

A bio/grafia paratópica de António Lobo Antunes

letrônica

Tércia Montenegro Lemos

1 Introdução

Eu penso que aquilo que faz com que nós continuemos vivos e capazes de criar é isso mesmo, uma inquietação constante.

António Lobo Antunes

O trabalho que desenvolvemos neste artigo é parte integrante de uma pesquisa mais ampla, voltada a investigar o fenômeno da retextualização na obra de António Lobo Antunes. Em estudo anterior (LE MOS, 2008), procuramos refletir sobre os mecanismos retextualizadores enquanto ferramentas úteis dentro da perspectiva da Análise do Discurso, ao lado de outros conceitos como paratopia, etos, cenografia, etc. Na ocasião, buscamos entender como as várias possibilidades de transformação de um texto em outro texto integram-se à teoria da intertextualidade. Assim, reformulando uma definição já encontrada em Marsusch (2001) e Travaglia (2003), dedicamo-nos a um exame sobre a retextualização enquanto um processo dialógico de criação de um texto a partir de outro.

A pesquisa atual busca acrescentar novas considerações ao assunto, concentrando-se especialmente na retextualização dentro da obra de um mesmo autor. Assim, perceberemos a dita *intratextualidade* como estratégia criativa em alguns dos livros de António Lobo Antunes. O modo como este escritor retoma certos temas,

revelando obsessões sempre renovadas, deve-se, em grande parte, à dimensão autobiográfica de alguns de seus romances – fato explicitado em diversas entrevistas que Lobo Antunes concedeu, ao longo de sua carreira.

Os romances *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno* ressaltam eixos temáticos voltados para sentimentos de transtorno em decorrência do exílio, da má adequação profissional e/ou amorosa do protagonista, ou da sua vivência atribulada numa época de guerra. Ora, cada um destes aspectos é revelador de uma condição paratópica, condição essa que se vê espelhada na própria experiência de vida de António Lobo Antunes, verdade que ele revela não somente através de sua ficção, mas também por meio de entrevistas.

Neste artigo, investigaremos tal componente paratópico por meio do confronto comparativo de trechos dos citados romances com passagens de depoimentos do autor, a fim de que se esclareça, por via dessa perspectiva, um pouco da marca intratextual que indica como Lobo Antunes retextualiza suas obras, de livro para livro.

2 A paratopia

Dentro da Análise do Discurso, encontramos o conceito de paratopia quando Maingueneau (2001), em reflexão sobre a existência social da literatura, afirma que esta não tem possibilidade nem de se fechar sobre si nem de se confundir com a sociedade “comum”. A literatura pode definir um “lugar” na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. O campo literário vive da instabilidade, de uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar. Essa localidade paradoxal é chamada de paratopia (do grego *para-*, “ao lado de”, “para além de” e *topo*, “lugar”).

A literatura, portanto, assim como as outras artes, supõe uma *localização* (que possibilita a existência de instituições que legitimem e gerem a produção e o consumo das obras) e uma *deslocalização* (que possibilita questionamentos sobre a problemática da pertinência a um grupo). Ou, como afirma Costa (2004, p. 327):

(...) a literatura, diferentemente das outras atividades sociais, não define um espaço estável no âmbito da sociedade. (...) O escritor constitui sua enunciação através da própria impossibilidade de designar um lugar definido para uma atividade que, se não está desvinculada absolutamente da concretude socioeconômica da esfera terrena, não tem nem deseja ter lugar comum no âmbito da sociedade. Nesse sentido, a atividade literária não é uma atividade como outra qualquer, tal como é a atividade dos comerciantes, ou dos funcionários públicos.

Segundo Maingueneau (2001), a enunciação literária constitui-se atravessando diversos domínios: domínio de *elaboração* (leituras, discussões, etc), domínio de *redação*, domínio de *pré-difusão* e domínio de *publicação*, mas o escritor sempre ocupa seu lugar sem ocupá-lo, fazendo uma espécie de “jogo duplo”. Embora nenhum escritor possa colocar-se fora do campo literário ou deixar de filiar-se a uma “tribo” formada por autores contemporâneos ou antigos, famosos ou não, também não é neste circuito que podemos de fato localizá-lo.

A posição do escritor é constantemente flutuante, visto que seu ofício não é entendido como tal, e mesmo sua condição financeira reforça esta perspectiva paratópica: os poucos que se declaram “escritores profissionais” e tiram o sustento da venda de seus livros são muitas vezes acusados de mercenários, autores aproveitadores de um tema em moda, de uma linguagem popular ou nada artística. A maioria dos escritores não tem uma relação unívoca entre sua produção e um salário. Como diz Maingueneau (2001, p. 39- 40):

Com a escrita, da mesma forma que com a arte em geral, a noção de “trabalho”, de “salário”, só pode ser colocada entre parênteses. O escritor está condenado a elaborar um compromisso sempre insatisfatório. O escritor relaciona-se com o dinheiro de duas maneiras. Há o dinheiro que permite viver enquanto ele se consagra à escrita; há igualmente o dinheiro que se obtém eventualmente com a escrita. Diferentemente das profissões “tópicas”, as que proporcionam uma renda previsível a uma posição determinada do aparelho social, o dinheiro tirado da criação está sujeito ao acaso. Não existe método garantido para se ter acesso à glória literária. O escritor que pretende fazer uma obra singular está condenado a inventar à medida que percorre a estrada pela qual caminha (...). O lucro conseguido com a literatura depende mais da decisão insondável de um acaso do que da gestão de um patrimônio.

É pertinente observar como o crítico literário Ant3nio Candido (1967), mesmo sem filiar-se à proposta da Análise do Discurso, acaba roçando o conceito de paratopia, com suas reflexões sobre a existência social do escritor. O estudioso marca a necessidade do olhar do outro quando diz que “a posição do escritor depende do conceito social que os grupos elaboram em relação a ele” (p.87). Tal comentário é similar à proposta da paratopia, na medida em que a existência social da literatura supõe a impossibilidade de se fechar em si, mas também a de se confundir com a sociedade “comum”.

Inevitavelmente, a situação paratópica do escritor leva-o a identificar-se com todos os que estão “à margem” da sociedade, deslocados de algum modo — boêmios,

judeus, mulheres, palhaços, aventureiros... O reflexo dessa identificação pode acontecer pela criação de personagens que, numa determinada ficção, ilustram uma condição paratópica de existência. Ainda segundo Maingueneau (2001, p. 36):

Basta que na sociedade se crie uma estrutura paratópica para que a criação literária seja atraída para sua órbita. M. Bakhtin mostrou desse modo o importante papel que a contracultura “carnavalesca”, que pela irrisão visava subverter a cultura oficial, desempenhou para a criação literária. Os extravasamentos pontuais da festa dos loucos, assim como a literatura que nela se apóia, não têm realmente um lugar designado na sociedade; tiram sua força de sua marginalidade.

Nesse momento, entendemos o conceito de *embreagem paratópica* como a presença no texto de elementos (embreantes) de ordens variadas que, embora permanecendo signos lingüísticos, “participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se define o autor que constrói esse mundo” (MAINGUENEAU, 2001a, p. 174). A embreagem fornece, portanto, “pistas” de que o enunciado está ancorado numa situação de enunciação, constrói uma ponte entre condição ficcional e condição real, através da perspectiva da paratopia.

Desse modo, personagens paratópicas colaboram para tal embreagem, bem como espaços paratópicos (locais ermos como conventos, desertos, faróis etc). Por definição, um elemento ilustrativo de tal condição instável deve oscilar entre um ponto máximo e um mínimo (por exemplo, no caso de uma personagem que passa de rei a pária, ou vice-versa), demonstrando com esta ambiguidade a impossibilidade de se encaixar num lugar único.

3 O paratópico Lobo Antunes

Entendemos a característica da paratopia – tanto aplicada à vida quanto à obra de um autor – como uma condição de *instabilidade produtiva*. A angústia de estar ao mesmo tempo dentro e fora dos esquemas sociais leva o artista à criação, através de um impulso que pode ser, simultaneamente, desencadeado por rebeldia ou desespero. Em contrapartida, as pessoas que se acomodam, que têm suas profissões e papéis “tópicos”,

bem definidos e inquestionáveis, não costumam ser criadoras, mas meras reprodutoras de ideias.

É assim, dentro dessa fronteira de inquietação e constante busca criativa, que situamos António Lobo Antunes, um português que desde sempre dedicou-se à escrita, mas que só veio a publicar o seu primeiro livro aos 37 anos, quando já exercia o ofício de psiquiatra e tinha voltado de uma experiência marcante na guerra civil de Angola. O romance *Memória de elefante*, não por acaso, traz um protagonista que compartilha do mesmo meio profissional que o autor e é um homem atormentado pelo fim de um casamento (como Lobo Antunes também se encontrava, à época), vivendo ainda os pesadelos das lembranças da guerra.

Esses mesmos temas – explorados com ênfase num ou noutra aspecto – serão igualmente visíveis nos livros subsequentes: *Os cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*. O próprio Lobo Antunes reconhece a similaridade temática em seus primeiros romances e, ao ser indagado sobre o componente biográfico presente neles, responde:

Nos três primeiros [livros] 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, quer dizer, como exemplo de uma coisa mais vasta, servindo-me de uma realidade que eu conhecia bem mas que não estava na minha cabeça. O que estava na minha cabeça era a ideia de que o hospital psiquiátrico servisse de exemplo de uma realidade esquizofrenizante, no sentido de não haver espaço para uma quantidade maior de sentimentos e emoções etc. O terceiro tema era, não o amor, mas a incapacidade de amar, a solidão. No fundo, eram esses três temas que me interessavam. A partir daqui, tinha a intenção de que em cada um desses livros houvesse um tema que fosse mais destacado, para ser como que um *leitmotiv* que levasse as pessoas a situarem-se. A ideia de partida era esta, servindo-me de coisas que eu conhecia, como a guerra, onde estive vinte e sete meses, o hospital psiquiátrico e a não-relação de amor. São estes três temas que me interessavam. A solidão, a incapacidade de amar, o receio de amar, o medo das coisas boas que a gente tem, era de coisas assim que eu queria falar. (ARNAUT, 2008, p.43)

Tais aspectos temáticos servem justamente para ilustrar a noção de paratopia presente na obra. A retomada obsessiva de cenas, situações e até mesmo palavras, nos três romances, dimensionam o mecanismo da retextualização em Lobo Antunes. Façamos, portanto, uma análise mais detida a partir de cada tema.

4 A guerra na África, a psiquiatria e a loucura

Blanco (2001) declara que a guerra de Angola, na qual António Lobo Antunes participou durante quase três anos, foi um acontecimento capital em sua vida: “A guerra marcou sua biografia, sua própria ética e sua estética como escritor” (p.62). Enviado como médico para atender a soldados portugueses que ali combatiam os movimentos nativos de independência política, Lobo Antunes declara o choque que a experiência lhe trouxe, em plena juventude. Recém-graduado, tinha visto durante o curso de Medicina apenas “mortos de frigorífico”, e de repente a guerra o apresentava a diversos tipos de morte criados pela violência.

Além das novas situações profissionais que enfrentou, o jovem médico também vivia uma transição emocional, ao ver-se afastado da esposa, com quem há pouco tinha se casado. Mandado para um país estrangeiro, a sensação de exílio agravava-se com a ameaça de ser morto a qualquer instante:

Nós tínhamos um jogo macabro que consistia em ir, de tarde, ao local em que estavam os ataúdes. Recordo aquele pequeno depósito onde se empilhavam os caixões. Dizíamos: “Qual vai ser o meu?” E dizíamos isso rindo. Porém, quando chegava a noite, começava nosso nervosismo... Então, ficávamos jogando xadrez enquanto ouvíamos as metralhadoras. (*in*: BLANCO, 2001, p.76)

A incerteza e a angústia das condições em que Lobo Antunes se encontrava assinalam uma atmosfera paratópica, em que a própria noção do tempo é reaprendida, para depois surgir transfigurada em ficção. O autor, em entrevista, reconhece: “Para mim, para meus romances, foi importantíssima a noção do tempo que aprendi ali. Na África não existe passado nem futuro, só o imenso presente que engloba tudo.” (*op.cit.*, p.93) Tal apreensão seria a responsável por criar um estilo fluido, que Seixo (2002, p.16) define como uma “expressão discursiva torrencial e incessantemente desdobrada em formulações derivadas de aguda intensidade imagética”. Haveria, nesta característica estética, um desejo de acumular em texto essa densa noção do tempo apreendida na África.

Em *Memória de elefante*, “a condição do médico psiquiatra domina sobre a condição do miliciano combatendo em território africano (...), enquanto a situação ficcional exatamente inversa se vai verificar no segundo livro”(SEIXO, *op.cit.*,p.17). Apesar disso, a presença da África já invade a obra de estreia de Lobo Antunes a partir do título, se levamos em conta que a figura do elefante remete ao cenário africano, ao

animal presente em sua fauna, além de fazer um resgate do dito popular referente a uma memória prodigiosa – o que se constata também na proposta temática da história.

A paratopia é evidente em algumas passagens do livro que tratam da guerra como agente transformador. As mudanças que um evento bélico injetam no ser humano são capazes de transtorná-lo radicalmente. Assim, “a guerra não é só um resultado do choque das ideologias, mas é ela própria um instrumento ideológico que (...) leva a transformações psicológicas acentuadas” (SEIXO, *op.cit.*, p.56).

O retorno à pátria não traz alívio; a sensação de deslocamento permanece, como se o exílio tivesse se tornado uma essência permanente. No romance *Os cus de Judas*, lemos: “O medo de voltar ao meu país comprime-me o esôfago, porque, entende, deixei de ter lugar fosse onde fosse (...). Flutuo entre dois continentes que me repelem, nu de raízes” (ANTUNES, 2000, p.226).

Entretanto, a paratopia não foi exclusivamente desencadeada pela experiência na guerra. Como artista, Lobo Antunes talvez tenha, desde sempre, percebido que sua natureza não era comum, afeita aos ofícios banais. A inquietação criadora e o impulso de achar uma identidade palpitavam – como vemos através do protagonista d’*Os cus de Judas*, verdadeiro *alter ego*: “Porque sempre estive isolado, Sofia, durante a escola, o liceu, a Faculdade, o hospital, o casamento, isolado com os meus livros por demais lidos e os meus poemas pretensiosos e vulgares, a ânsia de escrever e o torturante pânico de não ser capaz.” (*idem*, p.189).

O exercício da psiquiatria, nesse contexto, não foi gratuito, mas revelou a escolha de um sujeito que queria refletir sobre questões acerca de sanidade e loucura, adaptação ou singularidade. Em *Conhecimento do inferno*, esse foco se agiganta, apontando para a paratopia dos loucos, os “homens distorcidos”. É interessante, porém, observar como tal aspecto tangencia os demais. Conforme Seixo (2002), nesse romance entrelaçam-se as temáticas da guerra colonial e do hospital psiquiátrico.

Conhecimento do inferno aparece-nos como a terceira parte de um tríptico de arranque (...) preocupação obsessiva com determinados tipos de temática experienciada (a guerra colonial, o exercício da psiquiatria, os laços familiares, a relação amorosa), e muito principalmente a recorrência de temas, motivos, situações e personagens que migram, por vezes de forma que se diria mágica, nestes três primeiros livros, de romance para romance, em retomadas sensivelmente idênticas de incidência narrativa e de textualização ficcional. (SEIXO, 2002, p.67)

A assimilação é tão profunda que a própria inadaptação dos militares que regressavam da África foi classificada como um tipo de loucura. Da mesma forma, num poético trecho de *Conhecimento do inferno*, a loucura é definida como um voo, e há um momento em que o médico se identifica com os pacientes e voa também: “Deixei de sentir o chão nos sapatos. O corpo inclinou-se a pouco e pouco até se tornar horizontal, e desatei a remar na luz, piando desesperadamente na direção dos outros” (ANTUNES, 2006b, p. 101).

Em *Memória de elefante* também já aparecia a visão dos doentes que flutuam, e não parece muito difícil assimilar esta ideia de voo com uma metáfora da liberdade. Podemos, afinal, considerar que numa certa medida os loucos se libertam das convenções, das regras e obrigatoriedades sociais. A identificação do médico com esse gesto libertador (que também representa a paratopia, não esqueçamos) tem sua justificativa, mais uma vez, na experiência pessoal do autor. É numa entrevista que Lobo Antunes concedeu que encontramos a seguinte passagem:

Em cada família há um maluco e eu sempre fui o maluco da minha. No fundo, o que é um maluco? É qualquer coisa de diferente, um marginal, uma pessoa que não produz imediatamente. Há muitas formas de a sociedade lidar com estes marginais. Ou é engoli-los, transformá-los em artistas, em profetas, em arautos de uma nova civilização, ou então vomitá-los em hospitais psiquiátricos. Numa altura em que a ideologia é uma ideologia de produção, quem não produz diretamente é um marginal. (ARNAUT, 2008, p.151)

É mais do que significativa a semelhança entre essas palavras do escritor e a reflexão que antes lemos em Maingueneau (2006), sobre as noções de produtividade ou utilidade, que atingem qualquer produto mas ganham extrema delicadeza no caso de objetos culturais. Afinal, o artista “não produz diretamente”; é um ser que está à margem da escala de produção previsível ou “normal” da sociedade. Nesse sentido, como um louco, libertou-se. Além disso, a atividade de criação artística, por mais racionalizada que seja, envolve sempre intuição e emotividade, o que leva Lobo Antunes a afirmar, em outra entrevista: “No fundo, escrever é um delírio, assim como algo que produzem os esquizofrênicos, e a que se dá uma determinada ordenação, uma sistematização.” (*idem*, pp.38-9)

5 O desajuste amoroso

Memória de elefante, conforme Lobo Antunes comenta, é um livro que trata de sua separação conjugal: “Sim, *Memória de elefante* é a história dessa separação e é um livro em que se adivinha um grande sofrimento.” (BLANCO, 2001, p.55) O casamento é desfeito não por falta de amor, mas por uma espécie de moda que contagiou os relacionamentos da época. O testemunho do escritor prossegue:

Voltei da guerra em 1973 e no ano seguinte foi a Revolução dos Cravos, a 25 de abril. Nesse momento, todo mundo queria ser livre, e não se sabia o que era liberdade, nunca a tivéramos.

A liberdade passava pelo divórcio, a separação e tudo isso. As pessoas passaram por uma repressão e um sentimento atroz de que, de um dia para outro, tudo estava permitido. A repressão política afetava as atitudes mais elementares: antes não podias beijar uma garota na rua, qualquer atitude, por inocente que fosse, era interpretada como uma transgressão e ninguém podia mover um dedo, nem sequer falar.

(...) As pessoas não sabiam o que fazer com a liberdade, porque ela chegou subitamente, de um dia para o outro, e isso não é fácil de assimilar. (...) Era preciso ser livre, mas, no afã de o sermos, muitos agimos sem pensar bem nas coisas, por mimetismo ou por moda. (*idem*, pp.58-9)

O divórcio gratuito levou a uma sensação de solidão e deslocamento. No entanto, por mais que Lobo Antunes admitisse o erro de sua atitude e repetisse que não tinha deixado de amar a esposa, retomar o casamento nunca foi uma opção. Tinha duas filhas pequenas, que precisavam de sua presença, mas nem essa motivação foi suficiente para reaproximar o casal – e isso (podemos aventar) porque a instabilidade gerada pela situação, a paratopia daí surgida, era criativamente favorável. Afinal, não apenas *Memória de elefante* é escrito sob o impulso do tema da separação; encontramos a mesma tônica n’*Os cus de Judas*, com reverberações também em *Conhecimento do inferno*.

Não seria à toa então indagar por que motivo o escritor considerou que *Memória de elefante* fosse seu primeiro livro que valia a pena ser publicado. Como ele mesmo assume: “Eu acabava os romances e os destruí. Mas *Memória de elefante* não destruí.” (*idem*, p.55) Aquele era um livro escrito imediatamente após sua experiência na África, uma experiência de desajuste, de instabilidade paratópica, que lhe acarretou outras situações incertas (como o divórcio). Com a matéria-prima, por assim dizer, da vivência paratópica, ele tinha o essencial para lançar-se à escrita de um modo como nunca antes tinha feito.

Pode parecer talvez excessiva a proximidade que estabelecemos entre os fatos da vida de António Lobo Antunes e sua escrita, mas ele mesmo, a respeito de sua trilogia inicial, admite o substrato autobiográfico – o que leva Blanco a ressaltar:

Toda a obra do escritor português está edificada sobre a memória e as vivências pessoais. Até o ponto de que, se lhe perguntam por um livro, responde apelando para sua própria biografia, e se lhe perguntam por sua biografia, lamenta as enormes dificuldades que enfrenta para elaborar sua prosa. (2001, p.61)

São, portanto, os “processos e constelações temáticas” nascidos da vida que constroem ao longo da obra de Lobo Antunes uma chave para compreender sua escritura. Os temas são reelaborados e transformados artisticamente pelo mecanismo da retextualização, e neste ponto a repetição de argumentos não preocupa em nada o autor. Para ele, “a escritura é mais a busca de uma linguagem, de uma perfeição da língua e da palavra, que o relato de uma história.” (BLANCO, 2001, p.27) Os assuntos podem ser os mesmos – desde que expostos sob outras palavras, revigoram-se, retextualizados.

Podemos perceber um pouco desse mecanismo comparando os seguintes trechos de *Memória de elefante* e *Os cus de Judas*:

(...) o nascimento da filha mais velha silibado pelo rádio para o destacamento onde se achava, primeira maçãzinha de ouro do seu esperma, longas vigílias na enfermaria improvisada debruçado para agonia dos feridos, sair dos exaustos a porta deixando o furriel acabar de coser os tecidos e encontrar cá fora uma repentina amplidão de estrelas desconhecidas, com a sua voz a repetir-lhe dentro – Este não é meu país, este não é meu país, este não é meu país (...)” (ANTUNES, 2006a, p. 43)

(...) por estar na guerra em África nunca a sentira mover-se no ventre da mãe e ele representava para ela, durante meses, um retrato na sala que lhe designavam com o dedo, desprovido de relevo e de espessura de carne. Nos beijos fugidios que trocavam morava como um resto desse ressentimento mútuo, contido a custo à beira da ternura.” (ANTUNES, 2006a, p.66)

Como na tarde de 22 de Junho de 71, no Chiúme, em que me chamaram ao rádio para me anunciar de Gago Coutinho, letra a letra, o nascimento de minha filha, rómio, alfa, papá, alfa, rómio, índia, golf, alfa, paredes forradas de fotografias de mulheres nuas para a masturbação da sesta, mamas enormes que começaram de súbito a avançar e a recuar, segurei com força as costas da cadeira do cabo de transmissões e pensei Vai-me dar qualquer merda e estou fodido. (ANTUNES, 2000, p.82)

Eu tinha-me casado, sabe como é, quatro meses antes de embarcar, em Agosto, numa tarde de sol de que conservo uma recordação confusa e ardente, a que o som do órgão, as flores nos altares e as lágrimas da família emprestavam um não sei quê de filme de Buñuel enternecido e suave, depois de breves encontros de fim-de-semana em que fazíamos amor numa raiva de urgência, inventando uma desesperada ternura em que se adivinhava a

angústia da separação próxima, e despedimo-nos sob a chuva, cais, de olhos secos, presos um ao outro num abraço de órfãos. E agora, a dez mil quilômetros de mim, a minha filha, maçã do meu esperma, a cujo crescimento de toupeira sob a pele do ventre eu não assistira, irrompia de súbito no cubículo das transmissões, entre recortes de revistas e calendários de atrizes nuas, trazidas pela cegonha da vizinha nítida do furriel de Gago Coutinho, explicando, alfa, bravo, rómio, alfa, Charlie, ómega, o abraço do batalhão.”(ANTUNES, 2000, p.87)

Os dois primeiros fragmentos, retirados de *Memória de elefante*, repercutem nos outros, oriundos do segundo romance, *Os cus de Judas*. O episódio é o mesmo, inspirado na situação real vivida por Lobo Antunes, que recebeu a notícia do nascimento da primeira filha quando estava servindo na guerra de Angola. A mensagem codificada, a sensação de exílio e de perda irreparável, por não ter acompanhado a gestação da criança, não ter sentido sua presença no ventre da mãe, repetem-se de um livro para outro. A filha é referida sob a mesma metáfora, com mínimas variações, e os pensamentos ecoam de um romance ao outro.

Há vários outros exemplos que podem ser colhidos nestas obras de Lobo Antunes, para mostrar a ligação íntima entre suas narrativas, e a ligação entre elas e sua própria experiência de vida. Esta retextualização acontece, porém, sempre sob o prisma da paratopia.

O elemento de inquietação e instabilidade, nascido no temperamento do artista, espelha-se na sua profissão de psiquiatra, no lidar com os loucos e refletir sobre as dimensões da sanidade. Presentifica-se o paratópico no exílio, pela viagem a Angola, e na situação de guerra (que foge à “normalidade” convencional da paz). Finalmente, a oscilação da paratopia invade a esfera familiar do escritor, deslocando-o do casamento e do convívio diário com as filhas, para arremessá-lo num circuito de solidão. As obsessões temáticas se completam, e a Lobo Antunes restou transformá-las sob os “catalizadores da beleza e densidade de sua prosa”, como bem assinalou Blanco (2001, p.61).

6 Considerações finais

Ao levantarmos os pontos de análise anteriores, nosso objetivo não foi somente encontrar semelhanças entre as vivências de António Lobo Antunes e sua obra. Nosso

intuito ultrapassa a esfera de constatação biográfica para adentrar a materialidade linguística, a partir do processo de retextualização observado nos romances.

Dessa forma, as comparações que fizemos com a vida do escritor estão ligadas a um processo maior de escrita, pois sabemos que o autor sempre parte do real para criar o mundo fictício de sua obra, conforme afirma Maingueneau (2006, p.163): “Como todo discurso constituinte, o discurso literário mantém uma relação essencial com a memória”. Essa memória pode ser encontrada em experiências oriundas tanto da vida quanto da obra.

Diante das considerações feitas neste artigo, esperamos que ele possa contribuir para o repertório de estudos sobre o autor português aqui explorado. Cabe salientar que nossa pesquisa não se propôs abranger toda a vastidão dos livros aqui mencionados, visto que a riqueza das obras não permite uma abordagem exaustiva. Assim, ainda restam muitas questões tangenciais a serem exploradas em discussões posteriores.

7 Referências bibliográficas

- ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006a.
- _____. *Os cus de Judas*. 20 ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- _____. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006b.
- ARNAUT, Ana Paula (org.) *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007) – Confissões do Trapeiro*. Lisboa: Almedina, 2008.
- BLANCO, María Luisa. *Conversaciones com António Lobo Antunes*. Madrid: Siruela, 2001.
- CANDIDO, António. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1967.
- COSTA, Nelson Barros da. Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- LEMOS, Tércia Montenegro. *Gota d'água: um discurso retextualizador de Medéia* (tese de doutorado). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2001.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. *Tradução e retextualização: a tradução numa perspectiva textual*. Uberlândia: EDUFU, 2003.

Enviado em: 13/05/2011

Aceito em: 18/06/2012

Contato do autor: literatercia3@gmail.com