

Norberto Cardoso

Instituto Politécnico de Bragança
Portugal

Suicides, shrouds and autobiography in the work of António Lobo Antunes

The Portuguese colonial war has been progressively forgotten, but it stayed as heavy ballast among those who fought and survived. In literature, the work of António Lobo Antunes may be the best example of the negative effects of that war, such as suicide, mostly in his first novels, although it reappeared in a recent book: *Não É Meia Noite Quem Quer*. Suicide is not only a physical phenomenon, but it is represented as inner exile, loneliness, escape, silence. Are we still, like Unamuno said, a suicidal nation? Or suicide is today connected with the necessity of a collective autognosis, necessary in a time that is being considered as post-colonial?

Keywords

Suicide, shroud, colonial war, distortion/representation.

Suicídios, sudários e autobiografia na obra de António Lobo Antunes

Evento paulatinamente esquecido, a guerra colonial portuguesa, travada durante década e meia, deixou um pesado lastro naqueles que a fizeram. Na literatura, a obra de António Lobo Antunes será, porventura, aquela que melhor espelha o fenómeno do suicídio como efeito dessa guerra, muito em particular nos primeiros romances, mas reaparecendo num romance mais recente: *Não É Meia Noite Quem Quer*. Aí o suicídio não é apenas físico, mas exílio interior, solidão, fuga, mudez. Seremos ainda, como perspectivou Unamuno, um povo suicida? Ou trata-se agora de uma reavaliação colectiva, absolutamente necessária num tempo que se quer pós-colonial?

Palavras-chave

Suicídio, sudário, guerra colonial, desfiguração/figuração.

I. Povo triste, povo suicida, intelectual agonizante

Num texto publicado em novembro de 1908, intitulado «Un Pueblo suicida», Miguel de Unamuno (2006: 106) refere-se ao povo português como «un Pueblo triste», «un Pueblo de suicidas», inclusive no que à sua literatura diz respeito. Unamuno menciona os casos de Antero de Quental, Camilo Castelo Branco ou de Soares dos Reis para exemplificar esse seu apodo, mas o argumento de que os portugueses são um povo suicida ganha especial interesse quando afirma que mesmo a literatura «cómica y jocosa» é uma literatura triste (Unamuno, 2006: 107). Coadjuvado por uma carta de Manuel Bandeira, seu amigo, o autor de *Niebla* (novela publicada em 1914) reforça a sua teoria: «En Portugal llegose a este principio de filosofia desesperada: el suicidio es un recurso noble y una especie de redención moral.» (palavras de Manuel Bandeira, in Unamuno, 2006: 109).

Volvidas várias décadas, mais propriamente em 1991, o também espanhol Enrique Vila-Matas, na peugada de Unamuno, percorre as ruas de Lisboa (e as páginas da literatura portuguesa) para escrever os seus *Suicídios Exemplares*. Os primeiros textos de *Suicídios Exemplares*, «Viajar, perder países» e «Morto por saudade», levam o escritor a percorrer a rua Garrett, a Baixa (aqui com amplo destaque para o elevador de Santa Justa), o Largo do Carmo ou o Miradouro de Santa Luzia, e é neste percurso que escreve:

Era a primeira vez que eu ouvia falar sobre a existência de um movimento chamado suicídio que às vezes se produzia no homem, e recordo que o que me chamou a atenção foi o facto de ser um movimento solitário, afastado de todos os olhares, perpetrado na sombra e no silêncio. (Matas, 2013:18)

Metáfora ou não da imagem de um povo que, muitas vezes, parece ser considerado como um povo triste, ligado a sentimentos como a saudade e a nostalgia, essa consideração de Unamuno – e talvez também a de Vila-Matas – ganha assentimento nos suicídios de, primeiro, Antero de Quental (1887) e Camilo Castelo Branco (1891), e, mais tarde, de Mário de Sá-Carneiro (1916) e Florbela Espanca (1930). No nosso ponto de vista, esse suicídio físico vai-se volvendo, ao longo do século XX, numa outra espécie de suicídio – já não físico –, que se liga mais à presença do tema nas obras literárias enquanto condutor da construção autobiográfica e como factor idiossincrático na construção da identidade nacional. Além disso, estamos em crer que o tema do suicídio na literatura portuguesa se conecta com um outro tema importante, o do exílio, sendo este, de igual modo, metafórico, pois mediante as dificuldades por que passa, o ‘intelectual português’ contemporâneo procede à adopção daquilo que Miguel Real chama «exílio interior, psicológico» (Real, 2011:37), considerando como primordial o caso de Francisco Sá de Miranda.

O tema seria extenso, por isso interessa-nos averiguar de que modo o tema do suicídio / exílio se encontra presente na obra de um dos mais importantes escritores da actualidade, António Lobo Antunes, mormente no que ao tema da guerra colonial diz respeito. Aí o suicídio resulta(rá) precisamente num exílio interior, fruto tanto de uma experiência singular como de uma sensação de exclusão (quer social quer pessoal) onde este descobrirá uma «verdade interior», pois é «no interior da cidadela» (Diogo e Monteiro, 1995: 26-27) que descobre que não haverá outra realidade a não ser a dos livros: a construção da obra literária, enquanto ar-

tefacto, é equivalente à construção de uma (nova) identidade para o sujeito criador. Esta revisão identitária resulta não apenas de um vazio sentido pelo sujeito, mas, de igual modo, de uma falência do colectivo para com o próprio sujeito.

Ora na obra de António Lobo Antunes, mormente no que aos primeiros romances diz respeito, as personagens sentem-se abandonadas, não identificadas ou deslocadas no seu próprio país, um país que não estará à altura de uma nova era. Esta pode ser sintetizada no movimento contrário das viagens (que foi tema nuclear na produção literária portuguesa), que implica o acolhimento de todos os portugueses espalhados pelo mundo e, muito em especial, o reconhecimento do sacrifício empreendido por uma geração durante os anos da guerra colonial. A desidentificação de um certo português com a sua pátria será consubstanciada pela escrita autobiográfica ou antiautobiográfica, se entendermos o suicídio como parte integrante de uma construção do autor dentro da própria obra, e não o inverso. Naturalmente, não é de rejeitar que esse português seja, sobretudo nos três primeiros romances de Lobo Antunes, *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980), um intelectual que se viu espoliado de uma vida que tinha planeado de uma determinada maneira e que, no regresso da guerra, apreende que jamais poderá recuperar, o que se coaduna com a visão de Miguel Real (2011: 31), que diz que o intelectual português (de que são casos Sá de Miranda, Aquilino, Fernando Pessoa ou, noutro sentido, Herberto Helder) constrói a sua obra em condições dramáticas, oferecendo-se como alternativa a uma pátria que o recusa.

II. Da desfiguração do rosto à figuração da letra (e entrega do Nobel)

O tema do suicídio é um vector preponderante na obra do escritor português António Lobo Antunes, pois nela surge recorrentemente, ainda que adquira especial relevo no quarto romance, *Explicação dos Pássaros*, de 1981, pois nele ocorre o suicídio da personagem central, uma personagem que se sente desiludida com a vida e, nela, com uma espécie de incumprimento do sonho em que Abril se foi tornando. Não obstante, já nos romances precedentes encontramos algumas incidências ligadas ao suicídio. De facto, se o suicídio de Rui S., em *Explicação dos Pássaros*, é o primeiro suicídio efectivo (corporal, digamos assim, pois o corpo do sujeito é comprovadamente encontrado na ria de Aveiro) de um protagonista na obra de António Lobo Antunes, também é verdade que já nos romances anteriores, *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno* (1980) encontramos laivos de uma atitude indagadora do sentido do mundo, que conduz – pelo desamparo e pela falta de sentido da guerra – à autodestruição e ao suicídio de alguns soldados:

[...] vi homens de vinte anos sentados à sombra, em silêncio, como os velhos nos parques, e disse ao furriel enfermeiro, que desinfectava o joelho com tintura, É impossível que um dia destes não tenhamos por aqui uma merdósia qualquer, porque, sabe como é, quando homens de vinte anos se sentam assim à sombra, num tão completo desamparo, algo de inesperado, e estranho, e trágico acontece sempre, até que me vieram informar do rádio Um tipo deu um tiro em Mangando [...] (CJ, 162).

Se atentarmos nessa passagem, verificamos que os suicídios descritos são presenciados pela personagem central, sem que esta pareça, contudo, tentada a incorrer em idêntica atitude. O protagonista desses primeiros três romances, um alferes-médico que recorda a guerra em Angola, para onde tinha sido mobilizado contrafeito, e de onde regressou para trabalhar no Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa, não parece pensar no seu próprio suicídio, mas reflecte sobre esse fenómeno. Ora a angústia perante a situação em que se encontrava é também a de um ser individual que faz parte de uma colectividade (um batalhão) que vê definhir, o que o leva a recordar constantemente a morte, que, anos depois, continua a pairar sobre ele como um fantasma. Em primeiro lugar, devemos sublinhar que, na situação de guerra, o suicídio é um pensamento tão presente quanto impalpável, pois, por um lado, a situação conduz a uma sobrevalorização da sobrevivência, que se quer obter desesperadamente, mas, por outro, incita à morte, traduzida através do desejo de nunca ter nascido, por exemplo. Em segundo lugar, devemos notar que é aquele que não se suicida, que regressa e que se reinsere na sociedade, ou seja, que teoricamente sobreviveu e ultrapassou esse risco, que jamais esquece a ideia de suicídio, como se, afinal, este o retivesse na franja de um povo triste, e não como alguém integrado naquele povo eufórico, livre, que sai à rua em 25 de abril de 1974 (como tão bem se verifica em *As Naus*).

O soldado de Mangando, que se suicida desejando boa noite a todos, ficando, depois, horas a agonizar, para tormento colectivo, não será, afinal, relato de uma morte individual, mas um signo da própria guerra colonial, da sua longevidade, ou seja, da incapacidade política de resolver o conflito. O soldado que agoniza é a imagem de um país que também se sente assim após décadas de um regime esgotado, 'conhecimento' igualmente agónico por parte daquele que o conhece enquanto parte de si, o alferes-médico. A descrição desse suicídio surge, aliás, nos dois primeiros romances em relatos bastante similares:

[...] e o soldado que se suicidou em Mangando, deitou-se na camarata, encostou a arma ao queixo, disse Boa noite e havia pedaços de dentes e de osso cravados no zinco do tecto, manchas de sangue, carne, cartilagens, a metade inferior da cara transformada num buraco horrível, agonizou durante quatro horas em sobressaltos de rã, estendido na marquesa da enfermaria, o cabo segurava o petromax que lançava nas paredes grandes sombras confusas. (ME, 91)

[...] vem-me à ideia o soldado de Mangando que se instalou de costas no beliche, encostou a arma ao pescoço, disse Boa noite, e a metade inferior da cara desapareceu num estrondo horrível, o queixo, a boca, o nariz, a orelha esquerda, pedaços de cartilagens e de ossos e de sangue cravaram-se no zinco do tecto tal as pedras se incrustam nos anéis, e agonizou quatro horas no posto de socorros, estrebuchando apesar das sucessivas injeções de morfina, a borbulhar um líquido pegajoso pelo buraco esbeçado da garganta. (CJ, 160)

Essa morte vem à memória do protagonista de *Conhecimento do Inferno*, anos depois da guerra, e contém alguns detalhes que não queremos deixar de comentar e que, entendemos, justificam a nossa argumentação: em primeiro lugar, os «pedaços» do soldado cravam-se no tecto, o que mostra como essa morte se liga à 'casa' portuguesa, que o regime pretendia segura e intocável, mas

que, afinal, se despedaça; seguidamente, devemos notar que o corpo do soldado fica desfigurado, com um buraco na metade inferior da cara, o que reforça a ideia de uma imagem irreconhecível, isto é, da perda de um rosto, o que coloca em causa a identidade colectiva de Portugal a partir daquela guerra; finalmente, não é despidendo mencionar que o corpo que agoniza lança «grandes sombras confusas», o que traduz bem as trevas em que o país vivia então, e que não se resumiam a um regime opressor, mas também às contradições que a mesma guerra (e seus actores) representava(m). Além do mais, e como dizíamos, o suicida de Mangando sorri para o narrador, o que o leva a especular que talvez o suicida encontrasse naquele acto a felicidade que não podia obter em vida:

O soldado morto sorria-me. Empunhava um copo de cerveja e sorria-me: sempre que inclinava a cabeça para trás, a fim de beber, o orifício redondo da bala aparecia junto à maçã-de-adão, cercado pelas escamas cristalizadas do sangue. (CI, 211)

A metáfora que liga o suicida ao sobrevivente não é de somenos. O médico é testemunha, tanto quanto é sujeito, pois também ele esteve envolvido no conflito, acabando por se 'envolver' no suicídio do outro a tal ponto que é um pouco o seu 'suicídio'. Repare-se que, já numa esplanada em Algés (lugar junto ao mar, o que não será certamente coincidência), após o regresso da guerra, o sujeito descobre «que estava morto, entende, morto como os suicidas do viaduto» (CJ, 112). Aí recorda ainda o jantar e a manhã do Natal de 1971, no Chiúme, onde lhe parecia que já não existia (CJ, 113-114), isto é, onde conceptualizara a sua própria morte, nem que esta fosse – o que não é pouco – a morte de um certo eu, que, ver-se-á, não mais voltará a ser o mesmo, mudado que foi com a experiência adâmica (leia-se queda de um 'Adão' de um 'paraíso' onde vivia, antes da guerra, sem a empiria do 'conhecimento') e paradoxal (a obtenção da experiência é precisamente o que o leva a uma perda) da guerra. É de relevar que, em *Os Cus de Judas*, o narrador – que desvela a sua narrativa num bar (lugar em tudo irmanado à esplanada de Algés, quer pelo olhar que dali pode ter numa dimensão longínqua, o mar, quer pela possibilidade de distância através do consumo de bebidas alcoólicas) para uma mulher que idealiza ser Sofia (a guerrilheira que tinha sido morta pelo agente da Pide e que perdura na memória do narrador como um fantasma) – relata como imagina a sua própria morte:

[...] os meus tios, os meus irmãos, os meus primos [...] chegavam de uma operação na mata e dirigiam-se para a enfermaria transportando, num pano de tenda entre dois paus, o meu corpo desarticulado e inerte [...]. Reconheci-me como num espelho excessivamente fiel ao examinar os meus próprios olhos fechados, a boca pálida [...]. A família imóvel à porta do posto de socorros aguardava, suspensa, que eu me reanimasse a mim mesmo [...] (CJ, 118)

Por mais que se metaforize que a família também 'participa' na guerra (refere-se que a família regressa de uma operação na mata), a verdade é que aquela sobrevive intacta à operação na mata, enquanto ele é transportado, reduzido a apenas uma matéria corporal. Isto pode querer dizer que há uma solidão inapelável do soldado, e que se a família deveria 'fazer a guerra' com ele, ou seja, partilhar de um sofrimento comum, não é isso que ele sente que acontece (note-se como a família aguarda «imóvel»), uma

vez que o ‘conhecimento’ obtido com aquela experiência, porventura não transmissível, o separa da sua própria família, para quem morreu porque de facto não vai voltar a ser a mesma pessoa que era antes da guerra, forma de excluir um retorno à ‘normalidade’ ou, a bem dizer, de nos mostrar que há uma desfiguração. Esta só poderá ser reconfigurada precisamente através de figuras autobiográficas, o que quer dizer que a autobiografia não é a escrita do que um eu viveu, mas a reconstrução de um eu dado como falecido que, pelos tropos linguísticos, se pode reconfigurar enquanto ambivalência identitária: o que foi, o que poderia ter sido, o que é, o que poderá ser. Podemos verificar esse isolamento em relação à família num relato anterior:

Era portanto dia de Natal no Chiúme e nada mudara. Ninguém da família estava ali comigo, a casa do avô, com o seu jardim de estátuas de loiça, o lago de azulejos e a estufa em que a sala de jantar se prolongava, permanecia dolorosamente ancorada em Benfica [...] as pessoas, endomingadas, deviam estar para chegar para o almoço, [...] a avó mandaria um neto chamar o pessoal para lhes distribuir embrulhos moles constelados de estrelas prateadas [...], numa pompa lenta de cerimónia Nobel. (CJ, 117)

Como vemos, a passagem está repleta de referências nada ingénuas. A ausência do sujeito em Angola não interrompe a ‘normalidade’ e isso deixa-o mais desamparado. A ideia de que para a família nada tinha mudado é transparecida pelas estátuas de loiça do jardim ou pela estufa, que apontam para o artificialismo com que se vivia na Metrópole. Com sarcasmo, no Chiúme também nada muda, ou seja, nunca é Natal. Finalmente, a desfiguração do sujeito que se encontra longe da casa paterna, dessa Benfica ideal da sua infância (paraíso definitivamente perdido), tem o seu expoente na distribuição dos presentes, que o narrador entrevê como a entrega de um Nobel, que, afinal, ele já não receberá. Este é um ponto sem viragem, porque sente que tudo o que desejava ser se encontra irremediavelmente perdido por uma ausência definitiva.

Assim, se a importância da autobiografia na vida contemporânea (marcada pelo hedonismo, pelo lazer ou pelo individualismo) se liga a uma descrença na «salvação» colectiva, ou seja, a uma cisão em relação ao colectivo (cf. Rocha, 1992:21), o que leva à vontade de tornar pública a vida privada, evitando que esta caia no efémero, essa não parece ser exactamente a intenção do suicídio antuniano, mas, antes, uma construção autobiográfica colectiva, sacrificial, como possibilidade de indagação colectiva.

III. O suicídio em vida (ou a guerra como acto prometeico)

A guerra pode bem ser comparada ao roubo do fogo por Prometeu (cf. Grimal, 2004:396), na medida em que a experiência implica o ‘conhecimento’ profundo da realidade nacional, até então mascarada pelo Estado Novo, e, em simultâneo, de um castigo que o regime entenderá consentâneo: como Prometeu, o soldado ficará condenado ou aprisionado a um passado traumático (que se regenera como o fígado da entidade mitológica), colocando em causa a sua identidade. A experiência é profundamente antagónica, pois se, por um lado, se luta desesperadamente pela sobrevivência (que parece ser o único sentido para a falta de sentido político da guerra), por outro desaja-se a própria morte como única solução para travar o

sofrimento prometeico. O preço do ‘conhecimento’ é, pois, muito elevado. Assim, nele se incluem os exemplos anónimos do soldado de Mangando (que se suicida na guerra e que marca a memória após a guerra) e de outros suicídios, que ocorrem nos momentos em que os soldados, após os combates, se deslocam para zonas de menor operacionalidade de guerra.

Podemos dizer que, de certo modo, esses soldados agem como se se olhassem ao espelho e nele não vissem a sua imagem, mas a imagem do mal que foram forçados a praticar. É como se se tivessem traído a si próprios, um pouco como Prometeu, que é considerado por Zeus como um traidor, pois age a favor dos homens contra os deuses, que representam o poder, ou como Judas (elemento titular do segundo romance de Lobo Antunes), que é tentado a incorrer na traição, e cujas primeiras imagens o mostram a ser arrastado pelo demónio. A passagem da anonimidade do soldado de Mangando aos outros soldados anónimos leva-nos, em espiral, à reavaliação do suicídio, pois no suicídio do outro está um sudário do eu, digamos, um suicidário de um tempo e de uma geração que não chegou a ser exactamente o que deveria ou pensara ser. A memória da guerra é tão dura que o próprio sobrevivente chega a ter tendências suicidas, quando, ao chegar à casa da Praia das Maças (nova presença do mar ou da personagem junto ao mar), pensa em cortar os pulsos:

Chegar daqui a nada à Praia das Maças, 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 [...] (CI, 212).

De resto, também em *Conhecimento do Inferno* o narrador imaginará, ao abrir uma urna enquanto viaja pela estrada de Sintra, que é ele quem se encontra no seu interior, confrontando-se novamente com a sua morte, tal como sucedera na tal manhã de Natal, data simbólica que surge como o inverso do que representa para a comunidade:

A pouco e pouco reconheci as feições, a forma dos ombros, as ancas, a tonalidade dos cabelos [...] Eu estava deitado na urna, de costas, e não possuía a minha idade da guerra, os vinte e oito anos da guerra e a cara entapada com que embarquei para África [...] Tinha o rosto de agora, o que encontro de repente, surpreendido, nos espelhos, estúpido, melancólico [...] (CI, 156)

Em vez do espelho narcísico da água que flui, símbolo da vida que incita Narciso ao autoconhecimento, encontramos uma urna que nos dá um espelho invertido, símbolo da terra, da matéria, do que não flui, do que estagna. Se ‘conhecer’ «deveria conduzir à autenticidade, à completude, à acção eficiente» e a completude a «pensamentos que tornariam mais belo o mundo e melhores os homens», o facto é que a completude, não sendo viável, conduz o homem a descobrir-se como «inautêntico» (Diogo e Monteiro, 1995: 29). Esta inautenticidade é um desejo velado de suicídio tanto quanto o são outros tipos de suicídio: a evasão, o êxodo ou o exílio, que em Cesário Verde se traduzira n’ «O Sentimento dum Ocidental», por exemplo, e em Fernando Pessoa no fingimento e na heteronímia.

Portanto, ainda que nos primeiros romances de António Lobo Antunes o suicídio não pareça ser uma intenção efectiva da personagem central (o alferes-médico), esse acto permanece sempre como uma espécie de paisagem

mental. Como afirma Eunice Cabral (2008: 545), «esta obra contém situações efabulativas, que podem ser interpretadas como «suicídio em vida»». O suicídio efectivado ou tão-só pensado emerge assim na obra antuniana enquanto sudário identitário, que cobre o rosto da personagem destituída de algo, ainda que deixando, no rasto de sangue (como no sudário de Cristo), uma marca, uma assinatura, que é, para todos os efeitos, a verdadeira autobiografia. Como considerou Maria Alzira Seixo (2010:120), num artigo intitulado «O Médico e o Monstro» (primeiramente publicado em 2005 na revista *Visão*), a personagem de Explicação dos Pássaros, Rui S., «exibe», «na misteriosa inicial do apelido», «a letra do suicídio, que é a sua história, e a do sudário, palavra com que termina» o livro anterior, *Conhecimento do Inferno*. A perda é linha comum às personagens de Lobo Antunes, traduzindo-se, na larga maioria dos casos como perda identitária, ocultação da verdadeira identidade, o que induz ao segredo que é, afinal, vida interior. Essa riqueza interior não destitui as personagens de valor, mas torna-as, a nível social, anti-heróis (Cabral, 2008: 544).

O lugar do anti-herói será, *mutatis mutandis*, o exílio, ora físico, ora mental. Miguel Real (2011: 37) veicula que o exílio se tornará «o seu destino pessoal, sofrendo duplamente a amargura de uma pátria a seus olhos torta e incorrigível [...] e a amargura da ausência desta [...]».

IV. O suicídio preventivo (e a bicicleta da liberdade)

Em *Não é Meia Noite Quem Quer*, romance publicado por António Lobo Antunes no outono de 2012, o tema da guerra colonial, aparentemente lateralizado pelo autor, reemerge com toda a vitalidade. De facto, a lateralização da temática, ou mesmo a sua desvalorização, são, afinal, formas de a dizer, de a tematizar e de, no fundo, revelar a sua dimensão. Em *Não é Meia Noite Quem Quer* o suicídio reaparece, mas neste caso antecede a própria guerra, situação com que não nos havia ainda confrontado a obra do escritor, que, como vimos, se depara com o suicídio durante a guerra e a reflexão sobre o mesmo, anos volvidos sobre esse conflito.

De facto, em *Não é Meia Noite Quem Quer*, a personagem – designada como «o irmão mais velho» – encontra-se perante uma situação que considera irreversível: a mobilização para a guerra colonial, que tinha sido constantemente pressentida tanto quanto negada, pois o sujeito tinha plena consciência da época em que vivia e do risco que cada jovem mancebo corria de ser chamado a cumprir o serviço militar e, na sua sequência, uma comissão em África. A própria conjectura (ser ou não ser mobilizado) será, no fundo, um espectro do próprio suicídio, uma vez que a situação hipotética não lhe permite uma via de fuga, dado que a personagem não avalia a hipótese de deserção, entendendo este acto como desrespeito para com a sua geração. Seja como for, a simples possibilidade de ser mobilizado para a guerra vai mudando a sua essência enquanto pessoa: em ambos os casos (ser mobilizado ou escapar a essa sentença) se definiria em contraste com o que livremente poderia vir a ser.

Não obstante, a ideia de mobilização (ou a simples existência da mesma enquanto possibilidade) muda-o, isto é, altera-o enquanto perspectiva do que pode vir a ser. E isso é suficiente para que opte por um suicídio gradual

e interior. Confirmada a mobilização, a personagem tece outro tipo de conjecturas, agora mais aproximadas ao que poderá vir a ser e a fazer durante a guerra. Assim, mediante essa panóplia de possibilidades (nelas incluindo morrer na guerra ou dela voltar), o suicídio será como dizia Manuel Bandeira a Unamuno (Bandeira, in Unamuno, 2006: 109), um recurso nobre, que não é uma deserção, mas uma mensagem quase descodificada.

Essa personagem, que encontramos em constante velocidade ou deslocação numa bicicleta – máquina que representa a ‘mobilidade’ e a liberdade que tinha antes da ‘mobilização’ –, acabará por estagnar no seu percurso existencial, o que fica patente no facto de esta abandonar a bicicleta junto às rochas (símbolo do imóvel), de onde se atirará ao mar (MN, 30). A bicicleta, que pode ser entendida como uma ‘máquina de prazer’, associada à ‘imoralidade pelo destaque imposto às partes inferiores do corpo» (Diogo, 2001: 99), é encontrada pelas autoridades, que a restituem à família numa noite (adensando o espectro de culpabilidade e responsabilidades assacadas pelas autoridades à própria família) não mais esquecida por todos, mormente pela irmã que relata os acontecimentos. A bicicleta representará, em súpula, a Roda da vida, o seu fluxo, o tempo que rola, mas que, pela sua imobilização, apontará para a estagnação de um tempo colectivo.

Já a pedra, lugar alto conhecido pelo Alto da Vigia, onde a bicicleta é encontrada, é o lugar de onde o irmão se lança ao mar, representando a cristalização de um tempo insuperável para toda a família. Esta fechará de facto a porta do quarto do falecido imaginando que este se encontra no seu interior, como se o fingimento (que é também literário, como o consideraria Fernando Pessoa) pudesse perdurar um rosto, manter o cognoscível inalterável, mas acabando, assim, por contribuir para uma paragem do tempo que não passa de um desejo de não assumir a verdade (um tanto quanto sucede com o corpo morto de um soldado, que o alferes-médico mantém em segredo no quarto, sustentando a esperança nos restantes soldados de que aquele esteja ainda vivo). Entre o quarto e a pedra onde a bicicleta foi abandonada devemos considerar a imensidão do mar, que é uma espécie de universo totalizante, mundo a que a personagem se entrega.

Ao invés do que sucede com a personagem do médico no Hospital Miguel Bombarda, que participa na guerra, optando por um suicídio simbólico após o seu regresso a um país (família e amigos) que já não conhece, com a personagem do romance *Não É Meia Noite Quem Quer* verifica-se um suicídio físico, mas encontramos, de igual modo, alguns pontos de contacto entre ambas as situações: a separação em relação à família, o desespero de quem se sente sozinho, o suicídio como forma de liberdade radical, mas devidamente intelectualizada, pois o acto suicida ocorre sempre após ponderação, e não como um acto imediatista. Aliás, se relembremos uma das versões sobre a morte de Ajax, encontramos um suicídio perpetrado exactamente quando Ajax fica lúcido e se recorda da alucinação que o tinha levado a cometer certos actos reprováveis (cf. Grimal, 2004:17). A morte anterior à guerra não pode deixar de ser considerada como um outro modo de explicar a violência psicológica da própria guerra, como, noutros romances, o revelarão aqueles que nela se suicidam (“o soldado de Mangando” em *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*). O autoconhecimento e o confronto do eu consigo, que nos primeiros romances

são alcançados durante ou após a guerra, são em *Não É Meia Noite Quem Quer* pensados antes da partida para Angola. Como já referimos, o mito de Narciso, porventura explicativo da necessidade humana de o eu se confrontar com as suas próprias imagens e representações e de nelas se conhecer outro – ou, como pretende Genette (1966:14-17), de este outro encontrar nas águas, não o outro, mas o eu, num mundo duplo e invertido, seja para o exterior, seja na sua intimidade –, é basilar para o entendimento do discurso autobiográfico.

V. A linha de 'sucessão'

Há no acto suicida de *Não É Meia Noite Quem Quer* uma consequência porventura ainda mais dramática, pois na 'linha de sucessão' encontra-se o irmão seguinte, uma vez que, naquela época, era o filho mais velho que era mobilizado para a guerra, mas após o suicídio deste o irmão seguinte é o próximo a ser mobilizado. Este sistema maquinal prova que não há liberdade efectiva e que o indivíduo não é quem quer, mas quem o regime quer que ele seja. Há, pois, além da bicicleta uma outra máquina, cujo mecanismo encontra outro recurso para se satisfazer. A família não fica incólume a uma nova realidade trágica: o suicídio do irmão mais velho é, por extrapolação, um suicídio-homicídio, uma vez que, na sua morte, quer a sua situação quer a sua condição são legadas ao irmão seguinte, que, além do mais, terá de sentir o peso do passado: o fantasma do irmão suicida e suas decisões.

Digamos que o suicídio-homicídio se processara já no quinto romance de Lobo Antunes, *Fado Alexandrino*, romance de 1983, ainda que sob outras formas. Consideramos que no *Fado Alexandrino* temos um homicídio-suicídio, pois aí o grupo de ex-combatentes, profundamente afectado pelos traumas da guerra e pela incapacidade de sobreviver à mesma, acaba por provocar a morte de um dos elementos do grupo, o oficial de transmissões. Este homicídio involuntário, por isso mesmo com laivos de tragédia grega, é, na verdade, o suicídio simbólico do grupo, um grupo compacto – ao qual o número de cinco elementos não pode ser alheio –, mas que se desagrega porque não é capaz de viver fora dessa unidade. Em síntese, ao matarem o outro matam-se a si mesmos (homicídio-suicídio), enquanto em *Não É Meia Noite Quem Quer* o acto suicida implica a morte do outro (suicídio-homicídio). Eis que, nas voltas que a 'máquina de prazer' e de 'liberdade' possa dar (a bicicleta em *Não É Meia Noite Quem Quer* como o hidroavião em *Fado Alexandrino*), uma outra se lhe sobrepõe, deixando o indivíduo sem uma hipótese concreta de fuga.

A 'passagem de testemunho' de que falamos em *Não É Meia Noite Quem Quer*, que conduz à guerra um dos irmãos sobreviventes, designado no romance como "o irmão não surdo", dá-nos a entender que o irmão mais novo (dos três rapazes) será o "surdo". Ora no regresso da guerra o irmão do meio identifica-se pela sua "mudez, uma mudéz que não é, porém, real, mas enformada pela ida à guerra, pois há a sensação de que os outros que não passaram por idêntica experiência não o podem compreender. A incompreensão gera incapacidade de falar, o que, por sua vez, o levará à desintegração e fuga como grito de desespero, outras formas de suicídio, este social. Assim, por detrás do silêncio, encontramos o grito do desespero e da solidão, condições que, como referimos anteriormente (Matas,

2013:18), estão na senda do suicídio.

O irmão que regressa da guerra e que fica 'mudo' opta assim por partir, tomando o autocarro para nunca mais voltar. A mudéz e a partida do irmão do meio acabam por colocar em causa o próprio retrato autobiográfico. A ausência de um discurso (ou a efectivação do mesmo mediante o próprio silêncio e, depois, pela ausência física) é uma das formas de suicídio simbólico cometidas após o regresso, que resulta de uma "anomia". Baseados em Émile Durkheim e no seu conhecido estudo *O Suicídio*, verificamos que tanto o suicídio do "não surdo" como o do "irmão mais velho" são suicídios anómicos, ainda que de modos distintos. Se é certo que o primeiro suicídio, efectivo, físico e anterior à guerra, resulta de uma futurização problemática, o segundo suicídio, moral, espiritual, simbólico e posterior à guerra, resulta de um passado problemático. Porém, o cerne de ambas encontra-se no sofrimento e desregração sociais (cf. Durkheim, 2001: 273). A fantasmagorização é, aliás, comum a ambas, seja pelo futuro que se prevê, seja pelo passado que assombra. E em ambos os casos os sujeitos se encontram perante uma sociedade perturbada (ditadura, censura, prisões, guerra, e, mais tarde, lateralização ou omissão de problemas como a guerra colonial). Sinteticamente, a guerra provoca aos irmãos uma ausência de socialização, desde logo a partir da quebra da ligação à família. Devemos notar, porém, que no primeiro caso (o do suicídio anterior à guerra, confirmada a mobilização), a guerra surge como um 'muro' que se coloca perante o horizonte, impedindo a personagem de vislumbrar o futuro ou, quem sabe, vislumbrando um futuro repleto de hipóteses destrutivas (morte, amputação, dor, sofrimento, trauma, destruição da personalidade, dos sonhos). Parece ser um "suicídio egoísta", e provavelmente os romanos vê-lo-iam como um acto de cobardia ou efeminação, mas, na verdade, o jovem não se suicida por não encontrar sentido para a vida, como sucede no suicídio egoísta, pois antes da mobilização não existiam sentimentos de vazio e de depressão. No máximo, talvez o irmão mais velho considerasse que, mediante a vida que se lhe colocava adiante, haveria mais sentido fora desta vida ("suicídio altruísta"). No segundo caso, o do "irmão não surdo", a "anomia" é mais explícita, pois o ex-combatente não se sente integrado na família nem na sociedade, partindo como forma de confirmar que já não é quem era, e que, portanto, ninguém pode reconhecê-lo, ajudá-lo, compreendê-lo ou esperar dele o que seria suposto. É a "anomia social" pura. A pretensa "normalidade" no regresso da guerra é, pois, um castelo no ar. Ora, só é possível uma imunização contra o suicídio se houver socialização (Durkheim, 2001: 402), o que não sucede com nenhum dos ex-combatentes de *Fado Alexandrino*, nem mesmo com o alferes-médico de *Conhecimento do Inferno*, a quem as imagens do suicida de Mangando perseguem, de resto conectando-se com outros suicidas do Hospital Miguel Bombarda.

VI. O tempo 'wertheriano'

O suicida de que vimos falando conecta-se essencialmente com a situação de guerra, mas não podemos descobrir que proliferam muitos outros suicídios na vasta obra de António Lobo Antunes, suicídios que em muito se associam a uma espécie de 'tempo wertheriano', como no recente *Da Natureza dos Deuses*, por exemplo. Mas na obra

do autor de *O Esplendor de Portugal*, esse ‘tempo’ em que o homem se sente desiludido perante o rumo do mundo e da vida é claramente intensificado por um regime ditatorial e, mais tarde, por uma revolução que não confirma as expectativas.

Podemos concluir que na obra de Lobo Antunes sobressai «uma série de personagens masculinas de tipo suicidário» (Cabral, 2008: 544). Referimos primeiramente a personagem de nome Rui S., de *Explicação dos Pássaros*, que se suicida na ria de Aveiro pelo desalento que tem para com a vida, mesmo que não haja aí qualquer relação explícita com a guerra, pois percebe-se indirectamente que a revolução coloca em causa o sacrifício geracional dos que lutaram contra a ditadura em Portugal e em África, desilusão de resto sentida com a crítica endereçada ao Partido. A guerra não é aí mencionada, mas o desapontamento para com a revolução e a consequente perda de idealismo talvez nos possam levar a conjecturá-lo (EP, 32). Por outro lado, Rui deseja que o pai lhe explique os pássaros, o que parece ser uma antevisão do seu suicídio, ligando-se a *Não é Meia Noite Quem Quer*, pois a ‘partida’ conecta-se com o voo na medida em que este lhe proporciona uma liberdade que, de outro modo, parece ser inalcançável.

É verdade que *Não é Meia Noite Quem Quer* nos vem mostrar, pela primeira vez na obra de António Lobo Antunes, o suicídio antes da guerra, como é verdade que a tendência suicida se agrava no regresso de África. Porém, não devemos esquecer também os suicídios que ocorrem durante a própria guerra. Não cremos que a situação de guerra traga apenas à tona a luta pela sobrevivência, até porque à medida que o conflito avança parece perpassar nos soldados um sentimento de menor esperança nos tempos vindouros (esperança essa que, aliás, tenderá a dar lugar à desilusão e incredulidade após a revolução, como vemos, a título de exemplo, no soldado Abílio de *Fado Alexandrino*, ou no antigo alferes-médico de *Memória de Elefante*). Se atentarmos em *A Paixão do Jovem Werther* verificamos precisamente que este comete o suicídio num momento de lucidez, «sem qualquer exaltação romanesca» (Goethe, 2012: 126), como acontece com os soldados quando, n’ *Os Cus de Judas*, se afastam para uma zona de menor operacionalidade.

O suicídio surge, assim, como acto verbal de uma guerra silenciosa, traduzindo-se quer no suicídio físico, quer em suicídios interiores de vária índole, nos quais se destacam o exílio, a fuga ou o silêncio. A personagem central destes primeiros romances vive de facto esse tipo de situações: divórcio, incapacidade de escrever, inadaptabilidade à cidade e ao país, indagação sobre a sua profissão, sentimento de separação para com a família, predomínio de situações extremas (doença, loucura, dor). Os suicídios serão, nesta medida, como sudários de uma geração e de um tempo que viu gorados os sonhos. Cabe repensá-los, isto é, encontrá-los como quem procura uma relíquia, para averiguar se o povo classificado por Unamuno como triste e suicida, reencontrado talvez por Vila-Matas, se confina à literatura e se esta é, afinal, o espelho de uma identidade não totalmente escrita. Se assim for, devemos colocar em causa um tempo assumido como pós-colonial.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, António Lobo (2007). *Fado Alexandrino*, 11ª ed./ 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa: D. Quixote [1983].
- (2009). *Memória de Elefante*, 27ª ed./ ed. *ne varietur* comemorativa dos 30 anos da 1ª ed., Lisboa: D. Quixote [1979].
- (2009). *Os Cus de Judas*, 28ª ed./ ed. *ne varietur* comemorativa dos 30 anos da 1ª ed., Lisboa: D. Quixote [1979].
- (2010). *Conhecimento do Inferno*, 14ª ed./ 2ª ed. *ne varietur*, Lisboa: D. Quixote [1980].
- (2011). *Explicação dos Pássaros*, 12ª ed./ ed. *ne varietur* comemorativa dos 30 anos da 1ª ed., Lisboa: D. Quixote [1981].
- (2012). *Não é Meia Noite Quem Quer*, 1ª ed. *ne varietur*, Lisboa: D. Quixote.
- CABRAL, Eunice (2008). «Suicídio», in *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes* (dir. Maria Alzira Seixo), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DIOGO, Américo Lindeza; MONTEIRO, Rosa Sil (1995). *Um Medo Por Demais Inteligente: Autobiografias pessoais*, Braga-Coimbra: Angelus Novus.
- DIOGO, Américo Lindeza (2001). *Os Caminhos do Patriarca, Representação, Tempo e Romance no «Último Eça»*, Braga: Cadernos do Povo.
- DURKHEIM, Émile (2001). *O Suicídio*, Lisboa: Editorial Presença [1897].
- GENETTE, Gérard (1966). *Figures I*, Paris: Seuil.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von (2012). *A Paixão do Jovem Werther*, Lisboa: QuidNovi [1774].
- GRIMAL, Pierre (2004). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa: Difel.
- REAL, Miguel (2011). *Introdução à Cultura Portuguesa*, Lisboa: Planeta.
- ROCHA, Clara (1992). *As Máscaras de Narciso: Estudos Sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra: Almedina.
- SEIXO, Maria Alzira (2010). “O Médico e o Monstro”, in *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos*, Lisboa: D. Quixote, 343-344.
- UNAMUNO, Miguel de (2006). *Por Tierras de Portugal y de España*, Madrid: Alianza Editorial.
- VILA-MATAS, Enrique (2013). *Suicídios Exemplares*, trad. Miguel Castro Henriques, Porto: Assírio & Alvim [1991].