

# A Babilônia de cambiáveis jogos identitários: contradição de vozes, estilhaçar de faces

*The Babylon of switchable identity games: contradiction of voices, shatter of faces*

Tatiana Prevedello

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brasil



**Resumo:** O romance *Ontem não te vi em Babilônia*, de António Lobo Antunes, ao propor um questionamento sobre a natureza da representação identitária das personagens convida o leitor a refletir a respeito da atividade de criação textual. Nesse âmbito, ao mesmo tempo em que a alteridade dos sujeitos ficcionais passa por um simultâneo processo de afirmação e negação, no qual o “eu” está em constante tensão com o “outro” ou o “não-eu”, a voz narrativa também se apresenta como uma instância criadora vulnerável às instabilidades e limitações decorrentes do trabalho de produção da escrita literária. A proposta da presente reflexão é, portanto, discutir os mecanismos que engendram a hermenêutica da ficção contemporânea, a qual compreende as identidades narrativas como múltiplas, instáveis e em constante processo de (re)elaboração.

**Palavras-chave:** Representação; Identidade; Alteridade; Ficção; Hermenêutica

**Abstract:** The novel *Didn't see you in Babylon yesterday*, by António Lobo Antunes, to propose a question about the nature of identity representation of characters invites the reader to reflect about the activity of textual creation. In this context, while the otherness of fictional individuals are in a simultaneous process of affirmation and negation, in which the “I” is in constant tension between the “other” or “non-self”, the narrative voice is also presented as a creative instance, but susceptible to instabilities and limitations of literary writing work. The purpose of this reflection is, therefore, discuss the mechanisms that engender the hermeneutics of contemporary fiction, which understand the narrative identities as multiple, unstable and in constant process of (re) development.

**Keywords:** Representation; Identity; Otherness; Fiction; Hermeneutics



**Figura 1.** Renúncia de si  
(Interprete: Suellen Brito / Fotografia: Tatiana Prevedello)

Hoje que seja esta ou aquela,  
pouco me importa.  
Quero apenas parecer bela,  
pois, seja qual for, estou morta.

Já fui loura, já fui morena,  
já fui Margarida e Beatriz.  
Já fui Maria e Madalena.  
Só não pude ser como quis.

(...)

Por fora, serei como queira  
a moda, que me vai matando.  
Que me levem pele e caveira  
ao nada, não me importa quando.

Mas quem viu, tão dilacerados,  
olhos, braços e sonhos seus  
se morreu pelos seus pecados,  
falará com Deus.

Falará, coberta de luzes,  
do alto penteado ao rubro artelho. Porque uns expiram  
sobre cruces, outros, buscando-se no espelho.

(Mulher ao espelho, Cecília Meireles)

## 1 “dissolvendo-se a pouco e pouco no reflexo do espelho”: a dialética entre o “eu” e o “não-eu”

Na fotografia “Renúncia de si” e no poema de Cecília Meireles, “Mulher ao espelho”, a evocação ao mito de Narciso engendra um mecanismo contraditório, pois a função especular, atribuída ao objeto refletor, não reproduz a inversão duplicada da imagem que se projeta em sua superfície. Segundo o esquema óptico de Lacan (1998), o indivíduo, ao se mirar no espelho plano, busca o ideal do “eu”, pois esse objeto desempenha a função do “outro” como lugar simbólico. Na superfície planificada do espelho, o “eu” pode se reconhecer na imagem do “outro”, sendo possível interpretar essa relação como projeção de um “eu” ideal.

Em “Renúncia de si” a negação do “eu” que se volta contra o espelho implica na construção de uma nova alteridade do sujeito projetado diante dos olhos do espectador fotográfico, na qual há uma alteração significativa na modelagem mimética entre o “eu-forma” e o “eu-reflexo”. As discrepâncias entre as alteridades enunciadas pela voz lírica do poema de Cecília evocam a multiplicação de um mesmo “eu” que não hesita em empregar analogias em que a plasticização visual remeta à “cor fingida” e à “tinta”, com o propósito de justificar a construção de diversas máscaras a encobrir uma mesma face, tanto na dimensão física como existencial: “loura” e “morena”; “Maria”, a virgem, ou “Madalena”, a prostituta.

Camuflagem, mimetismo ou mecanismos de defesa também criam a possibilidade de um indivíduo não se reconhecer em suas máscaras ou vir a questionar: “em que espelho ficou perdida a minha face?” (MEIRELES, 1994, p. 10). Conforme a afirmação de Lacan “essa forma situa a instância do eu (...) numa linha de ficção para sempre irreduzível ao indivíduo isolado (...), que só se unirá assintomaticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [eu], sua discordância de sua própria realidade” (LACAN, 1998, p. 98). A teoria lacaniana considera as determinações do caráter do sujeito contrapostas à qualidade ilusória do conhecimento humano, além de defender uma simultaneidade na constituição do sujeito e do objeto, convencionalmente denominado como “realidade”. O estágio do espelho, no pensamento de Lacan, compreende o esforço de especificar o processo de formação do indivíduo humano, por meio de sua identificação com uma imagem totalizada que o conduz para um sentimento de ausência de organização corporal e de fragmentação “e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo

(...) para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante.” (LACAN, 1998, p. 100).

O “eu” que se origina projetado na superfície do espelho é integrado à constituição da imagem do corpo próprio e, simultaneamente, a imagem no espelho é compreendida como “real” (objeto). As formulações de Lacan apresentadas em *O estágio do espelho* são precursoras na interpretação da dialética alienante do sujeito “aprisionado” em seu próprio “eu”, pois o indivíduo não é capaz de apreender a “si mesmo”, uma vez que depende do “outro” especular, para a constituição de sua própria identidade. A relação que o indivíduo estabelece consigo mesmo e com os seus objetos, outros sujeitos que integram a “realidade” que o circunscreve, se mantém sempre mediada por linhas imaginárias ou ficcionais.

O “outro”, que se apresenta como uma alteridade dirigida ao simbólico e à linguagem, é quem convoca o sujeito a se integrar aos seus sistemas significantes, a fim de organizar uma representação daquilo que a imagem lhe apresenta. O “outro”, conforme a acepção lacaniana, desempenha o papel de “escudo narcísico”, o qual afasta definitivamente do “real” o sujeito constituído de imagens e símbolos e, ao mesmo tempo, introjeta nele o “seu pequeno outro”. O “eu”, que não pode existir sem o símbolo ou referência ao “outro”, o seu corpo e objetos de seu desejo, ao se ver privado da função especular que o remete ao “outro”, tende a desagregar-se pelas mais diversas patologias psíquicas.

Ao se admitir que é o reconhecimento diante da superfície do espelho que origina a subjetividade humana, uma vez que a imagem do corpo próprio se configura como uma espécie de matriz simbólica do indivíduo e inscreve a sua presença no mundo, as alteridades ficcionalizadas em *Ontem não te vi em Babilônia* estão “dissolvendo-se a pouco e pouco no reflexo do espelho” (ANTUNES, 2006, p. 191) e, nesse movimento, é instaurada uma ordem contraditória entre o “eu”, que se inscreve por meio da linguagem, e o “não-eu”, cuja função especular é negada e distorcida no âmbito de sua própria consciência, sem jamais atingir o “outro”.

As individualidades se mascaram, deformam, multiplicam ou se fragmentam e, assim, exercem uma representação simulada da “mesmidade” e “ipseidade”, conceitos que são evidenciados por Ricoeur, em *O si-mesmo como um outro*. No texto Ricoeur justifica a importância da “hermenêutica do si” sobre a configuração identitária do sujeito, que não se expressa mais como um “eu”, mas como um “si”, portador de uma identidade reflexiva, que se revela e se constitui na dimensão temporal e, ao mesmo tempo, não permite se elevar de forma instantânea ou se edificar como uma certeza estável e definitiva em relação à realidade. Ricoeur expõe

os propósitos filosóficos que guiaram o processo de elaboração dos estudos que constituem a respectiva obra e descreve as três intenções fundamentais que permearam o seu empreendimento teórico:

A primeira intenção é marcar o primado da mediação reflexiva sobre a posição imediata do sujeito tal como ela se exprime na primeira pessoa do singular: “eu penso”, “eu sou” (...). A segunda intenção filosófica, implicitamente inscrita no título da presente obra por meio do termo “mesmo”, é dissociar duas significações consideráveis de identidade (...), conforme entendemos por idêntico o equivalente do *idem* ou do *ipse* (...). A terceira intenção filosófica explicitamente inclusa aqui no nosso título encadeia-se com a precedente no sentido de que a identidade-*ipse* emprega uma dialética complementar daquela da ipseidade e da mesmidade, isto é a dialética do *si* e do *diverso de si* (RICOEUR, 1991, p. 11).

Ricoeur distingue, então, as identidades “idem” e “ipse”. O filósofo mostra que, em inúmeras vezes, a “identidade-idem” é reduzida à “mesmidade”. Esta dimensão identitária equivale ao núcleo imutável, estático e contínuo de permanência no tempo. Para o autor, o caráter é um exemplo paradigmático desta característica da identidade. A “mesmidade” possui referência ao núcleo sedimentado da identidade do sujeito, o qual pode ser tanto identificado como reidentificado e manter-se estável no passado, presente e futuro. A identidade na condição de “mesmidade” abrange vários sentidos. O primeiro deles é a unicidade, equivalente a uma identidade numérica, na qual o nome pode designar mais do que uma ocorrência, sem que as mesmas venham a se distinguir. O oposto dessa identidade é a pluralidade. Uma segunda perspectiva compreende a identidade como semelhança extrema, na qual certas ocorrências são de tal maneira parecidas que podem ser substituídas umas em relação às outras, o que faz com que essa identidade tenha a diferença como contrário. O terceiro sentido remete à identidade como permanência no tempo. Sobre essa categoria diversas correntes filosóficas, de inspiração aristotélica, defendem que todo o ser possui uma essência, que é permanente, e um conjunto de atributos passíveis de sofrer mudanças no transcurso do tempo. Todavia, Ricoeur articula outro modo de relacionar a identidade com o tempo e, assim, constrói o conceito de “identidade-ipse” ou “ipseidade”, que é a forma dinâmica de conservação do “si” no decorrer do tempo, refletindo o “si-mesmo” que se conserva na diversidade de suas expressões e ações.

As personagens de *Ontem não te vi em Babilônia*, apresentadas como enunciadoras de seu próprio discurso, ao se constituírem como sujeitos ficcionais têm a possibilidade, por meio da voz narrativa que lhes é concedida, de configurar o seu próprio “eu”

ficcional. Contudo, todos os “eus” que são enunciados estão impossibilitados de atingir o “outro”, não apenas por limitações de âmbito físico ou geográfico. O olhar especular que a consciência desses indivíduos dirige ao seu objeto pulsional não aciona nenhuma forma de projeção que, de alguma maneira, pudesse vir a devolver o reflexo de cada “eu” que se mira no “outro”. Por não terem suas individualidades reconhecidas e não ser mais possível se autoidentificarem com um ideal de “eu”, ocorre um novo estilhaçar de suas alteridades. As personagens, ao se assumirem como sujeitos discursivos, desenvolvem uma incessante negação de si mesmas e jamais se constituem como uma totalidade segura nas conjecturas que elaboram, ou se estabilizam em algum ponto fixo que sirva como referência identificante. Ao leitor cabe indagar incessantemente: que espécie de ser é o “eu”? e quem é o “outro”?

O texto *Ontem não te vi em Babilônia* emprega, também, a técnica narrativa que, de forma geral, é uma característica predominante na ficção de Lobo Antunes, sobretudo nos romances publicados a partir do início dos anos 2000. Nesses textos as afirmações são quase sempre negadas e, para tanto, são utilizados recursos como a reformulação ou correção quase imediata dos enunciados, a repetição obsessiva de frases idênticas, paráfrases que têm o propósito de servir como referências explicativas, além da substituição, pela via da sinonímia ou antinomia, de enunciações inteiras. O “eu” que se apresenta em cada um dos relatos, ainda que objetive narrar uma mesma experiência, é alterado ou deformado pela sua própria voz e pela elocução de “outro” coadjuvante ficcional.

A trama do romance se desenvolve pelo fluxo de consciência das personagens que a compõe. As falas são internas e não há interação ou diálogo. Isso cria fortes elos de ligação entre os sujeitos narrativos e a atividade da memória. Contudo, como as articulações do pensamento das personagens não se pautam em nenhuma linearidade, mas oscilam na diversidade de um mesmo tempo que, independente de seus movimentos espirais, sempre se anuncia como presente, é atribuída ao leitor a tarefa de desvendar as peculiaridades da alma que constitui cada sujeito em sua complexidade caleidoscópica, pois os eventos narrados, ou sujeitos descritos, criam os mais diversos efeitos narrativos, dependendo das oscilações de voz de seu enunciador. Cada personagem, ao afirmar “nada saber” sobre “si”, exprime em seu discurso, construído na inversão e na contradição, a convicção de que “tudo sabe”. Porém, em decorrência de uma força maior, a escrita do romance, que, paralelamente, acompanha a noite insone, “negar” é preciso, pois as múltiplas identidades contidas em uma só “persona”, ou a diversidade de versões sobre um mesmo fato, é que fomentam a “invenção” desse livro.

Observemos a forma como quatro personagens se dirigem a Osvaldo, sendo por ele desprezadas e, simultaneamente, se anunciam como enunciativas de “inverdades”: Ana Emília, aquela que o espera em Lisboa, e a filha desta; o marido de Ana Emília, executado por Osvaldo; e Alice, a esposa rejeitada. Tais personagens, ao se afirmarem como sujeitos, negam a si mesmas diante do hipotético espelho do “olhar do outro”: o figurado esquema da função especular não é contemplado e elas jamais são reconhecidas ou alcançadas pelo seu objeto de desejo, pois não existe nenhuma forma de correspondência pulsional, uma vez que o mesmo já fora absorvido pela morte ou se localiza na impossibilidade de ser atingido.

No discurso de Ana Emília a figura de Osvaldo é sempre lembrada como aquele que ofereceu a boneca que a sua filha suicida trazia consigo ao ser encontrada suspensa no galho de macieira por um fio de estendal; e como amigo, mas também torturador e assassino de seu marido. A imagem de Osvaldo, sobretudo, é compulsivamente reiterada sob a perspectiva de uma permanente ausência, pois o agente aposentado da PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) é referido como o homem que prometeu “visitá-la e não visita”:

o homem que apesar das promessas que faz nunca chega de Évora, depois do episódio da corda evitava a boneca e ao evitar a boneca ela a rodar, a rodar, a erva cinzas sem importância que a primeira chuva dissolverá amanhã, você pai dissolvido, tenha um bom dia, suma-se, o meu marido vestido de mulher na esperança que eu ajudasse (ANTUNES, 2006, p. 89).

A evocação de Ana Emília sobre a ausência de Osvaldo, embora esteja profundamente articulada às reminiscências da filha morta, também suscita memórias relativas ao envolvimento do ex-agente da PIDE na execução do marido. Em meio a essas reflexões, são referidos aspectos sobre o contexto histórico-político português no período do governo de António de Oliveira Salazar, cujo regime repressor era combatido pelo marido de Ana Emília – “(...) o meu marido que trabalhava na polícia a deixar ficar mal o Governo, tipografias, panfletos (...)” (ANTUNES, 2006, p.90), atividade que foi descoberta por Osvaldo: “(...) encontramos o marido da que me espera na tipografia, não uma cave de subúrbio como tinha imaginado, um rés-do-chão no centro e do lado do sol, a imprimir folhetos contra Deus e o Governo” (ANTUNES, 2006, p. 39).

Na condição de policial, Osvaldo ocupava-se em torturar os presos, obrigando-os a vestirem-se de mulher, a usar brincos e, antes da execução, sodomizava-os, tal como procedeu em relação ao marido de Ana Emília. A situação é explicitada por três vozes: da esposa, que

auxiliava o marido a se preparar para ser violentado: “mais cedo, encontrei o meu marido a experimentar uma saia minha e os meus brincos, igualzinho às mulheres vestidas de domingo na travessa” (ANTUNES, 2006, p. 17) e “a maquilhar o meu marido com o meu baton, a tentar enfeitá-lo com o meu anel” (ANTUNES, 2006, p. 90); de Osvaldo, que profere as ordens – “obriguei-o a vestir o camiseiro mais a saia e os brincos, a tombar uma jarra parecida com a da campa da minha mãe e as suas flores desbotadas (...)” (ANTUNES, 2006, p. 39) e “Veste-te de mulher que a tua esposa gosta” –, atitudes assim avaliadas por Ana Emília: “e não era ao meu marido que ele pretendia humilhar, era a mim” (ANTUNES, 2006, p. 91); e de Alice, a esposa rejeitada, que constata: “o meu marido não me persegue, não desiste, não me persegue de novo, persegue o homem vestido de mulher” (ANTUNES, 2006, p. 49).

Esse aspecto perverso da personalidade de Osvaldo apresenta uma provável relação com um episódio traumático de sua infância. Ainda muito pequeno, na tentativa de permanecer junto ao corpo da mãe recém falecida, ao ser afastado pelos adultos que o cercavam, em uma atitude desesperada, prendeu-se ao cadáver segurando o seu brinco e terminou por rasgar-lhe a orelha. Esta reminiscência é encadeada à explicação que Osvaldo oferece para justificar a violência que utiliza contra os presos nas sessões de tortura:

– Mãe

e os ombros para a direita e para a esquerda indiferentes, dizem que eu a puxar-lhe os brincos

(...)

separando-me da minha mãe com que autoridade pergunto eu, consentido que a prior e o caixão e um buraco na terra, o que se faz ao que não presta, à carne podre, aos bichos, nem a sepultura decente que merecem as pessoas decentes (...)

(...)

– Não lhe rasgues a orelha com o brinco

(...)

devia rasgar-lhe a orelha como aos inimigos da Igreja e do Estado que me mandavam interrogar na polícia, espresmes A, espresmes B, (...) (ANTUNES, 2006, p. 195-197).

As evocações memorialísticas referentes às execuções dos “inimigos da Igreja e do Estado” são descritas com satisfação por Osvaldo que, ao exaltar a crueldade empregada para eliminar os opositores do sistema, apresenta o quadro da violência exercida pela PIDE, compondo um mosaico de atrocidades legitimadas pela ditadura salazarista. Embora a “noite” da narrativa de *Ontem não te vi em Babilónia* esteja inscrita em um período temporal posterior à ditadura, o espírito da

política do Estado Novo está bem moldado na consciência de Osvaldo.

A revigoração do nacionalismo implantada pelo Estado Novo promoveu o estímulo ao orgulho e a dignidade nacional. Destaca-se, além disso, a ligação do regime à religião cristã, cujos valores relativos à ideia de paz social e política foram enaltecidos pelo regime. A Constituição Política Portuguesa, datada de 1933, instituiu a Igreja Católica como a Religião da Nação Portuguesa. A Concordata de 1940 endossou a importância da Igreja Católica, e o aspecto religioso foi interpretado como uma condição estabilizadora da sociedade e essencial para o desenvolvimento da “missão civilizadora” do povo de Portugal. Observemos, no fragmento que segue, como a personagem Alice conjuga em sua memória um episódio da infância, vivido no colégio durante a lição da professora Ismênia, à atividade desempenhada pelo marido:

(...) a dona Ismênia sacudia durante o ditado a anunciar quem manda em Portugal é o doutor Salazar e a repetir até que as cabeças se erguessem quem manda em Portugal é o doutor Salazar, a fotografia do doutor Salazar na parede maior que o crucifixo, o meu marido trabalhou para ele num forte à beira mar, uma praia de pescadores que não visitei nunca (...) (ANTUNES, 2006, p. 245).

O posicionamento austero da política conservadora diante de todos os aspectos que se opunham a “ordem” e a “moral” do sistema, conforme está ilustrado na recordação de Alice ao recuperar um aspecto da formação escolar que recebera e do mecanismo coercitivo empregado pela professora, representante de um meio em que a normatização da ordem política se consubstanciava pela educação, foram amplamente adotados pelo Estado Novo. Os governantes, inspirados pelos fundamentos cristãos, promoveram um conservadorismo que, em nome dos valores propagados pela Igreja Católica, estabelecia objetivos claros e desprovidos de qualquer inocência: a dominação e apaziguamento da sociedade, por meio da ideologia religiosa, propunha-se a criar um contexto sócio-político estável em Portugal, elemento indispensável para atingir a perpetuação do regime político instalado. O Estado Novo, com o propósito de impor a ordem, empregou rígidos e eficazes instrumentos de controle social e político, de forma que a utilização da violência e da repressão por parte das forças policiais foram legitimadas: “Como referia o 10º ponto do Decálogo do Estado Novo, os ‘inimigos do Estado Novo ‘eram *inimigos da Nação*’, contra os quais e ao serviço da qual (...) se podia e devia ‘usar a força, que realizava (...) a legítima defesa da Pátria.’” (PIMENTEL, 2007, p. 25-26). A referência aos “inimigos da Igreja e do Estado” é uma das reiteraões mais obsessivas processadas

na mente do agente aposentado da PIDE. Todo o seu histórico de perversões, exercício deliberado da violência e crimes, sob essa justificativa, são descritos sem qualquer resquício de culpa. O leitor consegue depreender que uma perturbação de ordem mental da personagem, expressa através do prazer demonstrado no exercício da violência, se torna legítima por assegurar a ordem a Portugal, consoante aos princípios do Estado Novo:

(...) quase sempre a esta hora, três da manhã, ocupávamos com dois colegas dos inimigos da Igreja e do Estado, saíamos não do edifício central, de outro a norte da cidade no prédio vulgar de um bairro vulgar (proíbem-me de citar o nome e derivado a proibirem-me a citar o nome quem me garante que não continuem a usá-lo?)

(...)  
observando o estore de viés coisa que às três da manhã não podíamos fazer dado que estore algum, o escuro, os candeeiros da rua apagados à pedrada e apenas lâmpadas na ourivesaria protegida por grades, nem um lencito de adeus e aí estávamos nós, defensores da Igreja e do Estado, sem a miséria de um encorajamento, uma palavra, um conselho a amontoarmos-nos no carrinho da polícia, gordurosos de sono, prontos a socorrer o País (ANTUNES, 2006, p. 271-273).

A PIDE, órgão de vigilância do governo português, que também recebeu designações como PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado) e DGS (Direção Geral de Segurança), legitimou o uso da “força”, com o propósito de garantir a proteção política do Estado e a perseguição dos seus adversários. Constituída por funcionários do regime, a PIDE procurou combater a contestação de natureza pública, ou as manifestações que expressavam apoio a ideais contrários à ideologia do Estado, principalmente a comunista e, de fato, sua atuação conseguiu desestabilizar em muito a força dos opositores ao regime. Denominada como PVDE, em 1933, esta polícia de fins políticos passou por determinadas modificações no decorrer de sua atuação. O ano de 1945 foi marcado pelo desfecho da II Guerra Mundial e queda dos regimes ditatoriais que administravam a Europa Ocidental. A polícia política recebeu um novo nome. Passou, então, a ser designada como PIDE e adquirira o poder de determinar, quase com total independência, o regime de prisão preventiva, além de empregar medidas de defesa, ou segurança, e vigiar os indivíduos submetidos a elas. A mudança de designação desta instituição policial constituiu somente um pretexto para atribuir maior poder e autonomia à polícia política, em um período em que o regime recuperava as suas forças e tornava mais rígida a repressão contra a oposição. Assim, a PIDE adquirira legitimidade para prender indivíduos suspeitos de cometer crimes de ordem política e dispensar, por conseguinte, a ordem dos tribunais. O julgamento

dos arguídos, por razões de suspeita de crime político, tal como já havia iniciado ainda durante a jurisdição da PVDE, era efetuado por meio de interrogatórios, coação e tortura.

O forte de Peniche, constantemente evocado pela memória das personagens, corresponde ao local em que aconteciam as sessões de tortura, aplicadas aos presos pelo ex-agente da PIDE, e onde ocorreu a execução do marido de Ana Emília: “um forte em Peniche, uma cadeia ou isso cheia de ondas e silêncio, o mar silêncio, os albatrozes silêncio, a vila acachapada nos penedos silêncio, ecos de pedra apenas e os ecos de pedra silêncio igualmente (...)” (ANTUNES, 2006: 188). Na narrativa é concedida voz ao morto, que descreve a sua experiência de captura, tortura e sodomia aplicadas pelo colega Osvaldo:

(...) trouxeram-me de Peniche a Lisboa ao comprido do mar e não me apercebi das ondas, apercebi-me dos parentes à minha espera decorridos tantos anos com os seus olhos de fantasmas sem sangue a escurecerem o papel, não o meu padrinho

(...)

(...) o meu colega obrigava-o a vestir-se de mulher sacudindo-o

– Não quero que te esmaguem a cara com a tampa do caixão acorda

não só um vestido de mulher, brincos de mulher e pintura jogada ao acaso nas bochechas tal como a voz dele de hoje em dia, a voz de outrora a tropeçar em si mesma (ANTUNES, 2006, p. 382-386).

As torturas e execuções realizadas no forte de Peniche, elemento que remete a um importante aspecto histórico-político caracterizado pela violência do Estado Novo português, se apresentam na narrativa como mais um ponto reiterado pela memória das personagens cujas existências entrelaçadas, ao se reafetarem sob a forma de lembranças, são colocadas em evidente confronto. A identidade narrativa corresponde à caracterização de uma personagem articulada à unidade temporal da história. Esse último elemento provém de uma “síntese do heterogêneo”, percebida no texto sob a forma de uma “concordância discordante”, onde diversos eventos e peripécias, encadeados em uma mesma intriga, elaboram uma unidade de sentido. Assim, sabemos que a narrativa de *Ontem não te vi em Babilónia* engendra um estilhaçar de alteridades, pois não há uma reprodução especular coerente das faces que compõem o texto: elas aparecem projetadas em fragmentos refratários e qualquer tentativa de agrupamento produz uma deformidade ainda maior. Algoz, vítima e cúmplices silenciosas de um regime político, na noite insone, têm uma consciência que reproduz – com deleite, culpa ou indiferença – o barulho das ondas contra o forte de Peniche, o som “silencioso”

– ou silenciado – dos corpos que são lançados do rochedo sobre o qual se erigiu a fortaleza de um império, convertida em símbolo do poder coercetivo de uma sociedade defensora do poder de “Deus e do Estado”, conduzida por Salazar:

e lamúrias que as ondas de Peniche se encarregavam de calar, o mundo em ordem, perfeito, para além da minha mulher e da que me espera em Lisboa outras mulheres nestes anos, sobrinhas ou afilhadas de presos, desconhecidas encontradas na rua que ignoravam Peniche e não ligavam às ondas (...) (ANTUNES, 2006, p. 281).

A memória narrativa e as figurações identitárias apresentadas na evocação dos episódios que remetem à ditadura salazarista e às execuções em Peniche integram um dos importantes movimentos que configuram o texto. Ao narrador – ou narradores – é concedido o poder de estabelecer o princípio e o término das cadeias de ações, escolher quais as responsabilidades que serão legadas a cada um dos agentes ficcionais, além de desenvolver uma unidade de sentidos que agregue todos esses processos em uma ação configuradora. A identidade da personagem que se articula na intriga apenas pode ser compreendida sob essa perspectiva, a qual, conforme Ricoeur, se inscreve na dialética da “mesmidade” e “ipseidade”. Essa reinscrição se faz necessária uma vez que estão em confronto a “concordância-discordante” da personagem com a exigência de permanência no tempo, relacionada ao que se pode compreender por identidade.

A participação ativa de Osvaldo como policial “a serviço de Deus e de Salazar”, a cumplicidade velada de Ana Emília, a conveniência descomprometida e inerte de Alice, o ignorar silencioso que os mecanismos de reprodução coercitiva estendiam ao povo português, revelam que a forma como a intriga está encadeada possui os recursos necessários para transformar as ocorrências aparentemente aleatórias e eventuais, tal como a constante rememoração sobre Peniche, em uma espécie de necessidade retrospectiva que, de forma simultânea, envolve a elaboração da unidade da intriga e da identidade das personagens.

## 2 “até que no espelho nada, só eu ou não eu”: a invenção do “eu” e do “outro”

A (de)composição identitária das personagens de *Ontem não te vi em Babilónia* envolve três aspectos significativos, relacionados à liberdade inventiva legada à literatura: um mesmo indivíduo é capaz de narrar o outro, a si mesmo e, ao se afirmar como sujeito de seu próprio discurso, também nega a sua individualidade, ou se anula. A refiguração da trajetória de vida de um sujeito se

inscreve no conjunto de histórias, verdadeiras ou fictícias, que alguém narra a respeito de si mesmo, durante a sua existência. A respectiva identidade não é estável, pois cada ser tem a capacidade de construir sobre si uma série de narrativas variadas ou, inclusive, opostas. A identidade, por essa razão, não esgota a questão da “ipseidade” do sujeito. Existem várias maneiras de falar sobre si mesmo, pois a identificação daquilo que o indivíduo tem por verdade sobre o seu “eu”, no momento da composição da intriga, configura o ato de narrar, ou (auto)narrar-se. O conhecimento de si próprio é uma interpretação e, sendo expressa de maneira textual, a narratividade se torna um modo privilegiado de construção identitária de um sujeito.

Em todo o conjunto romanesco de Lobo Antunes são inúmeras as passagens em que é evocado o trabalho da escrita e os instrumentos físicos que compõe o ateliê de sua criação ficcional. Em algumas circunstâncias, uma voz se inscreve sob o epíteto do próprio Lobo Antunes – “Chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro” (ANTUNES, 2006, p. 465) –, e se anuncia como artífice do enredo; em outras, as personagens se assumem como autoras do romance ou se reconhecem como produtos de uma ficção que está a ser criada por alguém. A voz de um hipotético autor, ainda que venha a se autodesignar pelo nome de “António Lobo Antunes”, ou apenas “António”, introduz no *corpus* dos romances questões que estão profundamente relacionadas com o projeto de composição narrativa, referindo as técnicas utilizadas, o andamento do trabalho, a necessidade de mudar de direção e oferecer à história uma nova ordem de acontecimentos ou, inclusive, a sensação de que não existe mais nada a ser dito, que o enredo, mesmo que a vida siga sem a possibilidade de ser apreendida em sua totalidade, deve, fatalmente, ser interrompido. A indagação de Gil sobre o processo de composição romanesca de Lobo Antunes, e a tentativa de delinear uma possível resposta para a questão, suscita uma reflexão bastante pertinente:

Qual o plano da escrita de Lobo Antunes? Como o descrever? Constatemos, primeiro, alguns dos seus efeitos: há um narrador que diz “eu” (...); e depois há o autor, que se manifesta às vezes entre parêntesis e que escreve sobre o narrador (...)

(...)

Descobrimos então uma outra personagem por baixo dessa que fala de si e da sua família, descobrimos sobretudo que aquela escrita e aquelas histórias que conta e que constituem a trama do livro são construções de um outro que não se confunde com o narrador. E que há um plano de escrita diferente com outras histórias que irrompem por vezes no plano do narrador. De que realidade está a falar? Aonde nos situamos como leitores – nós que deveríamos, numa narrativa clássica, entrar no real ficcionado das personagens? Com esse

vaivém imprevisível entre o narrador que a si próprio se põe em cena, e o autor por debaixo de tudo, mas que pode por momentos tornar-se personagem ao nível da escrita do narrador (mesmo e, sobretudo, com os parêntesis), o leitor deixa de caminhar em território seguro e balizado. Passa a flutuar entre planos. Mais: tais como o narrador e o autor, entre planos que, ao mesmo tempo, se confundem e não se confundem (GIL, 2011, p. 158)

A respeito do plano da escrita de Lobo Antunes e, na tentativa de propor uma possível descrição para o mesmo, consideramos pertinente a análise de Gil, observando, contudo, que esta é apenas uma expressão ficcionalizada da posição autoral que, por sua vez, anuncia-se igualmente como um produto da imaginação ou do trabalho de escrita de um “outro”. A cada momento em que o “eu” afirma a sua autonomia narrativa está, de forma inevitável, a dizer o “outro” que não é o autor factual, mas ocasionalmente a personagem “António Lobo Antunes” a inscrever-se na trama.

Em “Las ruinas circulares”, de Borges, há um narrador que opera a mediação da história contada, o mago que aspira por sonhar um homem de forma tão perfeita a ponto de o mesmo tornar-se real: “El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad” (BORGES, 1986, p. 54) O projeto mágico de um sonho que “había agotado el espacio entero de su alma” (BORGES, 1986, p. 54), cujo produto desse empreendimento primeiro tornou-se caótico e, depois, de natureza dialética, pode, por fim, consubstanciar-se em um filho real, que atendia aos preceitos da perfeição desejada pelo pai que o gerou. Todavia, o filho, suscetível apenas ao fogo, que conhecia a sua condição de mero simulacro – “No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre” (BORGES, 1986, p. 59) – ao ser alcançado pelas chamas que o consumiram, levou também o seu mago criador a vislumbrar a própria morte, o que o motivou a caminhar em direção às línguas de fogo. Quando percebeu que estas não morderam suas carnes, mas o acariciaram e o inundaram de calor sem combustão, finalmente, “con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (BORGES, 1986, p. 60). O conto, que se constrói em *mise en abyme*, articula a narrativa em diversas sobreposições, de modo que cada dobradura do texto compõe uma cena ficcional. Essa técnica problematiza a questão do emprego de simetrias, paralelismos e simultaneidades, os quais projetam o texto em um labirinto. Torna-se possível ao leitor percorrer diversos níveis narrativos e, no processo de refiguração do enredo pelas vias da leitura, edificar e diluir as cenas criadas literariamente.

Tal como no exemplo advindo de “Las ruinas circulares” a narrativa antuniana, no momento em que desvela ao leitor um “eu” que está a designar “outro”, mostra o engenho articulador de um projeto metaficcional e ilustra, com bastante precisão, como uma ficção está interna à outra. São diversos níveis de composição literária que emergem do texto, em que há a interferência de um hipotético autor ficcionalizado o qual, em alguns momentos, diz comandar a história, ou inclusive arrepende-se de estar a escrever um livro e não hesita em mostrar até mesmo os objetos que instrumentalizam a operacionalidade o seu ateliê narrativo. A cena a seguir transcrita representa claramente a posição do sujeito, que está de caneta em punho a escrever, diante de uma pilha de papel:

(...) o seu livro quase no fim visto que dia, guarde os papéis, a caneta e levante as sobranças da mesa onde desenha as letras torcido na cadeira, quatro horas da manhã graças a Deus, quase cinco, acabou-se, na janela diante da sua senhora numa cadeira de baloiço que há-de cobri-lo com o xaile, você não imaginando que a morte uma pessoa real, sem mistério a defender-se do frio, o seu nome

– António

(...)

e não tem importância visto que o seu livro no fim, tantos meses para chegar aqui e duvidando se chegaria

(...)

(...)

não consegue ouvir nada a não ser o seu nome

– António

e as páginas do livro que vão caindo no chão (ANTUNES, 2006, p. 395-396).

Ao contrário do filho perfeito concebido pelo mago de *Las ruinas circulares*, a projeção do narrador autorreferenciado como “António” sofre as limitações inerentes ao ofício da escrita. Os seus instrumentos não são mágicos e o ato da criação não está sujeito a nenhum ritual xamânico ou codificação cabalística. A execução do projeto de trabalho está subordinada à disciplina da escrita e é norteadora por inseguranças que poderiam ser aplicadas a um empreendimento de qualquer outra natureza, como confessa o narrador: “tantos meses para chegar aqui e duvidando se chegaria”. Na posição do leitor, os planos espaço-temporais e as vozes narrativas, portanto, embora aparentemente queiram confundir-se, podem ser delimitadas em territórios específicos nas *mises en abyme* que, nas narrativas de Lobo Antunes, também se abrem.

A composição dos romances de Lobo Antunes se ampara no infinito poder que é legado à ficção em seu processo criativo: “pergunto-me se inventei tudo ou estão a inventarem-me a escreverem a custo, a emendar,

a riscar, a escreverem de novo, ao passarem a limpo e ao ler” (ANTUNES, 2006, p.439). A natureza deste questionamento é, em certa proporção, análoga ao conflito que perpassa *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello. O “drama” que ocorre dentro de uma “outra peça” em que as personagens se veem obrigadas a “inventar” um autor que as oriente em sua atuação cênica, contém reflexões perturbadoras a respeito da relação entre autoria e personagem e, mesmo direcionadas às artes cênicas, lançam luzes ao processo de composição ficcional romanesco. Ao mesmo tempo em que se reconhecem na condição de personagens, compreendem serem provenientes do trabalho de um criador. A inserção do autor no roteiro da peça conduz as personagens a confrontar-se com quem as concebeu e, conseqüentemente, indagar o fato de serem advindas do universo da arte:

DIRETOR (de súbito, colocando-se diante do Pai, com uma nova ideia)

Mas eu queria saber quando já se viu um personagem sair do seu papel e discursar assim, como o senhor está fazendo, e a propor esse papel, a explicá-lo. Pode me dizer? Eu nunca vi!

PAI

Jamais viu, senhor, porque os autores costumam ocultar os tormentos da sua criação. Quando os personagens são vivos, de fato vivos, diante do seu autor, este não faz outra coisa a não ser segui-los, nas palavras, nos gestos que eles lhes propõem. E é necessário que ele os queira como eles querem ser; e ai dele se não fizer isso! Quando um personagem nasce, adquire logo tal independência, até mesmo em relação ao seu autor, que pode ser imaginado por todos, em outras várias situações, nas quais o autor nem pensou colocá-lo, e adquirir também, às vezes, um significado que o autor jamais lhe pensou dar! (PIRANDELLO, 2003, p. 351-352).

A relação dialética envolve o trabalho de criação ficcional e a aparente autonomia das personagens que estão sob os domínios de seu autor apenas durante a execução de um projeto literário. Posteriormente, como afirma o “Pai” na peça de Pirandello, adquirem plena independência em relação ao trabalho do autor, pois a partir do momento que são refiguradas pelo leitor passam a povoar o imaginário dos receptores dos textos de ficção.

Em *Ontem não te vi em Babilônia* as personagens, com maior veemência e convicção, anunciam-se como coadjuvantes do processo de escrita do livro. Várias são as vozes que, à proporção que a narrativa progride, estão presas à tarefa de escrever o livro e, assim, confrontam-se com aquele que diz chamar-se “(... António Lobo Antunes (...) e ando a escrever um livro)” (ANTUNES, 2006, p.465): “não era nada do que escrevi até agora o que

queria dizer enquanto tenho tempo e tenho pouco já, uma questão de minutos se a terra empenar no seu eixo (...)” (ANTUNES, 2006, p. 316) [Osvaldo]; “(escreve não importa o quê mas não pares)” (ANTUNES, 2006, p. 474) [Ana Emília]. Assim, a (in)disposição que as personagens de *Ontem não te vi em Babilônia* demonstram dedicar à escrita do romance encontra ressonância nas palavras de Pirandello, em *Seis personagens à procura de um autor*:

Para mim, o drama está todo nisso: na convicção que tenho que cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, porque é “muitos”; tantos quantas são as possibilidades de ser que existem em nós: “um” com este; “um” com aquele, completamente diferentes! E, no entanto, com a ilusão de ser sempre “um para todos”, ser sempre “aquele um” que acreditamos ser em cada ato nosso (PIRANDELLO, 2003, p. 304).

As personagens em determinados momentos admitem, mas em outros negam, estar conscientes que são seres ficcionais; ora assumem-se como autoras dos episódios que estão a ser contados, entre os quais, muitas vezes, um mesmo fato é narrado de diferentes maneiras; há a confissão explícita de que tudo o que está a se passar é uma invenção, uma história e não a vida e, quando menos se espera, um sujeito que se autoneia “Antônio Lobo Antunes”, ou apenas “Antônio”, surge no espaço do texto, mas sem impor de forma absoluta o seu poder de onisciência, uma vez que as falhas, as limitações, as angústias que envolvem o trabalho da escrita são confessadas, assim como a vaga alegria que subjaz ao aproximar-se da conclusão da história.

A instabilidade no processo de representação do tempo e (des)constituição do indivíduo, a partir das figurações da memória presentes em *Ontem não te vi em Babilônia* se projetam na composição artística de Lobo Antunes, a considerar que o texto questiona de forma bastante incisiva as instâncias narrativas do projeto do romance, onde as próprias personagens reconhecem ser advindas de um universo ficcional e sujeitas ao comando de uma voz que orquestra as suas vivências textuais.

A função mediadora que a identidade narrativa da personagem realiza entre a “mesmidade” e “ipseidade” se ratifica pelas “variações imaginativas”, figuradas no texto. No âmbito da ficção literária, é bastante amplo o espaço das variações entre duas categorias de identidade, pois a personagem pode se apresentar como um caráter identificável e reidentificável. A relação entre intriga e personagem é invertida, pois de forma contrária ao modelo aristotélico, a intriga é situada a serviço da personagem. Ao atingir o polo extremo da variação, a personagem é destituída de seu caráter. Nesse confronto, ela alcança o ápice do conflito operado entre uma versão narrativa e uma versão não-narrativa da identidade pessoal.

À proporção que o texto investe no processo de anulação do “eu”, o romance mostra que a perda da identidade do sujeito se reflete como uma crise sobre a conclusão da narrativa. Ricoeur questiona o que vem a significar a perda da identidade e, mais precisamente, qual modalidade identitária é destituída da personagem. A tese ricoeuriana busca reposicionar, no cenário da dialética do “idem” e do “ipse”, essas situações desconcertantes da narração, sem deixar de reinterpretá-las como desprovidas de “ipseidade” e “mesmidade”. O que foi perdido é o que possibilita nivelar a personagem ao seu caráter. Nesse ponto, o sentido da identidade adentra no espaço da “ipseidade”, pois a noção de identidade narrativa é vista como solução do problema que circunda a identidade pessoal. Na definição de identidade como permanência o tempo está envolvido, tal como podemos observar a passagem transcrita:

(no primeiro retrato criança, no segundo retrato já não criança, uma rapariga de tranças com o fio de estendal e um escadote)

ora mencionada como filha do homem ora como filha do outro sem nos avisarem que outro, um ponto de interrogação diante do outro e acrescentado à lápis a hipótese de verificar como se nós alguma vez verificássemos hipóteses, resolvíamos o assunto o mais depressa que podíamos e na nossa idade não muito depressa de certeza, vínhamo-nos embora e fim, o homem um colega da gente em Peniche e no entanto pela fotografia desfocada

(a ampliação de uma fotografia pequena)

não lhe percebia as feições (...) (ANTUNES, 2006, p. 303).

Neste fragmento, uma voz não identificada entre as personagens, desenvolve uma espécie de orientação metalinguística referente às hipóteses que podem ser levantadas a respeito das configurações identitárias da adolescente suicida e as contradições sobre a quem é atribuída a sua paternidade. O questionamento sobre a identidade como “mesmidade” está voltado para a problemática do “o quê”; as indagações a respeito da identidade, na condição de “ipseidade”, se direcionam para o problema do “quem”. Esse aspecto, localizado no território da ação, é o ponto de partida das discussões referentes ao “si-próprio”. Nesse estágio, é pertinente a questão sobre a quem se pode atribuir a responsabilidade por uma ação específica, o que gera o problema que imputa o compromisso pela mesma à autoria.

A confissão do marido de Ana Emília – “(...) eu apesar de finado (...)” (ANTUNES, 2006, p. 158) – a quem o texto, ainda que leve em consideração a sua morte, oferece a possibilidade de se pronunciar, tem exemplos dicotômicos que são tecidos entre o “eu” que pensa sobre

si mesmo e as formas como esse mesmo “eu” é concebido pelos outros.

A narrativa de ficção, sobretudo o romance pós-moderno, o qual oferece diversas situações em que a identidade da personagem se desfaz, ou perde sua caracterização, confirma que esses pontos esclarecem, de forma bastante nítida, a diferença entre os dois modos de identidade.

A configuração do “eu” e do “outro” em *Ontem não te vi em Babilônia* proporciona diversas versões sobre um mesmo indivíduo, as quais, segundo o projeto literário ao qual pertencem, rompem com qualquer possibilidade de se apresentarem como alteridades estáticas, pois evoluem em meio às contradições que lhes são peculiares. Esse jogo de alteridades proposto pela narrativa evidencia que, no cerne do projeto ficcional, a hermenêutica do “eu” é um meio de atingir aos princípios que transformam cada indivíduo ficcional não apenas em uma criação singular, mas também contraditória e capaz de ser reinventada por si mesma pelos seus coadjuvantes. Ao narrar o seu “eu” e o(s) “outro”(s), os sujeitos ficcionais do romance podem questionar as suas ações, falas e as formas empregadas para executá-las. Um dos grandes méritos de um texto que trabalha com a multiplicidade de pontos de vista é a possibilidade de conceder às personagens recursos que permitem às mesmas interpretar sua ação, compreender melhor as suas falhas, limitações, fracassos existenciais e impossibilidade de projeções futuras.

Esse aspecto é ampliado no momento em que o texto indica como as personagens são (in)conscientes a respeito de sua própria identidade, a qual não se fundamenta em um conjunto de traços permanentes capaz de caracterizá-la, mas está suscetível à evolução do tempo e aos equívocos da memória, redutos instáveis que implicam a multiplicidade do “eu”. A narrativa concede às personagens a possibilidade de sua identidade se constituir em um movimento permanente, sendo configurado e refigurado na relação que estabelece com os outros sujeitos do texto e com o mundo ficcional. Isso implica que as personagens, mesmo enclausuradas no silêncio da noite e na solidão que se estende até a morte, se exponham ao “outro” e ao mundo que este cria e destrói nas falas que articula. A inovação ficcional desse texto, portanto, volta-se para a abertura ao “outro” na possibilidade de

anular as figurações identitárias estáticas e imutáveis, essenciais no processo de contínua reelaboração do “eu” e constituição do “outro”.

## Referências

- ANTUNES, António Lobo. *Ontem não te vi em Babilônia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- BORGES, Jorge Luís. Las ruinas circulares. In: \_\_\_\_\_. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1986.
- CAMMAERT, Felipe. Dois autores em busca de personagens: a personagem criadora de ficção em António Lobo Antunes e Julio Cortázar. In: OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de (Org.). *Espelhos, uma fisga... e poesia*. Doutoramento Honoris Causa António Lobo Antunes, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2008.
- FERNANDES, João Santos. A PIDE/DGS e a censura colonial. In: TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra colonial: realidade e ficção*. Lisboa: Notícias, 2001.
- GIL, José. Fechamento e linhas de fuga em Lobo Antunes. In: CAMMAERT, Felipe (Org.). *António Lobo Antunes: a arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelado na experiência psicanalítica. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- MEIRELES, Cecília. Mulher ao espelho. In: \_\_\_\_\_. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 127.
- PIMENTEL, Irene Flunser. *A história da PIDE*. Lisboa: Temas e Debates, 2007.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- SEIXO, Maria Alzira (Coord.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008. Vol. 1.
- SEIXO, Maria Alzira (Coord.). *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008. Vol. 2.

Recebido: 09 de abril de 2016.

Aprovado: 02 de julho de 2016.

Contato: t\_prevedello@hotmail.com