográfica e autobiográfica-ficcional, dimensão histórica-crítica. Muitíssimos recortes



poderiam ser feitos, tendo em vista que os dois romances são ricos em críticas tecidas à imagem de Portugal enquanto nação. Contudo, sendo a guerra experiência fortemente relacionada à capacidade e/ou incapacidade de narrar, sobretudo nos termos de Benjamin (1936) e Adorno (1974), convém-nos atentarmos na forma como os narradores reagem frente às vivências que tiveram, respectivamente, na guerra dos Dois irmãos (1832-1834), e nas Coloniais (1961-1974).

Tanto o Almeida Garrett histórico, quanto o ficcionalizado em *Viagens na minha terra*, vivenciaram a guerra civil portuguesa, conhecida também como a dos Dois irmãos. No romance sobre o qual discorreremos, a guerra é rememorada de duas maneiras: pela observação de determinadas paisagens que fazem o narrador refletir acerca do que a guerra representou para a nação e pela tematização dos conflitos entre absolutistas e liberais via novela compreendida na narrativa.

O narrador, ao rememorar a guerra pela observação de paisagens, discorre com clareza acerca dos sentimentos e reflexões que lhe ocorrem, como quando, por exemplo, está na charneca entre Cartaxo e Santarém:

O certo é que ali com efeito passara o imperador D. Pedro a sua última revista ao exército liberal. Foi depois da batalha de Almoster, uma das mais lidadas e das mais ensanguentadas daquela triste guerra. Toda a guerra civil é triste. E é difícil dizer para quem é mais triste, se para o vencedor ou para o vencido. (...) Por que será que aqui não sinto senão tristeza? Porque lutas fratricidas não podem inspirar outro sentimento e porque ... Eu moía comigo só estas amargas reflexões, e toda a beleza da charneca desapareceu diante de mim (GARRETT, 2012, p. 46-47).

Ele está triste e nos descreve as razões pelas quais encontra-se dessa forma: “lutas fratricidas não podem inspirar outro sentimento”. Via novela, a guerra é ainda mais problematizada em suas motivações e consequências. Em um primeiro momento, estando a casa de Dona Francisca ao serviço da tropa dos Miguelistas, o narrador discorre a respeito da banalização da barbárie que os combates armados promoveriam:

E, pouco a pouco, os combates, as escaramuças, o som e a vista do fogo, o aspecto do sangue, os ais dos feridos, o semblante desfigurado dos mortos - a guerra enfim em todas as suas formas, com todo o seu palpitante interesse, com todos os terrores, com todas as esperanças que a acompanham, se lhes tornou uma coisa familiar, ordinária ... A tudo se habitua o homem, a todo o estado se afaz; e não há vida, por mais estranha, que o tempo e a repetição dos atos lhe não faça natural. (GARRETT, 2012, p. 117).



Em seguida, operando um movimento muito curioso, ressalta a humanidade dos combatentes, que, apesar de em contexto bélico, ainda teriam dentro de si sentimentos delicados e, por isso, admirariam Joaninha em sua docilidade. Discorre ainda sobre o sacrifício que a guerra imporia aos amantes, às pessoas de sentimentos puros, em específico a Joana e Carlos, e sobre o sossego indiferente dos que estariam promovendo a guerra civil, semelhante ao dos homens que acendiam seus cigarros no acampamento.

Nota-se que o narrador não se cala, antes explicita, ora por meio das paisagens com as quais lida no trajeto rumo a Santarém, ora por meio de cenas da novela, a ilegitimidade da guerra fratricida da qual foi combatente, a naturalização do terror e as perdas que ela teria ocasionado, diferentemente do que podemos destacar em *Conhecimento do inferno*. Na narrativa antuniana o ex-combatente, parece, tal qual dito por Seixo (2002, p.75), sofrer de uma gradual falência cognitivo-racional que o impede de narrar, de estabelecer nexos entre as diferentes experiências que o atravessam e, por conseguinte, de nos fornecer “ensinamento moral”, como competiria ao narrador nos termos de Benjamin (1996, p.200). Sem “ter algo especial a dizer” (ADORNO, 2003, p. 56), a barbárie da guerra não é mediada pelo narrador, tal qual em *Viagens na minha terra*, antes exposta na sua crueza e transposta à própria estrutura linguística do texto. Atentemo-nos a alguns trechos da obra que parecem comprovar esta hipótese de leitura.

No começo da narrativa, encontramos referências mais claras às entidades e personagens envolvidas nas guerras coloniais, como podemos notar no trecho em que o narrador discorre acerca dos parceiros angolanos e das falácias do governo português:

(...)encontrei amigos entre os pobres negros da PIDE, Chinóia Camanga, Machai, Miúdo Malassa, os chefes da tropa laica que a PIDE arremetera para combater os guerrilheiros, e que saíam para a mata ao alvorecer a fim de lutar contra o MPLA e a UNITA, silenciosos e rápidos como animais de sombra. Eram homens corajosos e altivos enganados por uma propaganda perversa, pelas garantias cruéis, pelas promessas mentirosas do regime (...). (ANTUNES, 2006, p.18).

O mesmo sucede por ocasião da rememoração da cena de revista, a qual o narrador teria protagonizado enquanto médico em Elvas:

(...) a pensar que me haviam mandado a Elvas não para salvar pessoas da guerra mas para as enviar para a mata, mesmo os coxos, mesmo os marrecos, mesmo os surdos porque o dever patriótico não excluía ninguém, porque as Parcelas Sagradas do Ultramar necessitavam do



sacrifício de todos, porque o Exército É O Espelho Da Nação, porque O Soldado Português É Tão Bom Como os Melhores (...), sentei-me à secretária, levantei a cabeça e o meu nariz encontrava-se à altura de dezenas de pénis que rodeavam a mesa aguardando que os observasse, os medisse, os aprovasse para a morte. (ANTUNES, 2006, p. 33-34).

Gradativamente, contudo, as atrocidades vividas em Angola e no Hospital Miguel Bombarda parecem fazer com que o narrador perca não só a capacidade de transmitir de forma coerente o que viveu, mas também de separar o provável do irracional. Tal fato é muitíssimo evidente no momento em que no restaurante Canal Caveira deparamo-nos com cenas de canibalismo e de violência ensurdecadoras, fragmentadas de tal forma que, nas definições moventes que o narrador elabora do inferno, podemos distinguir uma que é fundamental: a perda da linguagem comunicável, a afasia apática enquanto derivada da loucura. Afasia já evidenciada no trato dos combatentes entre si e que parece ser fruto do processo de desumanização ao qual os que guerreiam são submetidos, desumanização que os faz nutrir, como dito pelo narrador, “um pânico calado”, e que em muito os distancia dos combatentes sensíveis sobre os quais discorrera o narrador garrettiano:

(...) aqueles meses de guerra haviam-nos transformado em pessoas que não éramos antes, que nunca tínhamos sido, em pobres animais acuados repletos de maldade e de terror. No fundo dos nossos olhos amarelos uivava um medo pânico de infância, um pânico calado, tímido, embaciado de hesitação e de vergonha. (ANTUNES, 2006, p.171).

A ausência de sentido da guerra, de sentido à vida e de sentido à morte transparece na narrativa, não só como tema, mas tal qual dito por Rosenfeld (1996) acerca dos romances modernos, em sua forma, fazendo-nos recordar da epígrafe que, de forma coerente, isenta a própria narrativa de qualquer sentido: “Nós não acreditamos que qualquer finalidade boa possa ser efetuada por ficções...” (ANTUNES, 2006, p.7). Somos levados, por isso, pela observância da atitude do narrador na obra, a conceber o conhecimento do inferno enquanto reconhecimento da superficialidade excruciante da guerra da vida. Superficialidade presente nas paisagens que o narrador contempla, em sua experiência enquanto combatente em Angola, no comportamento dos psiquiatras frente ao sofrimento humano e no retrato que nos é pintado da nação portuguesa:

- A noite em Lisboa é uma noite inventada- disse eu -, uma noite a fingir. Em Portugal quase tudo, de resto, é a fingir, a gente, as avenidas, as casas, os restaurantes, as lojas, a amizade,



o desinteresse, a raiva. Só o medo e a miséria são autênticos, o medo e a miséria dos homens e dos cães. (ANTUNES, 2006, p. 21).

7. De Ítaca se parte, a Ítaca se retorna

Assim como as viagens empreendidas pelos narradores sobre os quais tratamos, a nossa itinerância analítica também tem muitas limitações, mas serviu-nos para percebermos o quanto mundos aparentemente tão distantes podem apresentar elementos de contiguidade que podem iluminar nossa interpretação não apenas dos textos em si, mas da cultura da qual emanam. Apesar de destacadas muitas diferenças entre os narradores viajantes, ligadas, sobretudo, à estruturação linguística de ambos os romances, os pontos de ligação entre as duas narrativas, separadas por mais de um século, são do mesmo modo muito evidentes. Ambos os narradores podem ser lidos sob a chave lukácsiana da busca e compreendidos, em seu valor, pela ironia que demonstram ao descortinar aos seus leitores (explicitados ou não) o próprio ato de criação literária. Criação que, sempre representada e dependente de palavras, nunca consegue traduzir o que se passa seja fora, seja dentro do indivíduo. Tanto o narrador garrettiano, quanto o antuniano não alcançam ao final de suas viagens outra verdade se não a permitida por sua *docta ignorantia* e, talvez por isso, tenham tanto a nos dizer não apenas acerca do Portugal oitocentista e do pós-colonial, mas do próprio modo de ser e de se estudar literatura, demonstrando-nos a importância do entre-lugar (COMPAGNON, 2010, p. 28). Entre-lugar que compreende a interpretação e a hesitação, a sabedoria e a ignorância, a voz e o silêncio, o narrador e o narratário, o autor e o leitor. Nesse sentido, o entre-lugar estaria reservado à salvaguarda de cada obra ao longo do tempo, salvaguarda esta operada pelo processo configurativo de leitura, responsável pelo acontecer da transtextualidade, a qual, segundo Genette (2010), configura-se como elemento constitutivo do literário.

8. Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: A teoria do romance*. São Paulo: Annablume editora, 2002.



- BENJAMIN, Walter. "O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica: arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- COMPAGNON, Antoine. "Introdução: O que restou de nossos amores?". In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- FARRA, Maria Lúcia Dal. "Percurso teórico". In: *O Narrador Ensimesmado (O Foco Narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- FERNANDES, Evelyn Blaut. *Viagem ao avesso de si ou o Conhecimento do Inferno*. Rio de Janeiro: UFRG, 2008. (Dissertação de Mestrado).
- FRIEDMAN, Norman. "Point of view in fiction: Development of a critical concept." In: *The Theory of the novel*. Hilip Stevick (ed), 1971.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2010.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva & Santana, Maria Helena (Org). *Almeida Garrett- um romântico, um moderno*. Vol I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- REIS, Carlos. *Introdução à leitura das Viagens na minha terra*. Coimbra: Livraria Almedina, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: *Texto/ Contexto I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- SARAIVA, Antônio José. *Para a história da cultura em Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

