

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ANA PAULA SILVA

**O LIVRO SILENCIOSO DESVELADO PELAS ESPACIALIDADES
EM O ARQUIPÉLAGO DA INSÓNIA**

UBERLÂNDIA
FEVEREIRO DE 2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586 Silva, Ana Paula, 1977-
2020 O LIVRO SILENCIOSO DESVELADO PELAS ESPACIALIDADES EM
"O ARQUIPÉLAGO DA INSÓNIA" [recurso eletrônico] / Ana Paula
Silva. - 2020.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-
graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.366>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Gama-Khalil, Marisa Martins ,1961-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

ANA PAULA SILVA

**O LIVRO SILENCIOSO DESVELADO PELAS ESPACIALIDADES
EM O ARQUIPÉLAGO DA INSÓNIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil.

UBERLÂNDIA
FEVEREIRO DE 2020

ANA PAULA SILVA

**O LIVRO SILENCIOSO DESVELADO PELAS ESPACIALIDADES
EM *O ARquipélago da Insónia***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado e Doutorado do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 10 de março de 2020.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil / Universidade Federal de Uberlândia (Presidente)

Participou por videoconferência

Prof. Dr. Flávio Garcia Queiroz de Melo / Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Jamille da Silva Santos
Prof.^a Dr.^a Jamille da Silva Santos

Prof.^a Dr.^a Kenia Maria de Almeida Pereira / Universidade Federal de Uberlândia

Marli Cardoso dos Santos
Prof.^a Dr.^a Marli Cardoso dos Santos / Universidade Federal de Uberlândia

Porque se queres escrever tens que fazê-lo por detrás, pois trabalhas com algo anterior às palavras: com emoções, com pulsões, com tudo o que por definição é intraduzível em palavras e que tentas atingir ao escrever.

(António Lobo Antunes, em entrevista filmada por GIÃO e FERNANDES, 2009)

A estas duas mulheres,
Ruth e Francisca (avós),
que em seus silêncios disseram muito
amor;
E a Januária (mãe),
presente em palavras e silêncios.

RESUMO

No título do romance de António Lobo Antunes *O arquipélago da insónia*, é a espacialidade que configura a vivência do tempo de insónia e do sentimento de solidão. Nesse sentido, apresentamos a tese de que a configuração dos espaços, em *O arquipélago da insónia*, de António Lobo Antunes, desvela, pela linguagem fantástica, silêncios dos personagens-narradores. Na pesquisa, temos como objetivo geral estudar a configuração dos espaços nesse romance português; para tanto, nossa escolha metodológica foi, primeiramente, a leitura da fortuna teórico-crítica da obra do escritor, em especial dos textos que auxiliassem a elucidar a questão do espaço em *O arquipélago da insónia*, objeto de estudo desta tese de doutorado. Na configuração do espaço são transfiguradas as relações de personagens, sujeitos constituídos na e pela escrita, com outros personagens-sujeitos e com o mundo. Nesta tese, o espaço é considerado em um conjunto de relações, conforme a perspectiva de Michel Foucault (2013). No romance estudado, essas relações são transfiguradas em uma linguagem cuja coerência não se constrói pelas leis do mundo empírico; as vozes enunciativas, com um novo modo de olhar o mundo, trazem, nos relatos de memória que constituem o romance, os posicionamentos dos sujeitos nos espaços ficcionais. Buscamos o embasamento para a discussão teórico-crítica da linguagem fantástica, utilizando-nos da teoria de Irene Bessière (1974), Renato Prada Oropeza (2006) e Lenira Covizzi (1978); Michel Foucault (2013) sobre espaço, associada ao sujeito discursivo, para pensar a construção da heterotopologia do romance; e, para a discussão de corpos e coisas como espacialidades, nos valemos também das teorias de Marisa Martins Gama-Khalil (2013), Jean-Luc Nancy (2013) e Roland Barthes (2015), principalmente.

Palavras-chave: Espaço; Silêncio; Linguagem Fantástica; António Lobo Antunes.

RESUMEN

En la novela titulada *O arquipélago da insónia*, la espacialidad es lo que configura la vivencia del tiempo de insomnio y sentimiento de soledad. En este sentido, presentamos la tesis de que la configuración de los espacios en *O arquipélago da insónia*, de António Lobo Antunes, revela, a través del lenguaje fantástico, silencios de los personajes-narradores. En la investigación de esta novela portuguesa, tenemos como objetivo general, estudiar la configuración de los espacios; para ello, nuestra elección metodológica fue primero, la lectura de la fortuna teórica-critica de la obra del escritor, en especial los textos que ayudaron a dilucidar la noción de espacio en *O arquipélago da insónia*, objeto de estudio de esta tesis de doctorado. Es en la configuración del espacio, que son transfiguradas las relaciones de personajes, sujetos constituidos en y por la escrita, con otros personajes-sujetos y con el mundo. En esta tesis, el espacio es considerado como un conjunto de relaciones, según la perspectiva de Michel Foucault (2013). En la novela estudiada, esas relaciones son transfiguradas en un lenguaje cuya coherencia no es construida por las leyes del mundo empírico; son las voces enunciativas, con una nueva forma de ver el mundo que traen los relatos de memoria que son constituyentes de la novela, como las posiciones de los sujetos en espacios ficcionales. Buscamos los fundamentos para la discusión teórica-critica del lenguaje fantástico, utilizando la teoría de Irene Bessière (1974), Renato Prada Oropeza (2006) e Lenira Covizzi (1978); Michel Foucault (2013) sobre el espacio asociado al sujeto discursivo para pensar en la construcción de la heterotopología de la novela; y, para la discusión de cuerpos y cosas como espacialidades, también utilizamos principalmente, las teorías de Marisa Martins Gama-Khalil (2013), Jean-Luc Nancy (2013) e Roland Barthes (2015).

Palabras-clave: Espacio; Silencio; Lenguaje Fantástico; António Lobo Antunes.

AGRADECIMENTOS

À professora Doutora Marisa Gama-Khalil, pela sabedoria e gentileza com que nos orienta na academia, assim como pela acolhida em todos os espaços.

Ao Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas – GPEA, pelas trocas de conhecimento e pelas leituras sempre prazerosas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão da bolsa de estudos para a realização do estágio de doutoramento na Universidade de Coimbra, Portugal.

À professora Doutora Ana Paula Arnaut, pela disponibilidade de orientação durante o estágio de doutoramento na Universidade de Coimbra.

Às professoras Doutoras Jamille da Silva Santos, Kenia Maria de Almeida Pereira e Marli Cardoso dos Santos, pelas leituras dedicadas e contribuições para este trabalho.

Ao professor Doutor Flavio García Queiroz de Melo, pelas contribuições não só para o trabalho final, mas também para a pesquisa, nos eventos acadêmicos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, pela construção de conhecimento ao longo do curso.

Ao professor Doutor Ivan Ribeiro, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela atenção dispensada ao longo do curso.

Aos alunos e aos amigos do IFTM – Instituto Federal de educação Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro, *Campus Ituiutaba* que incentivaram este doutorado.

A cada aluno, nas escolas onde lecionei, que um dia me instigou a buscar o conhecimento e a partilhar a leitura da arte da palavra.

Aos amigos de Viçosa, Belo Horizonte, Ituiutaba, Uberlândia, Iporá, Campinas, Mato Grosso do Sul, Coimbra, Porto, enfim, a todos que me apoiaram e

acompanharam, sempre ao meu lado, mesmo que virtualmente, de tantos lugares diferentes, nesta trajetória acadêmica.

À Fernanda, Tamira, Juliana e Mayra, especialmente, pelo apoio e incentivo, tão importantes para que este trabalho fosse finalizado.

À Léa Evangelista Persicano, pela leitura cuidadosa e dedicada.

À minha mãe, agradeço o apoio e incentivo aos estudos.

A meu pai, Eloisio de Oliveira e Silva, obrigada pelo reconhecimento e pelas orações pedindo por mim nesta etapa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO.....	19
1.1 Leituras do espaço na escrita de António Lobo Antunes.....	21
1.2 O espaço, o sujeito e suas linguagens.....	34
1.3 Uma linguagem para o arquipélago antuniano.....	39
CAPÍTULO 2 UMA HETEROPOLOGIA DO ARQUIPÉLAGO DA INSÓNIA.....	54
2.1 A heterotopologia segundo Michel Foucault.....	56
2.2 Heterotopologia de <i>O arquipélago da insónia</i>	65
2.2.1 A herdade e a casa.....	67
2.2.1.1 <i>Utopia</i>	71
2.2.1.2 <i>Heterotopia</i>	71
2.2.1.3 <i>Atopia</i>	76
2.2.1.4 <i>Heterocronia</i>	78
2.2.2. Hospital psiquiátrico.....	80
2.2.2.1 <i>Heterotopia</i>	81
2.2.2.2 <i>Utopia e Atopia</i>	82
2.2.2.3 <i>Heterocronia</i>	84
2.2.3. Trafaria.....	87
2.2.4. Apartamento.....	89

CAPÍTULO 3 A LINGUAGEM FANTÁSTICA DAS COISAS E CORPOS DO ARQUIPÉLAGO INSÓLITO.....	93
3.1 Coisas e corpos no mundo.....	95
3.2 Uma linguagem para “dizer o silêncio” das coisas.....	106
3.3 <i>Arquipélago da insónia</i> : livro-objeto, livro-corpo.....	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS.....	124

INTRODUÇÃO

Ao final da primeira década do século XXI, o homem se vê entre tantos desafios, tais como: crise ambiental; guerras que assolam países e levam imensidade de refugiados às portas de outros países, que ora ignoram esses refugiados, ora os repudiam e não suficientemente os acolhem; desigualdades sociais que isolam pessoas, mapeando cidades com áreas de risco; além disso, diferenças que são ignoradas, com exposição de imagem de corpos ou de imagens, em dimensões públicas e privadas, com descriminação que afeta tanto indivíduos quanto comunidades¹. Nesse contexto, as relações humanas não prescindem dos espaços, nem de espacialidades como corpos e objetos, pois afetamos cada espaço onde estamos, e também nele/por ele somos afetados. Desse modo, conhecer os espaços de nosso mundo, de nossa cultura, de nossas cidades, de nossas casas, de nossos corpos e até mesmo dos objetos aos quais estamos expostos, é um desafio a conhecer a si próprio e sua relação com o outro no mundo.

O *arquipélago da insónia*, do autor português António Lobo Antunes, reúne no título a espacialidade do arquipélago e a temporalidade da insónia. Nesse título, portanto, a vivência humana do tempo é transfigurada na configuração do espaço: a experiência da solidão das ilhas, as quais, apesar de ligadas por elos conceituais, são incomunicáveis; e da agonia de um tempo que parece não passar, como é uma noite de insônia. Assim como no título, os espaços, corpos e objetos no romance de António Lobo Antunes, publicado no ano de 2008, apontam caminhos para leituras das relações humanas na contemporaneidade.

Na escritura do romance do escritor português, encontramos uma linguagem em que metáforas não são apenas figuras de linguagem, são mais

¹ Fazemos referência a informações veiculadas em noticiários cotidianamente. Exemplos dessas notícias são encontrados facilmente em sites de buscas na internet, citamos alguns: “Mudança climática aumentará os incêndios na floresta Amazônia”, fonte: El País, 11 de janeiro de 2020, disponível em <https://brasil.elpais.com/ciencia/2020-01-11/mudanca-climatica-aumentara-os-incendios-na-floresta-amazonica.html>, acessado em 9 de abril de 2020; “De acordo com a agência francesa, mais de 3.500 refugiados morreram no mar tentando fugir de seus países”, fonte: G1 Mundo, 24 de junho de 2018, disponível em <https://g1.globo.com/mundo/noticia/conheca-os-principais-episodios-da-crise-migratoria-na-europa.ghtml>, acessado em 9 de abril de 2020; “Quando seu bairro é definido como área de risco por um app de transporte”, fonte: El País, 10 de janeiro de 2020, disponível em <https://brasil.elpais.com/sociedade/2020-01-10/quando-seu-bairro-e-definido-como-zona-de-risco-por-um-app-de-transporte.html>, acessado em 9 de abril de 2020.

do que metáforas, porque vão além do empírico, transfigurando medo, angústia, solidão, desamor, entre tantos outros. Esses sentimentos, na maioria das vezes, são silenciamentos de sujeitos agônicos, marginalizados e oprimidos. Esses silêncios são desvelados na configuração das espacialidades por uma linguagem fantástica e assim são problematizadas as relações do homem com o mundo.

Para orientar a leitura do texto da tese, vale esclarecer, neste início, o uso que fazemos da palavra “espaço”. Michel Foucault (2015, p. 468) afirma que o espaço deve ser considerado “num conjunto de relações”. Nessa perspectiva, o espaço não é tomado apenas como cenário, equivalendo a uma representação estática, desvinculada das relações que o sujeito constrói com o mundo. Compreendemos os espaços como elementos que indicam as relações sociais e afetivas dos sujeitos, que, no caso do romance em estudo nesta tese, se constituem na escrita e pela escrita. Conhecer uma casa, uma rua ou um país pelo olhar do personagem é, portanto, conhecer também as relações que ali se estabelecem entre pessoas, sejam relações de afeto, de desafeto ou de opressão. Igualmente, são considerados elementos espaciais (também chamados de espacialidades) objetos, corpos ou seres da natureza, como árvores, animais, águas.

Em *O arquipélago da insónia*, o narrador-protagonista é o autista². Além de sua voz, outras se alternam, em relatos de memórias tecidas em tempos e espaços que se cruzam. Nos relatos, os personagens parecem segredar intimidades, sem que lhes responda um interlocutor. As histórias contadas – que nós, leitores, buscamos nesses tecidos de linhas aparentemente desordenadas – dão conta de uma solidão dos personagens, ainda que juntos a outros, seja na família, no casamento, na relação sexual, enfim, no cotidiano das relações sociais.

A herdade³ e, principalmente, a casa que nela fica iniciam as páginas do livro como espaços que intrigam ao autista, narrador-protagonista, e a nós, leitores, pelas ausências, as quais se notam pela presença de retratos de família e objetos antigos, como um relógio que para o autista tem o coração

² Confira Schmidt (2020) para informações sobre autismo no contexto não literário.

³ Propriedade rural de dimensões consideráveis, fazenda (HOUAISS, 2001).

pausado. No romance, em cada relato, por vezes no mesmo, outros espaços e novas versões de personagens-narradores obrigam-nos a uma nova ordenação das histórias. Por exemplo, em determinado relato, o autista mora com a família no bairro pobre da Trafaria e é da perspectiva desse espaço que desenha a herdade. Há, ainda, a internação dele em um hospital psiquiátrico, espaço em que o personagem é silenciado, por meio de desatenção de funcionários e pela aplicação de medicamentos; estas drogas são capazes de limitar sua capacidade de fabulação, inclusive. Outros exemplos de espacialidades que possibilitam problematizar as relações do homem no mundo são o poço, coelhos, pássaros, ondas, árvores, praia, entre tantas outras coisas e corpos.

O próprio António Lobo Antunes afirma ter chegado, com este romance, ao “silêncio” que almejava. Em função desse clímax do silêncio na obra antuniana, ocorreu a eleição desse romance – um “livro silencioso” – como *corpus* desta tese. É uma linguagem silenciosa, porém, não menos elaborada esteticamente; ao contrário, desvela nas páginas do romance o livro silencioso. Nesse sentido, apresentamos a tese de que a configuração dos espaços, em *O arquipélago da insónia*, desvela, pela linguagem fantástica, silêncios dos personagens-narradores, constituídos enquanto sujeitos sociais na e pela escrita. A pesquisa tem como objetivo geral estudar a configuração do espaço nesse romance português. E como objetivos específicos: apresentar estudos teórico-críticos da obra de António Lobo Antunes relevantes para a compreensão do espaço e da escrita no romance-objeto de nossa pesquisa; discutir a relação entre espaço, subjetividade e o fantástico como fenômeno de escrita; construir uma heterotopologia de *O arquipélago da insónia*; e evidenciar a participação de coisas e corpos como espacialidades atuantes nas relações dos sujeitos entre si e com o mundo, no romance estudado.

Para alcançar esses objetivos, nossa escolha metodológica foi, inicialmente, a leitura da fortuna teórico-crítica da obra do autor, em especial de textos que possibilitam elucidar a questão espacial em *O arquipélago da insónia*. Na sequência, procuramos eleger como base referências teóricas acerca da literatura fantástica, a fim de pensar sobre a linguagem fantástica no

romance, citamos por exemplo os pesquisadores Irene Bessière (1974), Renato Prada Oropeza (2006) e Lenira Covizzi (1978). Usamos a teoria de Michel Foucault (2013) na construção da heterotopologia do romance, de acordo com os princípios elaborados pelo filósofo francês. E, para discutirmos sobre corpos e coisas enquanto espacialidades, recorremos às teorias de Marisa Martins Gama-Khalil (2010), Jean-Luc Nancy (2015) e Roland Barthes (2015), dentre outras.

Embora se observe, na ficção antuniana, a preocupação com o tempo, revelada na perspectiva memorialista que atravessa sua obra, o espaço, segundo o conceito foucaultiano (como é o enfoque desta tese), é de suma importância nos romances de António Lobo Antunes, haja vista a relação entre memória e espaço. O pensador Maurice Halbwachs (2006) considera a memória como um constructo, a partir de lembranças compartilhadas em grupos sociais dos quais o indivíduo participa. Entendemos, portanto, a importância dos grupos sociais para a memória, o que evidencia a relação entre memória e espaço enquanto conceitos que levam em conta as práticas subjetivas.

O *arquipélago da insónia* foi escolhido como objeto de pesquisa porque o consideramos exemplar na relevância do espaço entre os romances de António Lobo Antunes. O título faz parte do ciclo do silêncio, de acordo com a classificação de Ana Paula Arnaut (2008). Nesse ciclo foram incluídos ainda pela referida pesquisadora e crítica portuguesa: *Que cavalos são aqueles que fazem sombras no mar?* (publicado em 2009), *Sôbolois rios que vão* (2010), *Comissão das lágrimas* (2011) e *Não é meia noite quem quer* (2012). Observamos que esse silêncio é alcançado pela linguagem fantástica, num desdobramento dos dizeres de coisas e corpos. E, assim, essas espacialidades tornam-se importantes para a construção dos sentidos pelo leitor, dadas a fragmentação e a não-linearidade da(s) narrativa(s).

Os espaços apresentam-se como elementos que indicam as relações sociais e afetivas dos sujeitos que se constituem na e pela escrita. Desse modo, as memórias de personagens marginalizados mostram questões sociais caras à literatura contemporânea, por exemplo, as relações de poder no

trabalho, haja vista o espaço ocupado pelos empregados na herdade; a desigualdade social e de gênero, em que a mulher é inferiorizada; e, sobretudo, o afastamento que caracteriza as relações afetivas, com a ausência de afeto e o desamor naquelas relações já institucionalizadas, como a família.

Acreditamos que o estudo das configurações dos espaços em *O arquipélago da insónia* é, então, imprescindível para maior compreensão da escrita antuniana. Além disso, a partir do entendimento dos espaços neste romance, outros estudos podem ser feitos sobre a obra de António Lobo Antunes, para que se amplie o leque de possibilidades de leituras dos seus títulos.

A tese que apresentamos está dividida em três capítulos. No primeiro deles, mencionamos estudos teórico-críticos cuja discussão é pertinente à escrita ficcional de António Lobo Antunes e à configuração do espaço em sua obra, mesmo transversalmente. Debatemos as questões levantadas a partir do foco da nossa pesquisa e as perspectivas teóricas que a norteiam, ou seja, as noções de espaço, de acordo com estudos foucaultianos, e a pertinência de uma linguagem fantástica na escrita de *O arquipélago da insónia*, no âmbito dos estudos do fantástico como “modo”. Refletimos, ainda, sobre a relação entre sujeito, espaço e linguagem; relação esta ancorada no pensamento de Michel Foucault (2017a).

No segundo capítulo, buscamos elucidar a teoria da heterotopologia, que reúne os conceitos de heterotopia, atopia, utopia e heterocronia. Esses conceitos referem-se a posicionamentos do sujeito no espaço, os quais são estabelecidos partindo-se do feixe de relações construídas, nesse espaço, entre o sujeito e o mundo e com outros sujeitos também. De acordo com a teoria estudada, construímos uma possibilidade de heterotopologia para *O arquipélago da insónia*.

O terceiro capítulo complementa a heterotopologia iniciada no segundo, pois, naquele, discutimos a presença de coisas e objetos no romance enquanto espacialidades, corpos que participam nas relações dos sujeitos com o mundo, na classificação dos espaços segundo a teoria de Michel Foucault (2013,

2015). Discorremos, igualmente, sobre a linguagem fantástica como dobras da palavra na transfiguração das subjetividades.

Na última sessão da tese, tecemos as considerações finais e, a partir delas, apontamos novos caminhos para a leitura de *O arquipélago da insónia*. Da mesma forma, sugerimos a relevância de novas perspectivas de estudo para outros títulos da obra do escritor português, como estudos sobre o espaço e a modalidade fantástica, a serem observadas na escrita ficcional de António Lobo Antunes.

Capítulo 1

CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO

O mais que, em geral, recebemos da vida é um certo conhecimento dela que chega demasiado tarde. Por isso não existem nas minhas obras sentidos exclusivos nem conclusões definidas: são, somente, símbolos materiais de ilusões fantásticas, a racionalidade truncada que é a nossa. É preciso que se abandonem ao seu aparente desleixo, às suspensões, às longas elipses, ao assombrado vaivém de ondas que, a pouco e pouco, os levarão ao encontro da treva fatal, indispensável ao renascimento e a renovação do espírito.

(ANTUNES apud SEIXO, 2002, p. 526 - 527).

O título *O arquipélago da insónia* remete a uma relação entre espaço e tempo significativa: um conjunto de elementos espaciais isolados e um tempo de angústia. No título, é a configuração do espaço que dá visibilidade à vivência humana do tempo, pois a noção de insônia é marcada por um tempo de angústia infinito. Ainda, se junta à ideia de insônia a de arquipélago, uma espacialidade que sugere o isolamento. A associação entre o arquipélago e os personagens do grupo familiar na trama do romance é feita facilmente devido à incomunicabilidade e ao isolamento das pessoas que convivem na herdade. Portanto, eles são indivíduos, tais como as ilhas, que são ligadas por um elo conceitual e vivem próximos – como o conceito de arquipélago ou família – mas não há comunicação entre eles.

1.1 Leituras do espaço na escrita de António Lobo Antunes

Nos estudos de Michel Foucault (2015), o espaço está vinculado a um conjunto de relações. Desse modo, conhecer uma herdade, uma casa, uma rua ou um país enquanto espaço é também apreender as relações que ali sujeitos diversos constroem com o mundo. Consideramos que os personagens, enquanto sujeitos que se constituem na escrita, transfiguram, nos relatos de memórias dos romances de António Lobo Antunes, as relações sociais e afetivas que vivenciaram. É nesse sentido que lemos as espacialidades em *O Arquipélago da Insónia*. Ressaltamos, ainda, que consideramos também como espacialidades objetos, corpos ou elementos da natureza, por exemplo, árvores ou animais.

Inicialmente, discutiremos algumas críticas sobre a escrita ficcional de António Lobo Antunes, que abordam ou diretamente, ou perpassam suas questões; ainda, a configuração do espaço, bem como palavras do próprio escritor em entrevistas e crônicas que instigaram buscas nos caminhos da pesquisa. Pretendemos, neste tópico, pontuar questionamentos a respeito dessa categoria narrativa, por intermédio de análises e apontamentos

realizados por críticos do autor de *O arquipélago da insónia*, os quais foram relevantes para a discussão do nosso problema de pesquisa.

O próprio António Lobo Antunes afirma ter conseguido chegar com este romance ao “silêncio” que almejava: “Se calhar toda arte devia tender para o silêncio. Quanto mais silêncio houver num livro, melhor ele é.” (ANTUNES *apud* GOMES, 2008, p. 435). É com essa linguagem, silenciosa, porém não menos esteticamente elaborada, que o escritor transfigura nas espacialidades do romance questões sociais do mundo contemporâneo. Assim, sua escrita implode estruturas narrativas tradicionais, por exemplo, na configuração de espacialidades, tornando-as prenhes de sentidos no romance.

Na fala do escritor, em entrevista publicada por Maria Luísa Blanco, encontramos algumas noções importantes que nos auxiliam no entendimento de sua escrita ficcional:

O que pretendo é transformar a arte do romance, a história é o menos importante, é um veículo de que me sirvo, o importante é transformar essa arte, e há mil maneiras de fazê-lo, mas cada um tem de encontrar a sua. (ANTUNES *apud* BLANCO, 2002, p. 125).

Nessa escrita, cuja preocupação é “transformar a arte do romance”, não é possível uma leitura conforme a lógica da narrativa tradicional. No entanto, o escritor vê a necessidade de explicar ao leitor onde está a “chave” do texto. Paradoxalmente, ele só a encontrará no mundo do próprio texto: “A pessoa tem que renunciar à sua própria chave/aquela que todos temos para abrir a vida, a nossa e a alheia/e utilizar a chave que o texto lhe oferece” (ANTUNES, 2008, p.109). A coerência do livro, portanto, não é a mesma da “nossa vida” nem da “alheia”.

Com uma linguagem fragmentada, os romances de Lobo Antunes têm tempos e espaços multiplicados, assim como vozes narrativas que se entrecruzam e, muitas vezes, deixam em dúvida de qual personagem se trata ou mesmo se é o caso de uma instância enunciativa extradiegética. São narrativas que, apesar dos desafios impostos pelas inovações – que não se limitam à fragmentação na escrita –, podem proporcionar uma leitura de fruição, como no “jogo” de que trata Roland Barthes (2015, p. 9):

Escrever me assegura – a mim, escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “drague”), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.

Conforme o pensador francês, não terá sido culpa do autor se o livro for um castigo para o leitor, porque a escrita possibilita essa “dialética do desejo”. De acordo com Roland Barthes (2015), ao escritor cabe criar um “espaço de fruição”. Nesse espaço, então, seria possível o “jogo”. É preciso, nos romances de António Lobo Antunes, que o leitor entre nesse jogo, porém, sabendo que os dados não estão lançados; há não só frases por completar, mas também sentidos múltiplos para se construir no ato da leitura.

Ana Paula Arnaut (2007) insere a ficção de António Lobo Antunes no pós-modernismo. O conceito a que a pesquisadora se refere é o “Post-Modernismo celebratório”. Segundo a professora, as desconstruções e aparentes desordens que corrompem a narrativa tradicional justificam essa classificação:

não nos parece difícil aceitar que a ficção antuniana se insere, claramente, no âmbito do que Raymond Federman classifica como Post-Modernismo celebratório, consubstanciado na apresentação de universos narrativos (aparentemente) desordenados, porque não obedecem ao tradicional conceito de narratividade e porque se constroem através de longas e imbricadas frases, verbalizações delirantes, repetições, montagens ou colagens de discursos variados. (ARNAUT, 2007, p. 975).

Nesses universos narrativos, os espaços são mais do que cenários aparentemente desordenados; são prenhes de sentidos, se considerados num conjunto de relações entre os sujeitos e o mundo. Esses sentidos deverão ser construídos no ato de leitura, conforme o que trata Roland Barthes (2015) sobre o jogo textual; caso contrário, o leitor não conseguirá mesmo construir um sentido para um livro.

Para Carlos Reis (2004, p. 33),

Em muitos aspectos, a obra de António Lobo Antunes confirma alguns dos grandes rumos temáticos seguidos pela ficção portuguesa contemporânea, desde que, logo a seguir a 1974, os escritores portugueses superaram a perplexidade em que se viram e que era a de poderem escrever num mundo de liberdade e com palavras em liberdade.

Nesse exercício da liberdade, a escrita é um espaço onde a tradição é problematizada. Além da renovação da arte do romance, conforme as palavras do próprio António Lobo Antunes, há a reescrita da história. Notamos em sua ficção questões sociais e humanas, a partir de histórias de personagens comuns, ou que estão à margem da sociedade e da escrita oficial. Ainda, perpassam sua obra a Guerra Colonial e a Ditadura de Salazar, numa escrita irônica a delinear uma crítica que transcende a questão política no sentido restrito, mas ao contrário a amplia para o seu aspecto social e das relações humanas.

Carlos Reis (2004, p. 35) comenta sobre a relação entre tempos diferentes:

Desenvolvendo-se em estreito contato com um presente que trata de modelizar, a ficção de António Lobo Antunes supera a fixação na guerra colonial e avança para a representação de sequelas sociais, mentais e culturais da Revolução de 25 de abril de 1974.

Os espaços da Guerra Colonial ou as vivências do médico do exército em África, por exemplo, são apresentados não apenas como memória, mas como ficção. Nesse sentido, as questões humanas e sociais são problematizadas nos romances antunianos e, por isso, concordamos com Maria Alzira Seixo (2002, p. 499), quando ela assevera que o tema da experiência colonial, na obra de António Lobo Antunes, deve ser visto como motivação pretextual para a transfiguração da condição humana na escrita. Dessa forma, torna-se mais clara a importância da leitura dos espaços na escrita de António Lobo Antunes como um conjunto de relações e posicionamentos de sujeitos sociais.

O arquipélago da insónia repete a temática da decadência de uma propriedade portuguesa e a desagregação da família (como em *O Manual dos inquisidores* – ANTUNES, 1996), mas, ainda assim, cada livro constitui-se

numa singularidade, embora dentro de um *continuum* (ARNAUT, 2009). O *arquipélago da insónia* é um livro em que António Lobo Antunes parece ter alcançado o silêncio que buscava na escrita, como apontado há pouco, e esse foi um dos motivos que nos levou a tomá-lo como objeto de estudo desta tese. É por causa desse silêncio que Ana Paula Arnaut (2008) o considera o primeiro livro do 6º (sexto) ciclo na obra romanesca do escritor português. Segundo a pesquisadora,

as diferenças destas obras relativamente às anteriores decorrem não apenas do abandono de excessos, mas, acima de tudo, do facto de as personagens parecerem, cada vez mais, falar para dentro de si mesmas, como se tivessem perdido a capacidade de verbalização exterior. Tudo se processa como se as falas, os relatos das personagens tornadas narradores não visassem ser ouvidas por ninguém. E este é um sentimento que prevalece apesar de, em vários momentos, sabermos que elas participam na escrita de um livro que, naturalmente, tem como objetivo final ser lido. (ARNAUT, 2008).

Esse jogo da escrita antuniana transfigura o silêncio como a impossibilidade ou dificuldade de falar, não só com o outro, mas também de si mesmo. O silêncio desvela-se nas dobras das palavras, no jogo de ficcionalidade com o livro, que se torna espacialidade no romance. Além dos jogos de verdade/mentira, como sugestões ou mesmo afirmações de que cenas inteiras ou acontecimentos narrados são ilusão, sonho ou invenção, há também constantes questionamentos sobre a existência da herdade e dos demais espaços, como a vila, o bairro, a praia da Trafaria, as serras e a lagoa.

Enfim, conforme a seguinte voz narrativa entre parênteses, não identificada, podem ser lembranças ou episódios inventados os relatos de que se constitui o livro. Segue uma citação que exemplifica: “(mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não passam de episódios que invento)⁴” (ANTUNES, 2008, p.15). Ainda, os narradores principais podem ser questionados quanto à própria existência no livro. Este, tornado espacialidade na própria narrativa, assim como personagens e lugares, tem

⁴ Os parênteses constam na obra.

sua existência também questionada pelos personagens que escrevem as histórias e desenham⁵ os espaços.

Evelyn Blaut Fernandes (2015) considera o autista e a casa como fantasmagorias, uma vez que a construção é tipicamente uma casa assombrada e o personagem é narrado como um fantasma. Portanto, a casa e o autista, no romance, são marcados por uma relação espaço-tempo insólita, que carrega em si o passado. E para compreender as histórias do autista, é preciso conhecer as espacialidades da casa, da herdade, além de outros lugares que se sobrepõem a esses, bem como objetos e corpos, além dos parentes tornados fotografias.

Ainda que nosso trabalho não defenda a fantasmagoria do autista, concordamos com Evelyn Blaut Fernandes (2015) quanto à dominância da ausência, que, neste livro, paradoxalmente, revela-se nas espacialidades. Desde o título, anunciam-se a ausência e os sentimentos provocados por ela, conforme já mostramos no início deste capítulo. Entretanto, essas ausências são marcadas por espacialidades que não são fantasmagóricas, por exemplo, objetos. A chávena⁶ que a avó sempre segurava com “olhar de retrato” marca as relações de tempo e espaço no romance. Esse olhar de retrato é aquele que remete ao passado. Adiante, sabemos mais sobre a chávena suspensa, que se torna uma metonímia para designar a avó: era assim que ela esperava o marido, que chegava tarde, não lhe dava atenção, uma vida suspensa.

A espacialização da escrita no papel diferencia-se, ao longo do tempo, no conjunto da obra do escritor. Maria Alzira Seixo (2008, p. 563) mostra esse percurso:

de escrita compacta nos livros iniciais (num discurso denso, com frase longa de elocução torrencial, mais sintaticamente organizada e com uma organização lógica perfeita), sendo na fase ficcional seguinte progressivamente quebrada e tendencialmente homologada às falas, e demonstrando uma progressiva insistência nas dominâncias vocabulares; e, a partir de **NE** [*Não entres tão depressa nessa noite escura*],

⁵ Preferimos aqui o uso do plural para referir aos personagens que escrevem e desenham porque no romance há lacunas a serem preenchidas no ato de leitura quanto aos personagens que o fazem.

⁶ Xícara; “a chávena da minha avó no pires e ela fixando-me com um olhar de retrato que atravessava gerações” (ANTUNES, 2008, p.13)

desaparece quase por completo a articulação sintática, que é substituída por outro tipo de articulação que liga (tenuamente) as ideias, pela alternância entre os redondos e os itálicos, entre o libertado e o parentético, e, sobretudo (porque, nos últimos livros, desde **BT** [*Boa tarde às coisas aqui em baixo*], itálicos e parêntesis se vão tornando também raros e tendem a desaparecer – não existem já em *O arquipélago da insónia*, o último dos seus romances), pelo trabalho gráfico dos espaços (na abundância de parágrafos) do qual resulta a insistência nas palavras em si, que são sobretudo nomes, ou infinitivos ou expressões reiteradas que funcionam como um todo, ou até como um refrão, e marcam uma supremacia nítida da palavra sobre a sintaxe.

Nesse trajeto, interessa-nos a busca de uma escrita a que António Lobo Antunes se refere, usando termos como “sem banha” ou “silenciosa” (ANTUNES *apud* SILVA, 2008, p. 215). A supremacia da palavra sobre a sintaxe, observada pela pesquisadora, tem como um dos fatores o cuidado com o trabalho gráfico com os espaços, uma vez que assim se evidenciam “as palavras em si”. Desse modo, conforme Maria Alzira Seixo (2008, p. 182), podemos considerar, ainda, o “olhar” e visualizar, por essas “palavras em si”, “diversos malogros e angústias vivenciais”, como se estivéssemos “à boca de cena”, devido a uma interligação entre a oralidade e o discurso narrativo. A pesquisadora afirma que isso “imprime ao texto uma intensa carga dramática” e que “a interlocução fundamental se pratica afinal entre o narrador e o leitor, ou na própria consciência dividida ou fissurada do narrador” (SEIXO, 2008, p. 182).

Nessa interlocução, é preciso que o leitor esteja atento a contemplar “as palavras em si”, porque, se a história é menos importante, e não há no livro coerência amparada no mundo do leitor ou do autor, é preciso “olhar” para as palavras. Disso advém a outra necessidade de tomá-las como elemento importante no estudo da espacialidade do romance. Não podemos, nem é nossa intenção, dizer o que pretende o escritor, mas o certo é que, em *O arquipélago da insónia*, a palavra tem importância tanto nas histórias contadas quanto nas espacialidades dessas histórias; enfim, no espaço romanesco como um todo.

Também por esse motivo, a reconstituição das cenas, ou do enredo, do romance é tarefa árdua. Pode-se dizer melhor: escritas de memórias diversas,

o que resulta em tempos e espaços variados e simultâneos, em relatos de diferentes vozes. Uma escrita com tantas vozes e tantas memórias não poderia ser diferente, já que a memória, em si, é fragmentária.

Maurice Halbwachs (1990) associa a evocação das lembranças à noção de construção, de modo a negar a completude da memória (defendida por Henri Bergson) ainda que inconscientemente e a ideia de sua fidelidade ao passado:

Para Bergson, o passado permanece inteiro em nossa memória, exatamente como foi para nós; mas certos obstáculos, em especial o comportamento de nosso cérebro, impedem que evoquemos todas as suas partes. Em todo caso, as imagens dos acontecimentos permanecem completíssimas em nosso espírito (na parte inconsciente de nosso espírito), como páginas impressas nos livros que poderíamos abrir se o desejássemos, ainda que nunca mais venhamos a abri-los. Para nós, ao contrário, o que subsiste em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento não são imagens totalmente prontas, mas – na sociedade – todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado que representamos de modo incompleto ou indistinto, e que até acreditamos terem saído inteiramente de nossa memória. (HALBWACHS, 1990, p. 16).

Conforme podemos perceber, de acordo com Maurice Halbwachs (1990), a memória é construída a partir de uma elaboração de imagens e a sociedade tem importância nesse processo. Trata-se de imagens construídas e não apenas evocadas prontas, como se estivessem apenas impedidas de serem acessadas, em alguma parte do cérebro. Outra questão importante para o estudo dessa tese refere-se aos tempos, pois reconstruímos o passado não com imagens totalmente prontas, mas com imagens representadas que acreditamos terem saído de nossa mente.

É notável que a memória “dá o tom a toda a obra do escritor” e observamos que a “originalidade consiste num modo específico de estabelecer relações entre a memória e os lugares que lhe dão substância” (SEIXO, 2008, p. 382). Desse modo, nos romances de António Lobo Antunes, as inovações que recaem sobre as categorias narrativas tempo e espaço marcam a escrita. Como se trata de uma “escrita da memória”, é necessário atentar para os elementos espaciais, uma vez que estes são imprescindíveis para a construção

de memórias. Para Maurice Halbwachs, “as imagens habituais do mundo exterior são inseparáveis do nosso eu” (1990, p.131), além de estarem também inseridas nos grupos sociais de que fazemos parte. Assim,

cada objeto encontrado, e o lugar que ocupa no conjunto, lembram-nos uma maneira de ser comum a muitos homens, e quando analisamos este conjunto, fixamos nossa atenção sobre cada uma de suas partes, é como se dissecássemos um pensamento onde se confundem as relações de uma certa quantidade de grupos. (HALBWACHS, 1990, p. 131).

Segundo Eunice Cabral (2009), a alteração na temporalidade da experiência discursiva, em muitas situações narrativas do romance de António Lobo Antunes, dá-se pela presentificação não do tempo passado, mas do espaço. O espaço, assim como o tempo, é significado pela memória, de acordo com os afetos e desafetos do personagem que rememora:

O tempo e o espaço que contam são os de um passado que porventura não foram felizes, mas foram importantes para a identidade daquele narrador ou daquela narradora que rememora. O passado invade o presente pela memória que presentifica locais, sentimentos, situações e enredos. Nesse sentido, só há significado pela memória. Os tempos e os espaços significativos são os afectos ao passado na medida em que é necessário a mente que rememora para lhes atribuir sentido. (CABRAL, 2009, p. 277).

Outra pesquisadora da obra de António Lobo Antunes mostra a importância do espaço na ficção do escritor, corroborando a necessidade de atentar para a configuração desta categoria narrativa nos romances dele. Maria Alzira Seixo (2008) aponta a importância do espaço como “coordenada efabulativa” na escrita de António Lobo Antunes; para ela, “as reminiscências de si” criam um “espaço alargado” numa “temporalidade extensa de vivências que configura o lugar do sujeito na sua integral circunstância” (SEIXO, 2008, p. 352). Esse “espaço alargado” deve ser considerado não apenas como cenários e lugares, mas também como espacialidades que, no romance, proporcionam a discussão das relações do sujeito nessa “integral circunstância”. Esta seria o equivalente, em nossa pesquisa, ao conjunto de relações construídas no espaço pelo sujeito com o mundo e outros sujeitos. Entendemos que uma integralidade que possa ser considerada circunstancial ao sujeito, tomando-o

como um sujeito social, teria de se constituir das relações dele com o mundo nos espaços.

Maria Alzira Seixo (2008) ainda destaca duas questões quanto à função e ao tratamento do lugar, na obra do escritor português. A primeira é que “as personagens estão em geral ligadas a pormenores da sua inserção ambiental” (SEIXO, 2008, p. 353). Os pormenores ligados aos personagens podem ser objetos e corpos da natureza, como folhas, animais e aves. Igualmente, objetos ou outros elementos espaciais contribuem na construção das personagens, às vezes de maneira que confundem os corpos, a exemplo da citação de cheiros e cores de um em referência a outro. A segunda refere-se à “mutação que os espaços sofrem”; para a citada pesquisadora, “só através da anulação a consciência se detém e, com ela, a vertigem dos lugares multiplicados” (SEIXO, 2008, p. 353).

Além dos retratos, outros detalhes auxiliam nessa mutação dos espaços. Citamos, como exemplo, parte da cena do internamento do autista:

– Não te aflijas que um dia destes temos-te aqui de novo
e as gotas da chuva a brilharem no trigo, no meu pai, no
ajudante do feitor, eu para a minha mãe
– Não se vai embora pois não?
[...] ficam à espera que eu volte, o poço lá para trás, o
celeiro, o pomar, os homens comigo no automóvel à procura da
fronteira que não sei onde fica, lembro-me do meu irmão para o
meu pai
– Não podia estar conosco mais tempo
(ANTUNES, 2008, p. 89).

Nesta cena, as espacialidades multiplicam-se, mas outras vão ficando para trás, de acordo com o estado da consciência do autista.

Outra questão, tratada pelos críticos, na complexa rede de tempos e espaços, é o efeito de conceito de lateralidade, citado nesse trabalho segundo Maria Alzira Seixo (2008b). De acordo com a pesquisadora, esse efeito se refere a um “tipo de composição narrativa sinuosa, quer nos conteúdos (semântica), quer nos sentidos direcionais (sintaxe narrativa)” (SEIXO, 2008b, p. 338). Ela cita como exemplo de um desses tipos a explanação de ideias de maneira evasiva, de modo a alterar o sentido direcional do relato e apresenta ainda os interditos que interrompem o curso da narrativa. Há também os

prolongamentos de relatos em metonímias, com convocação de outros tempos e lugares, ressignificando-os no tempo da enunciação.

Algumas leituras foram feitas a partir da simbologia dos espaços, corpos e objetos. Em *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, coordenado por Maria Alzira Seixo, vários são os verbetes que se referem à simbologia de lugares, pássaros, objetos, árvores e outros tantos elementos espaciais recorrentes na obra antuniana. No volume I, o *Dicionário* traz o sumário dos dois volumes; no primeiro volume, estão os tópicos: I. Os livros, II. Os lugares e III. As personagens; enquanto que, no segundo, encontramos o último tópico: IV. Temas, tópicos e estética. Observamos, primeiramente, que não há um tópico para o termo “espaço”; embora, conforme já notamos, em algumas passagens tanto do *Dicionário* quanto de outros textos, que a própria Maria Alzira Seixo e colaboradores do *Dicionário* têm contribuído para a análise dessa categoria narrativa. Isso reforça a condição das espacialidades como elementos imprescindíveis na leitura crítica de um romance antuniano.

No título *Flores do Inferno e jardins suspensos*, Maria Alzira Seixo (2010) considera o inferno e as flores como “vetores de sentido” em sua leitura e esses vetores são determinados por símbolos poéticos. Para a pesquisadora, o inferno é “vivenciado no interior do indivíduo” e “vai multiplicar-se pela memória da escrita” (SEIXO, 2010, p. 23):

[o inferno] é sobretudo um estado de espírito, desorientação psicológica, perturbação mental, com delírios, imaginações, fantasmagoria, tormentos sofridos e infligidos, na evocação ou na fúria desejante. Para personagens e narrador. Que são presas da memória, a qual anula o presente por lhe incutir, por metonímia, sensações lactentes do passado, que na dor revive. (SEIXO, 2010, p. 19).

Reportamos-nos, muitas vezes, às pesquisas sobre os símbolos poéticos na obra de António Lobo Antunes por acreditarmos que seja importante conhecê-los. Sobre *O arquipélago da insónia*, a consulta às pesquisas de Maria Alzira Seixo foi imprescindível; entretanto, nossa pesquisa, apesar de se valer desse conhecimento, tem por objetivo uma leitura das espacialidades que se afasta da simbologia e em especial da interpretação de espaços e lugares como metonímias de estado de espírito ou interiorização. Ao contrário,

abordamos o espaço no romance considerando o conjunto das relações entre sujeitos que se constituem na escrita e pela escrita. Nessa “composição narrativa”, cujo tempo se torna memória na/pela escrita, a sinuosidade e a lateralidade se fazem também na/pela linguagem. Essa “maneira evasiva” ou as “metonímias” não se encerra(m) como adereço ou figura de linguagem, mas “ressignifica(m)” as palavras e o próprio livro. Segundo o escritor, “Exijo que o leitor tenha uma voz entre as vozes do romance ou o poema, ou a visão, ou outro nome que lhes apeteça dar a fim de poder ter assento no meio dos demónios e dos anjos da terra.” (ANTUNES, 2008, p. 110).

Para Ana Paula Arnaut (2007, p. 978), nos romances antunianos, há substituição de uma “dinâmica temporal de princípio, meio e fim” por “micro-linhas narrativas cujos sentidos, apesar de dispersos (ou muito dispersos), acabam por encontrar uma lógica interna, interligando-se de modo coeso e coerente”. E o tempo alarga-se para os lados, “como numa teia, e não para frente, como se as personagens, e os leitores com elas, vivessem em tempo e em espaço indefinidos, apesar das referências existentes” (ARNAUT, 2007, p. 979). Essa coesão e coerência, ressaltamos, devem ser entendidas numa lógica interna da própria narrativa, considerando-se a proposta de escrita e renovação da arte do romance, num contexto de transfiguração de experiências-limite do ser humano, como a guerra, a violência, a marginalização, a solidão e outras que, por si, desafiam a aparente e ilusória lógica do mundo racional.

Eunice Cabral (2011, p. 144) constata, na relação entre fala e silêncio na escrita de António Lobo Antunes, que o personagem se encontra entre a impossibilidade de comunicação e a expansão do texto: “a personagem está encerrada no seu silêncio espectral, “parada” numa via extremamente insatisfatória, sem rumo que a domine, impossibilitando-lhe a comunicação, enquanto a narração persiste e insiste na expansão textual”.

Como efeito, além das construções de frases ora longas, ora curtas ou entrecortadas, a pesquisadora aponta ainda que

Monólogos e diálogos, em muitos casos imaginários, estabelecem-se entre personagens distantes quer no tempo quer no espaço, entre personagens e objetos, colocando a

comunicação num lugar e num espaço imaginários, por vezes ‘delirantes’ (mas não menos verdadeiros) para além da possibilidade humana em termos empíricos. (CABRAL, 2011, p. 144).

Há uma linguagem para a escrita-desenho – lembramos que, em um trecho relatado pelos personagens, a herdade e tudo que há nela são um desenho – desta casa “a quem tudo falta apesar de igual”, assim como outros espaços que vão “além da possibilidade humana em termos empíricos” (CABRAL, 2011, p. 144).

Já Inès Cazalas (2011, p. 68) denomina como “maravilhoso interiorizado” as percepções dos personagens justificadas, no decorrer dos romances antunianos, pela loucura ou pelo alcoolismo. Esse seria o caso de *O arquipélago da insónia*, se considerássemos que todas as percepções do autista são devidas ao autismo. É claro que as características do autismo, como a afasia e o isolamento, auxiliam na construção de uma coerência textual, porém não acreditamos em uma leitura do romance antuniano limitada por uma interpretação preestabelecida por uma característica do personagem. Isso porque, conforme já apresentamos, em nossa pesquisa consideramos o personagem enquanto sujeito social constituído na escrita e pela escrita.

O uso do termo escrita no que diz respeito à constituição do personagem como sujeito social é devido à perspectiva teórica da linguagem fantástica enquanto fenômeno de escrita. Em *O arquipélago da insónia*, esse fenômeno está presente não só na narrativa, mas também num jogo metalinguístico que problematiza a própria escrita, incluindo outros livros ficcionais na história, bem como outras linguagens traduzidas em escrita, a exemplo do desenho da herdade feito pelo autista. Por isso, usarmos igualmente o termo escrita-desenho.

Outra questão importante apontada por Inès Cazalas (2011) refere-se ao alcance ético desse maravilhoso,

na medida em que se trata de representar o imaginário de pessoas à margem da sociedade, por vezes decretadas loucas, cujos delírios são no melhor dos cenários menosprezados, no pior recalados (sistema repressivo grandemente dissecado nos romances). (CAZALAS, 2011, p. 68).

Consideramos o maravilhoso como uma modalidade do fantástico, por isso observamos a importância da representação desse imaginário não só por seu alcance ético, mas também no plano estético da linguagem. Apesar de grandes estudiosos da obra de António Lobo Antunes não adotarem conceitos como fantástico ou linguagem fantástica, a exemplo de Cabral (2011) e Seixo (2010), eles fazem leituras de romances antunianos que por vezes se alinham a esse “fenômeno de escrita”.

É preciso atentar para a construção da linguagem na concepção da proposta de escrita de António Lobo Antunes, considerando não só a busca por uma linguagem “sem banha”, mas igualmente levando em conta que essa linguagem é parte de um projeto de renovação da arte do romance em uma perspectiva estética e um compromisso ético.

Para explicar a espacialidade da palavra, Michel Foucault (2012, p. 172) usa como exemplo o *Livro*, de Mallarmé:

Livro que, aberto como um leque, deve ocultar mostrando, e que, fechado, deve mostrar o vazio que não cessou, em sua linguagem, de nomear. O *Livro*, por isso, é a própria impossibilidade do livro: a brancura que lacra quando ele se desdobra, a brancura que desvela quando ele se redobra. O *Livro* de Mallarmé, em sua obstinada impossibilidade, torna quase visível o invisível espaço da linguagem.

Na análise desse espaço invisível da linguagem, é necessário encontrar as dobras que tornam possível transfigurar com palavras, na literatura, o silêncio. Além de referências à impossibilidade ou dificuldade de alguns narradores protagonistas para falar ou se comunicar, na obra ficcional de António Lobo Antunes, nos romances do 6º (sexto) ciclo, o silêncio desvela-se nas dobras das palavras e no jogo de ficcionalidade com o livro, tornado também uma espacialidade ficcional do romance nele escrito.

1.2 O espaço, o sujeito e suas linguagens

Os estudos sobre o espaço na teoria literária, conforme aponta Luis Alberto Brandão (2007), têm uma vocação transdisciplinar, visto que o próprio

conceito de espaço, variável, em si já articula várias áreas, pois cada área adequa pressupostos e sentidos à sua atuação. Nos estudos literários,

Segundo um prisma abrangente, observa-se que as oscilações dos significados vinculados ao termo são tributárias das distintas orientações epistemológicas que conformam as tendências críticas voltadas para a análise do objeto literário, orientações que se traduzem na definição dos objetos de estudo, nas metodologias de abordagem e nos objetivos das investigações. (BRANDÃO, 2007, p. 207).

Nesse sentido, procuramos orientar nossa busca por um conceito de espaço que abarcasse nossa perspectiva de leitura dos romances de António Lobo Antunes, em especial *O arquipélago da insónia*. O conceito que se adequou à nossa leitura teórico-crítica e ao desenvolvimento desta tese é formulado nos estudos de Michel Foucault.

As discussões de Michel Foucault acerca do espaço vêm na esteira de seus estudos sobre o sujeito. De acordo Marisa Martins Gama-Khalil (2010, p. 217),

Em sua rede de estudos – seja sobre as prisões, sobre a loucura, sobre a sexualidade ou sobre outros interditos sociais – as investigações incidem seu foco sobre o sujeito, como ele reconheceu em “O sujeito e o poder” (1995); entretanto para esse objetivo, sua escolha metodológica, que ele admite ser uma obsessão (1999), é o espaço, pois somente a partir do olhar sobre os posicionamentos e as espacialidades podemos conhecer melhor os sujeitos e as suas linguagens, dentre elas a literária.

No livro *História da loucura – na Idade Clássica*, Foucault (2017a) discorre sobre a história da loucura, nela incluindo os posicionamentos do sujeito e da linguagem em relação ao louco e à loucura. Ressaltamos, contudo, que a escolha dessa referência à loucura para a leitura de um romance, cujo personagem e narrador principal é autista, não se deve ao fato de o considerarmos louco ou aproximar suas atitudes e comportamentos à loucura. As relações entre a subjetividade, a espacialidade e a loucura são alinhavadas pela linguagem, conforme mostramos no decorrer da apresentação do pensamento foucaultiano a esse respeito. Nesse sentido, é importante esse

novo olhar sobre o sujeito, o espaço e a linguagem para a leitura da configuração da espacialidade em *O arquipélago da insónia*.

A *História da loucura* inicia-se com a narrativa do desaparecimento da lepra na Europa. O filósofo ressalta, a partir desse fato, o vazio dos hospitais de leprosos e posteriormente o uso dessas instalações como hospitais para loucos. Outra espacialidade é ressaltada, a “Nau dos Loucos”, ou seja, barcos que levavam loucos de uma cidade para outra. No Renascimento, “Os loucos tinham então uma existência facilmente errante” (FOUCAULT, 2017a, p. 9). A “Nau dos Loucos” faz parte de uma figura, uma composição literária, que integra o imaginário da Renascença: a *Narrenschiff*. Segundo o filósofo, “a equipagem e heróis imaginários, modelos éticos ou tipos sociais, embarcam para uma grande viagem simbólica que lhes traz, senão a fortuna, pelo menos a figura de seus destinos ou suas verdades.” (FOUCAULT, 2017a, p. 9).

Enquanto em suas cidades de origem os loucos eram expulsos, em outras eram recebidos, ou ali deixados, porque havia cidades que alojavam os loucos, apesar de não lhes oferecer tratamento. Então,

É possível supor que em certas cidades importantes – lugares de passagem e de feiras – os loucos eram levados pelos mercadores e marinheiros em número bem considerável, e que eles eram ali perdidos, purificando-se assim de sua presença a cidade de onde eram originários. (FOUCAULT, 2017a, p. 9).

Entretanto, essa navegação dos loucos tem, para o autor, um sentido e a isso deve seu prestígio, a despeito do que poderia sugerir-nos a errância dessas pessoas banidas das cidades de origem. Alguns pontos para esse privilégio: a água como símbolo de purificação, a partida como a própria prisão e a navegação como entrega do homem à incerteza da sorte, como uma Passagem Absoluta para o louco.

Essa incerteza carrega ainda outro sentido, assim sintetizado:

Num certo sentido, ela [a nau dos loucos] não faz mais que desenvolver ao longo de uma geografia semi-real, semi-imaginária, a situação *limiar* do louco no horizonte das preocupações do homem medieval – situação simbólica e realizada ao mesmo tempo pelo privilégio que se dá ao louco de ser *fechado* às portas da cidade: sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra *prisão* que o

próprio *limiar*, seguram-no no lugar de passagem. Ele é colocado no interior do exterior, e inversamente. Postura altamente simbólica e que permanecerá sem dúvida a sua até os nossos dias, se admitirmos que aquilo que foi fortaleza visível da ordem tornou-se agora castelo de nossa consciência. (FOUCAULT, 2017a, p. 12).

As interpretações foucaultianas da “situação limiar” dos loucos na Idade Média são também consideradas pelo filósofo francês como uma “postura simbólica”, durante a Renascença, e, à altura da publicação de a *História da loucura*, como “castelo de nossa consciência”. Essa consciência encastelada é reconhecida nos relatos de memória em *O arquipélago da insónia*, nos quais é possível perceber o seu silenciamento ou mesmo, usando as palavras de Michel Foucault (2017a) para o homem medieval, considerar para os sujeitos constituídos na escrita do romance um limiar entre um espaço semi-real e semi-imaginário, interior e exterior, bem como da Passagem Absoluta. Espacialidades como objetos, corpos, lugares e casas são apresentados, muitas das vezes, como limiares, fronteiras ou passagens, e podem sugerir esse limiar numa configuração que exija do leitor uma construção de coerência, de acordo com o jogo de leitura que inclua o “castelo de sua consciência”.

Em seu trabalho, Michel Foucault (2017a) expõe como essas fantasias e imaginações consistiam, na Renascença, em buscas sobre as ameaças e os segredos do mundo. Segundo o filósofo, “a loucura fascina porque é um saber” e esse saber “vem das entranhas da terra” (FOUCAULT, 2017a, p. 20). Na Renascença, as figuras da loucura alteraram as relações do homem com a animalidade. Antes, na Idade Média, os loucos eram vistos como animais e dotados de uma ilustração moral na fábula religiosa, enquanto nominados cada um por Adão. Porém, “por uma surpreendente inversão, é o animal, agora, que vai espreitar o homem, apoderar-se dele e revelar-lhe sua própria verdade” (FOUCAULT, 2017a, p. 20). Essa animalidade revela, assim, “o pecador em sua natureza hedionda”, com um “rosto monstruoso de um animal delirante”, desvenda ainda a “raiva obscura, a loucura estéril que reside no coração dos homens” (FOUCAULT, 2017a, p. 20). Nisso consiste o “saber” da loucura, “o grande saber do mundo”, em imagens delirantes que pressentem o fim do mundo (FOUCAULT, 2017a, p. 20).

A animalização dos loucos, conforme o texto de Michel Foucault (2017a), implica, antes de tudo, o silenciamento e o aprisionamento dessas pessoas, portanto, negando-lhes o direito à expressão de sentimentos por palavras. Ao final da Idade Média, os loucos eram banidos das cidades e, na Idade Clássica, animalizados. O romance de António Lobo Antunes traz um hospital psiquiátrico contemporâneo, em que o personagem internado (o autista) também não tem um tratamento efetivamente adequado ou sequer humanizado.

António Lobo Antunes, um dos mais importantes escritores da língua portuguesa hoje, é também psiquiatra. Ele exerceu a profissão em um hospital psiquiátrico e serviu como médico no exército na Guerra Colonial. Em entrevista, diz ter aprendido a escrever com os loucos no hospital, de um deles teria ouvido: “tens de escrever por detrás” (ANTUNES apud ARNAUT, 2009, p. 33). Segundo Ana Paula Arnaut (2009, p. 33), “uma escrita “por detrás” que mais se complexifica quanto maior é o número de vozes e, ou, pontos de vista”; mas, apesar da complexidade que a pesquisadora aponta no tecido da narrativa, tornam-se mais evidentes aqueles silêncios que o escritor busca em sua escrita. Esse silêncio viria, pois, como propósito anterior às palavras.

Em *O arquipélago da insónia*, muitas espacialidades evidenciam os silêncios dos personagens. Além da afasia que caracteriza o autismo do narrador-protagonista, há outros personagens silenciados no romance, seja pela solidão, pela condição social ou pela própria incapacidade de amar ou ser amado. Em se tratando de personagens com a faculdade da fala, são outros os recursos linguísticos do escritor; no caso da avó, sempre à espera do marido, que nunca lhe dá a devida atenção, é o movimento de um par de objetos que aponta seu silêncio: “(a chávena contra o pires, a chávena sem cessar contra o pires)” (ANTUNES, 2008, p. 15). Essa escrita vai além da metonímia e o que encontramos nessa leitura além-figuração remete a um silêncio, que, entretanto, ressaltamos, é prenhe de sentidos e provocações ao leitor. É preciso, pois, uma leitura da configuração das espacialidades para construir sentidos para essa linguagem de silêncios ou mesmo para o próprio romance,

que reúne, no título, experiências humanas do espaço e do tempo vividas pelo homem contemporâneo, como a solidão e a agonia do fim.

Conforme já discutido no primeiro item do capítulo, o escritor procurava um livro sem “banhas” ou “gorduras” e, em outras entrevistas mais recentes em relação a essa busca, ele disse que o livro perfeito é aquele repleto de silêncios. Não defendemos, nesse caso, que a escrita do autor português seja uma forma de silenciamento; ao contrário: é uma busca da linguagem que leve o leitor a esse mergulho “na noite do mundo” (FOUCAULT, 2017a, p. 27), a fim de que ele possa encontrar suas verdades, mirar-se nos espelhos das águas.

Edgardo Castro (2017) destaca como eixos narrativos de a *História da loucura* as noções de experiência e linguagem, esta última silenciosa. De acordo com a leitura que ele faz de Foucault,

semiologia e exegeses se superpõem, deixa de estar subordinada tanto aos objetos como ao sujeito; quando sua função já não consiste em nomear as coisas do mundo exterior ou em expressar as ideias ou os sentimentos do mundo interior, mas em falar de si mesmo, em remeter a si mesmo. (CASTRO, 2017, p. 46).

Disso consiste, então, a importância da experiência da loucura não apenas no que diz respeito às metáforas, mas também à linguagem em um sentido mais amplo, ou seja, nas relações entre sujeito e espaço. É essa a relação que procuramos esclarecer, porque compreendemos que a espacialidade e as experiências a que remete um “arquipélago da insónia”, escritas numa linguagem silenciosa, é enfim uma escrita cheia de silêncios que “fala” muito de mundos interiores.

1.3. Uma linguagem para o arquipélago antuniano

Quando António Lobo Antunes se propõe a “mudar a arte do romance”, ele faz também um paradoxal questionamento à literatura enquanto instituição dentro da própria literatura. São recorrentes em seus romances as problematizações quanto à escrita do próprio livro, a reescrita da história, o

jogo entre ficção e realidade ou a relação entre memória e imaginação. Outra questão observada no conjunto de sua obra refere-se à forte crítica social na obra de António Lobo Antunes, aludindo à realidade das relações pessoais na contemporaneidade, identidades fragmentárias e deslocalizadas (ARNAUT, 2014).

Considerando, portanto, problematizações acerca da arte do romance, a partir da discussão sobre a linguagem fantástica, buscaremos compreender a linguagem do insólito na configuração dos espaços em *O arquipélago da insónia*. Para isso, seguimos as discussões com base no que se observa de pontos de contato entre o pensamento de Michel Foucault e alguns teóricos e críticos da literatura fantástica, a saber: Tzvetan Todorov, Marisa Gama-Khallil, Irène Bessière, Renato Prada Oropeza, Rosalba Campra, Lenira Covizzi, dentre outros. Ao dar corpo a essa discussão, mostramos também a importância das espacialidades na escrita ficcional de António Lobo Antunes.

O filósofo francês, em uma entrevista publicada no livro *Microfísica do poder* (2017), afirma: “Reprovaram-me muito por essas obsessões espaciais, e elas de fato me obcecaram” (FOUCAULT, 2017b, p. 251). Ainda, essa obsessão é justificada numa comparação com o uso de metáforas temporais e espaciais no discurso. Segundo esse filósofo:

Metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar, ao contrário, decifrá-lo por meio de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder. (FOUCAULT, 2017b, p. 252)

Nos estudos de Foucault, portanto, é evidenciada a importância do espaço nas pesquisas sobre o sujeito e as relações de poder, considerando as espacialidades, as linguagens e os discursos. Nas considerações que fizemos sobre a “nau dos loucos”, a partir de *A história da loucura*, no Item 2 deste Capítulo, mostramos como Foucault aborda as relações entre espacialidade, discurso e poder. De acordo com o pensamento foucaultiano, pudemos verificar que havia o poder sobre os loucos; as espacialidades para onde eles

eram mandados (o mar aberto onde navegavam sem rumo ou os portões da cidade, por exemplo); e o discurso sobre esses seres humanos e a loucura.

No que diz respeito à linguagem literária, o filósofo questiona a abordagem temporal já cristalizada e aponta a nova direção que observa:

De fato, o que se está descobrindo hoje, por muitos caminhos diferentes, além do mais quase todos empíricos, é que a linguagem é espaço. Tinha-se esquecido isso simplesmente porque a linguagem funciona no tempo, é a cadeia falada que funciona para dizer o tempo. Mas a função da linguagem não é o seu ser, se sua função é tempo, seu ser é espaço. Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. (FOUCAULT, 2012, p. 168)

Nessa citação, retirada da conferência *Linguagem e literatura*, é referida a questão do “ser da linguagem”, que, segundo Michel Foucault, é o espaço. Sua justificativa, porém, não desdenha o tempo, pois ele admite que “a linguagem funciona no tempo”, enquanto o espaço é o “ser da linguagem”.

Em *Arqueologia do saber*, Michel Foucault reúne tempo e espaço nas noções de sincronia e descontinuidade. O filósofo francês, elabora a noção de “acontecimentos do discursivo” e explica a partir de como é feita sua análise: “como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?” (FOUCAULT, 2016a, p.33). Segundo FOUCAULT (2016a, p.31):

É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros. Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância.

Na análise dos acontecimentos discursivos, Michel Foucault ressalta a importância de considerar cada um deles em sua “instância histórica”. Isto é, considerar no tempo e no espaço (de acordo com a conceituação de Foucault, que considera o espaço no conjunto de relações) as relações e os traços que permitem que esse discurso seja “repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços”.

Para o filósofo, “[um enunciado] é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição” (FOUCAULT, 2016a, p.35). Desse modo, a análise do acontecimento discursivo “torna-se livre para descrever, nele [no espaço] e fora dele, jogos de relações” (FOUCAULT, 2016a, p.35). Ao contrário, à análise da língua importa descrever as inumeráveis as capacidades de registro, de memória ou de leitura, mas considerando o acontecimento discursivo um conjunto finito, ou seja, a pergunta que o analista procura responder é: “segundo que regras um enunciado foi construído e, consequentemente, segundo que regras outros enunciados semelhantes poderiam ser construídos?” (FOUCAULT, 2016a, p.33).

Seguindo o pensamento foucaultiano, chegamos ao conceito de formações discursivas:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* (...) [grifo do autor] (FOUCAULT, 2016a, p. 47)

Nas formações discursivas, a regularidade nos enunciados é tão importante quanto o sistema de dispersão observado. Desse modo, a análise proposta por Michel Foucault não é limitadora, ao contrário, é inclusiva, ao considerar as instâncias espaciais e temporais do discurso em sua regularidade e dispersão no conceito de formações discursivas.

Os estudos foucaultianos acerca do discurso propostos e reunidos como uma arqueologia do saber são importantes para a compreensão não só do discurso literário em *O arquipélago da insónia*, mas também para situarmos a discussão teórico-crítica sobre a linguagem no romance foco desta tese.

Em *O Arquipélago da insónia*, entendemos que a prima Hortelinda é a morte. E se não constatamos isso no início da leitura, pelos “largos círculos concêntricos” da escrita de António Lobo Antunes, chegamos em algum ponto da leitura a essa “função” da personagem. Em Lobo Antunes, há sim, outro mundo, o da escrita. Não sabemos nem mesmo se nos momentos das

enunciações o autista é adulto ou criança, mas somos capazes, enquanto leitores, de identificar aí as leis do mundo de *O arquipélago da insónia*. A imagem, ainda que não entendida como absurda no mundo prosaico, remete a realidades do romance.

Tzvetan Todorov é o primeiro dos teóricos do fantástico que trazemos para essa discussão. Sua obra tem grande valorização pelos pesquisadores dos estudos da literatura fantástica. Ainda que questionado em muitos estudos acadêmicos, é reconhecida a importância de Todorov pela obra que sistematiza os estudos até então dispersos sobre essa literatura.

Segundo Tzvetan Todorov (2017):

A expressão “literatura fantástica” refere-se a uma variedade da literatura ou, como se diz comumente, a um gênero literário. Examinar obras literárias a partir da perspectiva de um gênero é um empreendimento absolutamente peculiar. Nossa propósito é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de “obras fantásticas”, não pelo que cada um tenha de específico. (TODOROV, 2017, p.7).

O teórico estruturalista, entretanto, considera em seu empreendimento apenas a regularidade no propósito de examinar “obras fantásticas”. Observamos, de acordo com o conceito de formações discursivas de Michel Foucault, que, na proposta de Tzvetan Todorov, o gênero fantástico é delimitador, pois não inclui, na continuidade, a descontinuidade, ou seja, na linha da diacrônica do tempo, a sincronia do espaço e suas relações. Um exemplo é o caso da obra de Kafka:

Todorov cita, por exemplo, mais de uma vez, a obra de Franz Kafka; reconhece nela o elemento sobrenatural, muito comum à literatura fantástica, todavia, por ter sido produzida no século XX e não ter a hesitação como um dos seus alicerces, não pode ser, no seu ponto de vista, nomeada como literatura fantástica. (GAMA-KHALIL, 2013, p.19)

Essa síntese da análise que Todorov faz da obra de Kafka mostra a limitação da proposta genológica de acordo com o teórico, pois não considera o sistema de dispersões dentro das regularidades. A exclusão da obra de Kafka em razão da descontinuidade no tempo e não obediência à regra da hesitação

(de acordo com a leitura de Todorov) exemplifica a limitação imposta pela proposta genológica do teórico búlgaro.

Também na obra de António Lobo Antunes, há limitações quanto à sua inclusão na proposta de Todorov. Como ler um romance em que uma casa “apesar de igual, falta tudo”, onde se lê que “a sombra da pereira anulava-nos os corpos no começo da noite” e em cujas páginas nos deparamos com parênteses que interrompem a história para a entrada de outra voz narrativa, que nos parece saída de outro espaço-tempo? Se tentarmos classificar *O arquipélago da insónia como gênero fantástico*, a partir das regras de Todorov, seria primordial que esses eventos causassem hesitação nos personagens-narradores e leitores. Há, sim, indagação, dúvida, questionamento: “*De onde me virá a impressão* que na casa, apesar de tudo igual, quase tudo lhe falta?” (Destaque nosso), mas não quanto ao fato de esse evento ser sobrenatural. Em geral, os narradores-personagens do romance que estudamos nesta tese não hesitam quanto a esse aspecto. Também ao leitor, é provável que essa questão se torne menor diante da tarefa de construção da leitura a partir dos relatos fragmentados.

Por coerência teórica e metodológica, conforme apresentamos nas breves comparações entre as perspectivas das teorias todoroviana e foucaultiana, adotamos nesta tese a proposta do fantástico como modo. Entretanto, as contribuições de Tzvetan Todorov relevantes para o trabalho.

A academia agrupa as formas de narrativas em que a presença do insólito é analisada a partir de propostas diferentes de estudo da literatura fantástica: gênero ou modo. No primeiro caso, “dando ênfase às diferenças, [teóricos] demarcam territórios em que o fantástico ficará situado ao lado de gêneros vizinhos” (GAMA-KHALIL, 2013, p.19), ou seja, o estranho e o maravilhoso, seguindo, em geral, a classificação de Todorov. Outros teóricos têm “uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as similitudes e, nesse sentido, adotam a perspectiva do “modo”. (GAMA-KHALIL, 2013, p.19).

Segundo Marisa Gama-Khalil (2013, p.25), Irène Bessière foi uma das primeiras teóricas a apontar a falibilidade da literatura fantástica como gênero. Primeiro, cumpre ressaltar que, apesar de usar como referencial teórico a

tradução “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha” (BESSIÈRE, 2012), do ensaio de Irène Bessière (2012, p.305-319), com o título “*Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*” (1974), consideramos a palavra “narrativa” na leitura do texto do em substituição a “relato”. Isso por duas razões: primeiro por acreditarmos que o termo “narrativa” difere de “relato” no contexto dos estudos literários e, neste caso, entendemos que “narrativa” seja uma tradução mais adequada. Em segundo lugar, gostaríamos que não fosse confundido o termo usado em “relato fantástico” com outro que é muito usado neste trabalho, “relato de memória”. Nesse e último caso, a expressão, ainda que se trate também de uma narrativa, tem as peculiaridades referentes à construção de memória, conforme já abordamos a partir do pensamento de Maurice Halbwachs, no item 1 deste capítulo.

A pesquisadora francesa, na mesma linha das análises foucaultianas que apresentamos sobre as formações discursivas, considera que a falha da proposta genológica de Tzvetan Todorov é a redução da narrativa fantástica a um traço não-específico dela, que é a hesitação. Segundo Irène Bessière (2012, p.305), “A fragilidade dessa formalização, narrativa e simbólica, parece o preço necessário a ser pago para excluir toda referência ao conteúdo semântico do fantástico – o sobrenatural ou o extra-natural – e para ignorar seu enraizamento cultural.” Bessière, então, chama a atenção para que o conteúdo semântico na literatura fantástica não seja limitador, mas, ao contrário, proporcione a abrangência de conteúdos antes ignorados. Ao discutir o insólito ficcional, entre o modo discursivo e o gênero literário, Flávio García mostra como se dá essa inclusão na teoria de Irène Bessière:

Como modo discursivo, bastaria ao fantástico a manifestação do insólito, deixando narrador, narratório, personagens e leitor real na incerteza diante das explicações que se lhes apareçam como possíveis, sem que uma delas anule as demais. (GARCÍA, 2011)

Bessière citada por García (2011) cunha o termo “solução livremente escolhida”, possibilitada pela “demonstração de todas as possibilidades possíveis”. Desse modo, a “solução livremente escolhida” também é uma opção ao discurso insólito.

Para a pesquisadora francesa (2009, p.4), “o fantástico instaura a desrazão na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal.” Nesse sentido, Irène Bessière aprofunda a discussão sobre a narrativa fantástica e a coloca como problematizadora da racionalidade humana. A partir de então, não se pode mais, ao menos impunemente, ignorar na literatura fantástica as experiências humanas ali narradas nem o pensamento crítico dessa experiência que ela sugere em “seu enraizamento cultural” (BESSIÈRE, 2012, p.305).

Como resultado desse diálogo, não se espera que a narrativa fantástica se apresente com um discurso segundo a coerência da literatura realista. Bessière toca em uma questão cara à teoria literária desde Aristóteles, traduzida em diversos termos, a “lógica narrativa”. Segundo Ana Luiza Silva Camarani (2014, p.85), Irène Bessière insiste “na lógica e na ruptura da causalidade interna da narrativa fantástica” e “a narrativa fantástica apresenta, assim, uma razão paradoxal: especifica-se pela justaposição e contradição de vários verossímeis, ou seja, das hesitações e fraturas das convenções comunitárias e instala a desrazão.” Desse modo, o paradoxo assim se instala como razão e desrazão, porque se quebram as convenções comunitárias. A hesitação fica, portanto, entre as possibilidades de diversos verossímeis.

Renato Prada Oropeza considera que a teoria defensora da noção de irreal, estranho ou inverossímil, na literatura fantástica, “es deudora del platonismo, con algunos retoques realizados por Aristóteles y el racionalismo de la metafísica moderna que no desarticulan el discurso metafísico⁷.” (PRADA OROPEZA, 2006, p.54). A verossimilhança, nesse caso, se estabeleceria em articulação com o cotidiano, tomando a realidade como possibilidade única, sem considerar “los horizontes socio-culturales y los cambios históricos⁸” (PRADA OROPEZA, 2006, p.54). No entanto, para o teórico boliviano, a

⁷ “(D)eve-se ao platonismo, com alguns ajustes feitos por Aristóteles e o racionalismo da metafísica moderna que não desarticula o discurso metafísico”. Tradução feita por Maria del Rosario M. Zuniga

⁸ “[O]s horizontes socioculturais e mudanças históricas”. Tradução feita por Maria del Rosario M. Zuniga

verossimilhança é uma construção sócio-cultural, e assim ele também, como Irène Bessière, valoriza o pensamento crítico e a dialética.

Concordamos com essas críticas de Prada Oropeza às noções de verossimilhança. Apesar de Aristóteles ter sido citado brevemente neste texto de Renato Prada Oropeza, cumpre colocarmos a importância do filósofo grego na discussão sobre a verossimilhança. Tanto Irène Bessière quanto Renato Prada Oropeza consideram a verossimilhança a partir do “mundo do texto”⁹: “lógica narrativa” para Bessière ou “coerência interna” segundo Prada Oropeza. Para o escritor e teórico boliviano: “La verosimilitud es un valor de coherencia interna de la codificación propia del discurso estético en cuestión: la correspondencia con sus niveles, elementos discursivos, sus configuraciones características internas¹⁰. ” (PRADA OROPEZA, 2006, p.55)

Antes de discutirmos a teoria de Renato Prada Oropeza (2006) sobre a coerência interna própria das configurações do discurso fantástico, vamos considerar o conceito de verossimilhança de acordo com Aristóteles. Na tradução de *Poética*, feita por Eudoro de Sousa, em que Aristóteles (1973, p.450)¹¹ trata da composição em torno de uma “ação una”, lemos:

Porém Homero, assim como se distingue em tudo o mais, também parece ter visto bem, fosse por arte ou por engenho natural, pois ao compor *Odisseia* não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, por exemplo, o ter sido ferido no Parnaso e o simular-se louco no momento em que se reuniu o exército. Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária e verossivelmente que a outra houvesse de acontecer, mas compôs em torno de uma ação uma a *Odisseia* – una¹², no sentido que damos a esta palavra – e de modo semelhante a *Ilíada*. (ARISTÓTELES, 1973, p. 450).

⁹ Expressão usada por António Lobo Antunes na crônica “Receita para me lerem”, citada no Item 1 deste capítulo.

¹⁰ “A verossimilhança é um valor da coerência interna da codificação própria do discurso estético em questão: a correspondência com seus níveis, elementos discursivos, suas configurações características internas”. (Tradução feita por Maria del Rosario M. Zuniga)

¹¹ Levamos em conta que Aristóteles não conheceu romance, tampouco havia, antes, separação nítida e habitual entre a escrita da história e a literatura.

¹² “Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como creem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una.” (ARISTÓTELES, 1973, p.450)

Aristóteles elogia Homero por essa composição, no sentido de reunir ações segundo a necessidade e a verossimilhança. Não foi necessário, segundo o filósofo da Grécia Antiga, que Homero, em *Odisseia*, narrasse todas as ações de Ulisses, mas apenas aquelas que se leem no poema bastam para o tornarem verossímil e garantirem o nexo da ação. Há, portanto, ações fundamentais para que se consiga esse nexo; por isso, não é necessário narrar tudo que acontece na trajetória de um herói. Adiante, o filósofo grego rejeita os mitos e ações simples por romperem “o nexo da ação”: “Tais são os maus poetas, por [imperícia] deles, e às vezes de bons poetas, por [condescendência com os atores]. É que, para compor partes declamatórias, chegam a forçar a fábula para além dos próprios limites e a romper o nexo da ação.” (ARISTÓTELES, 1973, p. 451; colchetes do tradutor).

Esta é a expressão que, se não é o ponto de encontro entre os teóricos contemporâneos Irene Bessière e Renato Prada Oropeza com o filósofo da Grécia antiga Aristóteles, ao menos os aproxima em diálogo: “nexo da ação”. É certo que a fragmentação é notável na literatura, tanto no enredo, como na linguagem, ou mesmo na apresentação gráfica, mas isso não implica a falta de nexo da ação, de acordo com o conceito aristotélico apresentado. Assim, “lógica narrativa”, para Irene Bessière, ou “coerência interna”, segundo Renato Prada Oropeza, consistem em princípios similares ao do aristotélico “nexo da ação”.

Renato Prada Oropeza (2006) apresenta-nos uma ideia de “tensão semântica” que, a nosso ver, não entra em choque com o “nexo da ação” aristotélico. Esta é a hipótese de trabalho do pesquisador:

Nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: en el cuento fantástico (inaugurado por estas contribuciones) se hace evidente la tensión semántica que se establece entre la codificación «realista» — no olvidemos que el realismo, luego de su triunfo sobre el romanticismo, es el subgénero narrativo más amplio en la literatura occidental y es el primer «contexto» que, como sistema narrativo, se presenta respecto al discurso fantástico —, decimos que en la narración fantástica se hace evidente una «ruptura» en la codificación realista que el mismo «lo extraño», lo que no cuadra con la coherencia realista, y le confiere su valor propio, contrario a la lógica aristotélica-racionalista. De este modo, en el seno mismo del universo

racional de las cosas surge lo «incoherente» con ese reino, lo que llamamos lo insólito¹³. (PRADA OROPEZA, 2006, p. 58).

É relevante, nesta tese, a contribuição do autor no que diz respeito à ruptura que a narrativa fantástica estabelece com “a coerência deste reino” ou “seu valor próprio”. Para o pesquisador, é o que se caracteriza como tensão semântica. Essa tensão, a nós, não parece impedir o “nexo da ação”, se o “valor próprio” da narrativa fantástica for respeitado. Segundo Renato Prada Oropeza (2006, p. 58):

el nuevo discurso quiere establecerse en la presencia de ambos códigos: el realista y el que lo anula, quiebra sin resolverla, sin pedir una explicación que, en el fondo, la anule al reducirla a los valores racionales de la lógica.¹⁴

Desse modo, o pesquisador boliviano chega à noção de “estética do sem sentido”. De acordo com Marisa Gama-Khalil (2019, p.56), para ele, “o discurso fantástico estabelece uma espécie de estética do ‘sem sentido’ e o leitor deve lê-lo considerando o insólito que nele emerge como um elemento plausível, verossímil [...]. A estudiosa considera “possível perceber no rico texto de Prada Oropeza, assim, não uma preocupação excessiva com a reação do leitor, mas a possibilidade de pensar no efeito, e na recepção, por meio do próprio discurso da literatura fantástica” (GAMA-KHALIL, 2019, p. 56). Acreditamos que a abertura para o estudo do fantástico a partir do discurso remete a novas perspectivas de abordagem de obras cuja linguagem se identifique com o insólito.

¹³ “Nossa hipótese de trabalho é a seguinte: no conto fantástico (inaugurada por essas contribuições) fica evidente a tensão semântica estabelecida entre a codificação “realista” - não esqueçamos que o realismo, após seu triunfo sobre o romantismo é o subgênero narrativo mais amplo da literatura ocidental e o “contexto” é o primeiro que, como sistema narrativo, é apresentado com relação ao discurso fantástico – dizemos que na narrativa fantástica existe uma “ruptura” na codificação realista que a torna evidente, que o mesmo “o estranho”, que não se encaixa na coerência realista, toma um valor próprio, contrário à lógica aristotélico-racionalista. Assim, no próprio seio do universo racional das coisas surge o “incoerente”, é esse reino, o que chamamos de insólito.” (Tradução feita por Maria del Rosario M. Zuniga)

¹⁴ “O novo discurso quer se estabelecer na presença de ambos códigos: o realista e quem o anula, rompe sem resolvê-lo, sem pedir uma explicação que, no fundo, o anule reduzindo-o aos valores racionais da lógica.” (Tradução feita por Maria del Rosario M. Zuniga)

A esse respeito trazemos também a contribuição dos estudos de Rosalba Campra (2016), que, na esteira de Irene Bessière, cita o fantástico como “fenômeno de escrita”. Isso porque:

As possibilidades de referência, e seus modos, carecem de uma codificação a qual o leitor possa remeter imediatamente. Essa se vai construindo no tempo da leitura, através de desambiguações sucessivas, que às vezes levam a uma solução final, e outras ficam suspensas indefinidamente. E isso é, precisamente, o que cria a comunicação no plano ficcional. (CAMPRA, 2016, p. 119).

Ressaltamos, nessa citação, a referência às “desambiguações sucessivas” no próprio texto, no ato de leitura. Compreendemos nisso a materialidade da linguagem, de acordo com o pensamento de Michel Foucault (2000, p. 168): como função da linguagem, tem-se o tempo; e, como seu ser, o espaço. As desambiguações, segundo Rosalba Campra (2016), ainda que sucessivas no tempo de leitura, bem como no próprio ato de leitura, não prescindem do olhar atento na página, nas palavras, nas ausências, nos espaços em branco ou nas cenas que se superpõem no jogo de espelhos da obra.

Em diálogo com a leitura de Rosalba Campra (2016), lemos, no texto de Wolfgang Iser (1979), sobre a interação do texto com o leitor. No ato de concretização da leitura, o preenchimento das lacunas do texto deveria permitir “todo um espectro de concretizações” (ISER, 1979, p. 96). Contudo, não se trata apenas de preencher vazios, mas conectá-los, estabelecendo entre eles relações de sentido.

A crônica de António Lobo Antunes “Receita para me lerem”, ainda que um texto literário, traz-nos reflexões sobre a leitura de sua obra, as quais ilustram a importância dessas lacunas em seu romance. Citamos o seguinte trecho da crônica:

Por isso não existem nas minhas obras sentidos exclusivos nem conclusões definidas: são, somente, símbolos materiais de ilusões fantásticas, a racionalidade truncada que é nossa. É preciso que se abandonem ao seu aparente desleixo, às suspensões, às longas elipses, ao assombrado vaivém das ondas que, a pouco e pouco, os levarão ao encontro da treva

fatal, indispensável ao renascimento e à renovação do espírito. (ANTUNES, 2002, p.110).

O vazio, a fragmentação e o sem sentido fazem parte dessa literatura. Desse modo, segundo Wolfgang Iser (1979, p. 106), “os vazios representam as ‘articulações do texto’”, e “à medida que os vazios indicam uma relação potencial, liberam o espaço das posições denotadas pelo texto para os atos de projeção do leitor”. Segundo o teórico, quando tal relação ocorre, os vazios “desaparecem”. Porém, nas obras de Lobo Antunes, o leitor precisa ter a consciência da potencialidade dos vazios nessa materialidade de “ilusões fantásticas e a racionalidade truncada que é nossa”.

Ressaltamos que o escritor assevera que em livros não existem sentidos exclusivos ou conclusões definidas, mas, sim, ilusões fantásticas. Essas ilusões marcam a escrita antuniana não como mera figuração, mas como uma linguagem que torna possível a escrita da nossa “racionalidade truncada”. Portanto, não é a diegese “sem nexo” ou “sem coerência” por mero acaso, mas uma questão de elaboração estética, em que a verossimilhança torna-se, como nos ensina Roland Barthes (2012), um “efeito de real”. Para explicar seu conceito, o pensador francês também usa a palavra “ilusão”, remetendo-se à expressão “ilusão referencial”:

A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o “real” volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo [...]; é a categoria do *real* (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada. (BHARTES, 2012, p. 190, grifos do autor).

“Os símbolos materiais de ilusões fantásticas”, bem como os silêncios, as elipses, os “largos círculos concêntricos” da escrita de António Lobo Antunes suprimem a denotação realista de sua obra, ao mesmo tempo em que lhe garantem a categoria de real a partir da conotação, ou seja, o efeito de real. Em *O arquipélago da insónia*, o recurso que mais claramente chama a atenção é o silêncio, ladeado por outros recursos que denotam ausências: por exemplo, a própria espacialidade do título (isolamento e insônia), a do narrador protagonista (afasia como uma das dificuldades), a casa (habitada por retratos

de pessoas que faleceram e “onde tudo falta”). Tais ausências, silêncios e elipses, ao longo do romance, endossam a categoria de “real” a partir da conotação.

Lenira Covizzi (1978, p. 86), em estudo sobre *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, mostra que a perspectiva dos vazios e silêncios em “seu caráter irracionalidade” pode encaminhar mediações, atitudes e revelações “não totalmente irracionais (loucura), pouco racionais (infância, senilidade, etc.)”. Segundo a pesquisadora,

A transposição dessa perspectiva para a ficção só poderia se utilizar, homeopaticamente, de procedimentos de caráter insólito, tais como paradoxos, antíteses, acaso, enredamento, absurdos, processo criador que gera uma espécie de narrativa ritual ou Escritura. (COVIZZI, 1978, p. 86).

Na obra ficcional de António Lobo Antunes, o livro perfeito torna-se, na escrita, elemento ritual quando observamos que sua busca enreda não só a escrita, mas o próprio livro, em sua espacialidade e materialidade enquanto objeto. Essa relação, ou esse ritual, seria impossível se não estivéssemos diante de uma linguagem que se utiliza de recursos insólitos.

Em *O arquipélago da insónia*, um objeto que se desloca no espaço e na significação é o lápis, uma espacialidade que se refere à escrita. Segue o exemplo:

a minha mãe diante do *lápis*, ceremoniosa, de pé, pegando-me
no cotovelo como se tivesse afeto por mim e não tinha, o meu
filho que não trabalha, não conversa connosco, peço
– Traz isto
ele parado a ecoar-me
– Traz isto
e não trazia coitado, demorava-se na sala, de luz apagada, a
dizer frases sem jeito que era outra forma de silêncio, não
aceitava o que lhe estendíamos, não se interessava por nós,
interessava-se pela concha da cómoda a verificar-me os
brincos ou a limpar a minha roupa de palhinhas invisíveis que
guardava na palma, eu para ele
– Abre a mão
e surdo, esticava-lhe os dedos e o punho vazio, quais
palhinhas, metia-se na cortina
(ANTUNES, 2008, p.149, grifo nosso).

A presença do lápis na mesa, nesta cena e em outras cenas do romance, em que o autista tinha sessões com o psiquiatra no hospital, evidencia uma continuidade. Há, também, os lápis coloridos com que o autista desenha a herdade, os corpos das pessoas, animais e tudo o mais que há nela. São exemplos, portanto, de recursos de linguagem insólita na descontinuidade de uma continuidade do discurso. O lápis é apenas “uma ponta da franja”, porque há ainda a escrita-desenho da herdade.

Ao final da discussão desse tópico, vale ressaltar a noção que está no centro desse fenômeno de escrita, chamado de linguagem fantástica, por incluir não apenas escrita, mas também outras linguagens: o insólito. Trazemos a voz de Lenira Covizzi (1978, p. 26) para elucidar essa questão: “o que carrega consigo e desperta no leitor o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inauditó*, *inusitado*, *informal...*” (grifos da autora).

Não pretendemos definir termos como insólito, verossimilhança ou real. Por esse motivo, preferimos um termo menos preciso no parágrafo anterior, “noção”, e ainda nos convencemos da perspectiva da pesquisadora brasileira, que usou adjetivos diversos, prefixados com *in*, para denotar contrariedade. De tal forma, Lenira Covizzi (1978) igualmente comprehende que, na linguagem do insólito, não há “fechamento” ou limitações, ao contrário, há indeterminações, incertezas, dúvidas, possibilidades múltiplas.

No próximo capítulo, refletiremos sobre as espacialidades segundo a heterotopologia, uma teoria formulada por Michel Foucault (2013) acerca dos posicionamentos dos sujeitos nos espaços. Então, analisaremos, nas espacialidades de *O arquipélago da insónia*, como o insólito desvela-se nas dobras das palavras, no jogo de ficcionalidade, seja com o livro-objeto, o livro-desenho, o livro-escritura. Mais ainda outra dobra da palavra, que transfigura em falas e silêncios as relações entre os sujeitos e entre sujeitos e espacialidades. Considerando, por sua vez, que se trata de um fenômeno de escrita fantástica, uma dobra mais, entre outras que podem ser lidas: as possibilidades de soluções, ou a manutenção do enigma, mas, sobretudo, valorizando o pensamento crítico e a dialética.

Capítulo 2

UMA HETEROPOLOGIA DO ARQUIPÉLAGO DA INSÓNIA

o médico a contornar com o dedo um arquipélago branco na radiografia aliás cheia de arquipélagos brancos, provavelmente um arquipélago normal entre dúzias de arquipélagos normais

(ANTUNES, 2008, p.168)

Heterotopologia é o nome que Michel Foucault (2015) dá à ciência dedicada aos estudos das heterotopias, conceito que o filósofo francês explica a partir de sua concepção de espaço e linguagem.

Levamos em conta as questões abordadas no capítulo anterior para analisar as sobreposições de posicionamentos do sujeito com o mundo nos espaços, com a consciência de que se trata de uma obra de ficção e, mais ainda, uma ficção cujo insólito se faz presente na escrita. Por isso, nossa proposta para este capítulo tem no início do título o artigo indefinido “uma”. Desse modo, apresentamos uma possibilidade de heterotopologia, tal qual uma possibilidade de leitura, haja vista os caminhos que a linguagem proporciona na escrita e na teoria.

Ao longo do Capítulo 3, apontaremos igualmente a pertinência da linguagem fantástica para a configuração espacial e a inclusão de coisas e corpos enquanto espacialidades, na classificação dos espaços segundo essa teoria. Ressaltamos que discorreremos sobre essas espacialidades, por isso nos limitamos a comentários necessários ao escopo deste capítulo.

2.1 A heterotopologia segundo Michel Foucault

Michel Foucault (2016b) apresenta seu livro *As palavras e as coisas* a partir de um conto de Jorge Luis Borges (“O idioma analítico de John Wilkins”), do qual cita a enciclopédia chinesa, em que há uma classificação dos animais de maneira impossível para a nossa cultura. De acordo com Marisa Martins Gama-Khalil e Marcus Vinícius Lima (2019, s.n.): “A enumeração e a vizinhança de tais seres, conforme Foucault (1968, p. 4) adverte, não se configura como mera “bizarrice dos encontros insólitos”, mas como uma plausibilidade provocada pelo espaço da linguagem”. Esses encontros insólitos, portanto, são desvelados nos espaços da linguagem.

A partir das relações que vê entre literatura e espaço, Michel Foucault (2000) apresenta três possibilidades de análise da espacialidade na obra literária. A primeira delas é a análise da linguagem. Segundo o filósofo, existem

“valores espaciais inscritos em configurações culturais complexas e que especializam qualquer linguagem e qualquer obra que aparecem nessa cultura” (FOUCAULT, 2000, p. 169). Ele, então, sugere “uma análise desse tipo a respeito das obras em geral”, que seria uma análise da “espacialidade cultural da língua” (FOUCAULT, 2000, p. 170).

Outra possibilidade de análise que o autor sugere seria a da “espacialidade interior à própria obra que não é exatamente sua composição, o que tradicionalmente se chama de seu ritmo ou movimento, mas o espaço profundo de onde vêm e onde circulam as figuras da obra” (FOUCAULT, 2000, p. 170). Nesse caso, os exemplos citados pelo filósofo referem-se a peças teatrais cuja composição se caracteriza por espacialidades com a forma de anel, de oito, de símbolo do infinito. Na obra de António Lobo Antunes, essa forma já foi por ele mesmo caracterizada como circular:

Alguns quase todos os mal entendidos em relação ao que faço, derivam do facto de abordarem o que escrevo como nos ensinaram a abordar qualquer narrativa. E a surpresa vem de não existir narrativa no sentido comum do termo, mas apenas largos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam. (ANTUNES, 2002, p. 111).

Essa espacialidade circular, incluindo o movimento, implica outro modo de ler os romances de António Lobo Antunes, conforme ele próprio indica, haja vista as inovações na relação entre o tempo e o espaço que repercutem ainda em outras categorias de narrativas. No Capítulo 1, abordamos essa circularidade, discutindo a fortuna crítica do escritor português.

A terceira possibilidade de análise da espacialidade é a da própria linguagem da obra. Nas palavras de Michel Foucault (2000, p. 171), fica delimitado o espaço que deveria ser revelado nessa análise: “Isto é, revelar um espaço que não seria o da cultura, da obra, mas da própria linguagem, na folha em branco, que, por sua natureza, constitui e abre certo espaço”.

Esse espaço, no entanto, é complexo e, nele, a palavra não se deixa revelar ao simples olhar, pois:

Ela está dobrada na página em branco, ocultando o que tem que dizer e, ao mesmo tempo, faz surgir, nesse próprio movimento em que se volta sobre si mesma, na distância, o que permanece irremediavelmente ausente. (FOUCAULT, 2000, p. 172).

Na análise do espaço invisível da linguagem, é preciso que o leitor encontre, nas dobras das palavras e dos espaços, as experiências humanas e a sua própria verdade, transfiguradas nos silêncios. Na obra ficcional de António Lobo Antunes e em especial *O arquipélago da insónia*, procuramos a linguagem do silêncio desvelada nos espaços. Por isso, ressaltamos que Michel Foucault (2000) não considera o espaço como um conjunto vazio de relações, mas, ao contrário, deve ser visto no conjunto das relações construídas entre o sujeito e o mundo, bem como com outros sujeitos.

Nesse sentido, o filósofo apresenta também as formas de espacialidades que esses sujeitos assumem, considerando essas relações. Assim, na conferência “Outros espaços”, Michel Foucault (2015) relaciona cada época com os posicionamentos que predominam: na Idade Média, espaço de localização; a partir do século XVII (com Galileu), espaço da extensão; e século XX, espaço do posicionamento. Nessa conferência, feita em 1984, ele refere-se ao século XX como “a época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso” (FOUCAULT, 2015, p. 428).

No ano 1984, o filósofo afirma que “estamos numa época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos” (FOUCAULT, 2015, p. 430). Contudo, ele considera que continua havendo oposições “nas quais não se pode tocar”,

as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização. (FOUCAULT, 2015, p. 430).

Hoje, quase três décadas depois, existem relações e posicionamentos que continuam intocáveis. Ressaltamos o caso da família, porque a partir dela surgem inúmeros preconceitos; esta até o momento é tida como uma garantia de relações conservadoras. Neste caso, a sacralização de posicionamentos tem a benção de igrejas e enorme reconhecimento de instituições do Estado, do mundo do trabalho e do lazer. Entretanto, é a tal ponto opressora com as mulheres e as pessoas que não se reconhecem nesses posicionamentos, que, em geral, levam ao silenciamento de quem sofre com o preconceito e à violência advindos dessa opressão.

Alguns dos exemplos dados pelo filósofo em foco referem-se a: os posicionamentos de passagem, no caso das ruas e trens; os de parada provisória, como os cafés, cinemas e praias; ou os de repouso, como a casa e o quarto.

As considerações de Michel Foucault, então, se voltam às relações entre posicionamentos. O que interessa ao filósofo em sua teoria é que alguns deles podem estar numa relação com todos os outros de modo que “eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas” (FOUCAULT, 2015, p. 431). A esses espaços ele chama de utopias. Segundo o filósofo,

As utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade, mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais. (FOUCAULT, 2015, p. 432).

Portanto, nos espaços utópicos, as relações observadas definem posicionamentos que contêm dois elementos fundamentais: a irrealidade e a ideia de aperfeiçoamento, ou de acolhimento e consolo, conforme Michel Foucault (2016b, p. XIII) se refere no prefácio de *As palavras e as coisas*:

As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso, abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico.

Em oposição às utopias, as heterotopias definem “contrapositionamentos”, conforme a conferência “Outros espaços”:

Há igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécie de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2015, p. 432).

Neste caso, os espaços são localizáveis. Inclusive, são lugares demarcados e institucionalizados nas sociedades e, muitas vezes, importantes para as culturas. Dois exemplos para esclarecimento do conceito são as clínicas psiquiátricas e as prisões. São lugares reais, institucionalizados e, apesar de as pessoas estarem ali localizadas, elas estão “fora de todos os lugares”.

Há um exemplo, entretanto, que Michel Foucault (2015, p. 432) considera como “experiência mista” de heterotopia e utopia, que é o jogo de realidade e virtualidade proporcionado pelo espelho:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque me vejo lá longe.

A esse respeito concordamos com o entendimento de Marisa Martins Gama-Khalil e Marcus Vinícius Lima (2019, s.n.):

[...] essa zona intermediária, que abrigaria a um só tempo a utopia e a heterotopia, abre-se como uma atopia, um lugar misto, mas ao mesmo tempo um não-lugar. Onde estamos quando nos olhamos no espelho – aqui e lá, dentro e fora, concreta ou abstratamente? Uma atopia.

Essa possibilidade de sobrepor posicionamentos de realidade e irrealdade é dada pela linguagem, segundo Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, onde cita pela primeira vez o termo atopia. O filósofo compara, antes, as utopias e as heterotopias a partir da linguagem; para isso, toma como exemplo a relação com a linguagem. Enquanto as heterotopias “solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto ou aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham [...] estancam as palavras nelas próprias” (FOUCAULT, 2016b, XIII), as utopias “desabrocham num espaço maravilhoso e liso” e “permitem as fábulas e os discursos” (FOUCAULT, 2016b, p. XIII).

A atopia é associada pelo autor, no prefácio de *As palavras e as coisas*, à afasia. Ao citar a classificação de animais de maneira impossível para a nossa cultura, na enclopédia chinesa do conto de Jorge Luis Borges – como informamos no início deste tópico –, Michel Foucault (2016b, p. XV) mostra na linguagem outro espaço:

Sua própria escrita não reproduz em linhas horizontais o vôo fugidio da voz; ela ergue em colunas a imagem imóvel e ainda reconhecível das próprias coisas. Assim é que a enclopédia chinesa citada por Borges e a taxonomia que ela propõe conduzem a um pensamento sem espaço, a palavras e categorias sem tempo e sem espaço, a palavras e categorias sem tempo nem lugar, mas que, em essência, repousam sobre um espaço solene, todo sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens e imprevistas comunicações; haveria assim, na outra extremidade da terra em que habitamos, uma cultura voltada inteiramente à ordenação da extensão, mas que não distribuiria a proliferação dos seres em nenhum dos espaços onde nos é possível nomear, falar, pensar.

Nessa taxonomia, reconhecemos a afasia que caracteriza o narrador-personagem autista em *O arquipélago da insónia*. O autista, muitas vezes, isola-se, num mundo em que seus pensamentos e palavras não têm nem tempo nem lugar, e a comunicação ocorre então de maneira imprevista, por caminhos emaranhados, por meio de figuras complexas. É uma linguagem que encontramos no romance de António Lobo Antunes.

Quanto às heterotopias, Michel Foucault (2015) propõe alguns princípios para que possamos entendê-las. O primeiro deles é que “provavelmente não há uma única cultura no mundo que não se constitua de heterotopias” (FOUCAULT, 2015, p. 432-433). No entanto, elas não são uniformes e, em cada cultura, em cada tempo, assumem formas variadas. Um exemplo são as heterotopias de crise: “lugares privilegiados, ou sagrados, ou proibidos, reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade e ao meio humano no interior do qual eles vivem, em estado de crise” (FOUCAULT, 2015, p. 433).

Alguns exemplos são dados pelo filósofo, como o caso de idosos em asilos ou, em culturas diversas da nossa, lugares específicos para mulheres na época da menstruação. Outro exemplo é o da iniciação sexual: para os rapazes, era comum e amplamente aceita a iniciação sexual em casas de prostituição, portanto, fora da casa da família; já no caso das moças, a primeira relação sexual que deveria ocorrer, ao contrário do que se esperava dos rapazes, era após o casamento, também em um espaço fora da casa, que seria dado pela tradição da “viagem de núpcias”. Neste último caso, embora real, muitas vezes um espaço de trânsito, como o hotel da viagem, “esse lugar de nenhum lugar” (FOUCAULT, 2015, p. 433).

Conforme já notamos, os posicionamentos no espaço da família continuam menosprezando as mulheres, levando ao silenciamento e ao apagamento delas, os quais em relação à sexualidade feminina têm continuidade, mesmo que secretamente, porque, afinal, é assunto ainda marcado por tabus ou pelo preconceito na forma de cuidado com a honra da mulher. Sabemos que a nós, mulheres, continua sendo cobrada a honra da família na sociedade, em posicionamentos claros na família, no trabalho, no lazer: ser mãe, honrada e feminina.

Há, também, a heterotopia de desvio: “aquela na qual se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida” (FOUCAULT, 2015, p. 433). São citadas como exemplos das heterotopias de desvio as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas e as prisões. A clínica psiquiátrica é importante para essa análise, porque o autista será internado em

um “hospital psiquiátrico” pela família. Ele é considerado doente em razão do autismo e lá, inclusive, recebe medicações. Essas clínicas, portanto, são espaços localizáveis, mas instituídos com o fim de “aperfeiçoamento da sociedade”, por meio de uma segregação dos indivíduos considerados socialmente imperfeitos.

O segundo princípio postulado pelo filósofo é que, “no curso de sua história, uma sociedade pode fazer funcionar de maneira muito diferente uma heterotopia que existe e que não deixou de existir” (FOUCAULT, 2015, p. 434). O espaço do cemitério é um caso ilustrativo dessa heterotopia. A partir do século XIX, os cemitérios passam a ocupar espaços exteriores às cidades, para que fosse possível o direito a sepulturas individuais, o que proporciona uma “individualização da morte” (FOUCAULT, 2015, p. 434). À medida que ocorre esse afastamento, os cemitérios vão perdendo o caráter sagrado e adquirindo também uma conotação de “morada sombria” (FOUCAULT, 2015, p. 435).

Acreditamos que os hospitais psiquiátricos igualmente exemplificam esse princípio. Eles foram construídos e funcionaram, ou funcionam, da maneira como descrito em *O arquipélago da insónia*, conforme o pensamento sobre a loucura e os loucos: a cada mudança de entendimento sobre as doenças mentais, vão se adaptando os hospitais, os tratamentos. Enfim, a medicina psiquiátrica segue o ciclo de toda ciência.

O terceiro princípio trata da justaposição de vários posicionamentos incompatíveis em um só lugar real. É o caso do teatro, em que, numa cena, se reúnem lugares diversos e estranhos uns em relação aos outros. Quanto à justaposição a que se refere o quarto princípio diz respeito a “recortes no tempo”; por isso, Michel Foucault (2015) as chama de heterocronias. Segundo esse princípio, “a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional” (FOUCAULT, 2015, p. 435). Novamente, o cemitério é um exemplo: o cruzamento entre o espaço e o tempo fica patente na noção de eternidade e no processo de dissolução e apagamento que ocorrem no cemitério.

Ainda, a despeito da memória que o cemitério evoca, é ali o espaço de dissolução, pela decomposição do corpo, de afastamento e, portanto, de apagamento. A casa, que toma boa parte das memórias do autista no romance, é um espaço em que as pessoas também sofrem o mesmo apagamento, quando substituídas por retratos nos relatos do autista ao retornar à herdade.

Outros dois exemplos, as bibliotecas e os museus, mostram o complexo cruzamento de heterotopias e heterocronias. Esses espaços, na modernidade, proporcionam o acúmulo de formas e gostos de todos os tempos, em um lugar fora do tempo. No romance que é objeto de estudo desta tese, encontramos as formas e os gostos de tempos diversos em histórias entrecruzadas, fora de todos os tempos, porque não se encontra, na escrita ficcional antuniana, o tempo como sequência de fatos ou linearidades.

O quinto princípio das heterotopias diz respeito a um “sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis” (FOUCAULT 2015, p. 437). Esses sistemas de abertura e fechamento funcionam como rituais. É o caso de assembleias religiosas ou prisões, pois, para adentrar nesses espaços ou deles sair, segue-se um rito. No romance que analisamos, um exemplo interessante de isolamento é o do hospital psiquiátrico; há um rito que exclui a anuência do paciente e causa, até mesmo, dor a toda a família.

O sexto e último princípio apresentado por Michel Foucault (2015) é que as heterotopias têm a função de criar uma ilusão ou outro espaço real. Essa função pode ser a de criar um espaço de ilusão, mostrando quanto de ilusão há em nosso mundo, ou a de criar outro espaço real mais organizado ainda. Há tantos livros quantas realidades e funções, neste romance antuniano ou neste objeto-livro, ou ainda, naquele desenho do autista que também contava a história da herdade. Em cada espaço, podemos encontrar uma realidade e uma ilusão, ou outra realidade, muitas vezes, deixando ao leitor o questionamento.

Michel Foucault (2016b) mostra já nas primeiras teorizações sobre as heterotopias, em *As palavras e as coisas*, que os posicionamentos são móveis e intercambiáveis entre si. Essa informação torna-se importante na medida em que *O arquipélago da insónia* não apresenta uma narrativa linear, nem as suas

categorias românticas de espaço ou tempo podem amparar uma perspectiva única de leitura. Desse modo, a configuração dos espaços deste romance apresenta posicionamentos móveis e intercambiáveis do narrador-personagem autista.

2.2 Heterotopologia de *O arquipélago da insónia*

É em torno do personagem autista que construímos uma heterotopologia de *O arquipélago da insónia*. Além de ser o narrador-protagonista, a afasia, uma das dificuldades do autista, aponta para um feixe de relações importantes com o mundo. Consideramos, então, o personagem no conjunto das relações, enquanto sujeito social constituído na e pela escrita.

É importante, igualmente, considerar a construção dos personagens de António Lobo Antunes, segundo o que Ana Paula Arnaut (2016, p.17) observa:

o que sobressai é o facto de o ‘arco’ que se traça das personagens passar a ser conseguido, essencialmente, a partir de referências não tão extensas e pormenorizadas. Com efeito, as informações conducentes à caracterização dos seres que povoam as narrativas são, agora, disseminadas, se não estilhaçadas, ao longo da narrativa, numa prática que, exigindo uma participação mais ativa do leitor, seguramente desestabiliza a sua relação com o *mundo* da ficção.

A primeira informação que se tem do narrador-protagonista é de que relata memórias de uma herdade, mas também outras vozes narrativas vão preenchendo lacunas sobre o personagem. Em *O arquipélago da insónia*, mais do que a fragmentação de informações, a relação com o tempo e o espaço problematiza a relação do leitor com o mundo da ficção e, portanto, com a construção do personagem. Desse modo, na medida em que construímos uma heterotopologia a partir dos posicionamentos do autista, conjuntamente fazemos uma leitura do romance.

Por isso, é importante considerar o que aponta Maria Alzira Seixo (2008, p. 461) sobre as personagens antunianas: “a primeira característica que estas assumem é a de se tornarem, cada uma por sua vez, narradoras do romance

em vez de se subordinarem a um narrador diegético único". Desse modo, segundo a pesquisadora, "ou personagem assume um papel de relatora ou até de escritora [...] ou então é o narrador que vem revelar-se pura e simplesmente como uma personagem" (SEIXO, 2008, p. 461). Ainda conforme a autora, a construção das personagens está diretamente ligada à história que o romance conta e à sua forma narrativa, visto que esta difere das narrativas tradicionais. Consideramos que isso torna a configuração dos espaços importante não só para a construção de sentidos simplesmente, mas porque os posicionamentos dos personagens no espaço estão diretamente associados à narrativa, especialmente no que diz respeito à linguagem.

Com relação à seleção dos espaços para a construção da heterotopologia de *O arquipélago da insónia*, delimitamos alguns deles para a análise. Seguem aqueles selecionados e a justificativa para a escolha deles:

1 - Herdade e casa: a herdade é o espaço maior e mais importante, em conjunto com a casa. Não os separamos na análise, porque, na herdade, a casa e os espaços externos são interdependentes. Citaremos, ainda, no tópico referente à análise desses espaços, a Vila, que é mencionada nos relatos do autista, pois lá se estende o poder de seu avô.

2 - Hospital psiquiátrico: é onde o autista foi internado, recebendo a visita da família uma vez por mês. É um espaço que foi citado como exemplo de heterotopia nos estudos de Michel Foucault; portanto, um espaço necessário para verificar elementos importantes na relação do autista com o mundo.

3 - Trafaria – a casa e a praia: esse espaço da Trafaria inclui a casa da família, que aparece na segunda parte do livro e a praia, onde o avô passeava com o autista quando este era menino e fazia dali um espaço de ilusão no qual os dois eram os donos do mundo. A casa é descrita como uma realidade que contrapõe à da herdade enquanto espaço imaginário.

4 - Morada do irmão: para onde o autista é levado, quando seu irmão o busca no hospital psiquiátrico. Lá, o autista vai morar também com Maria Adelaide, uma personagem cuja morte na infância está indefinida para o leitor. Esse posicionamento em relação a Maria Adelaide é um amor utópico, mas sua

relação com o irmão não é de utopia, ao contrário é atravessada por rivalidade. Há, então, neste espaço, um feixe de relações a ser analisado.

Nossa escolha se pautou pelo movimento de “busca da verdade de si” pela escrita. A herdade é onde o principal narrador nasce, mas um espaço que o leitor vem a confirmar, na segunda parte do livro, que é uma criação imaginária, um desenho do autista ou a escrita de seu irmão. No hospital psiquiátrico, um espaço dentro e ao mesmo tempo fora da sociedade, o autista é segregado, porque se desvia do padrão esperado para ele. O autista fora levado para esse hospital, desde sua casa, no bairro simples na Trafaria, onde imaginara a herdade em cada detalhe. Os hospitais psiquiátricos segregam e oferecem cuidados àqueles que são considerados desajustados na sociedade; no romance, a imaginação, as fugas, enfim, os mundos e as verdades do autista são apagados pela medicação que recebe no espaço hospitalar.

Depois de algum tempo, o personagem é buscado pelo irmão e eles vão viver juntos, inclusive, revisitando a praia, como o autista fazia com o avô. Na praia, passeava com o avô e sentia-se “um homem”, porque ele lhe dizia “És um homem rapaz” (ANTUNES, 2008, p. 155). Na casa do irmão, o narrador-protagonista também tem o conforto de ver Maria Adelaide, a prima que é considerada morta na infância, mas, neste relato, é casada com o irmão do autista. Ela, por sua vez, sente-se inconformada por esse mesmo fato: ouvir que está morta, enquanto afirma estar viva. Também outro fato se contrapõe a essa utopia do autista, Maria Adelaide é esposa do irmão e não dele. Nesse espaço, portanto, a utopia do narrador-protagonista continua, por exemplo, na rememoração dos amores de infância.

2.2.1 A herdade e a casa

Tomamos o primeiro capítulo de *O arquipélago da insónia*. As primeiras palavras do autista mostram um retorno à herdade, visto que ele compara o espaço em dois tempos – “não era assim, não era isto” (ANTUNES, 2008, p.13)

– e busca em suas memórias de onde lhe virá a impressão de que, na casa, “apesar de igual, quase tudo lhe falta” (ANTUNES, 2008, p. 13). Essa impressão aproxima-se do conceito freudiano traduzido como inquietante/estranho:

De um modo geral, Freud, no citado ensaio, defende que o inquietante/estranho está relacionado a complexos reprimidos, ou seja, “o inquietante e aquela espécie de coisa assustadora (que parece ser por nos desconhecida, acrescento) que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p.331). Entretanto, o inquietante/estranho não se relaciona apenas a traumas de infância e crenças superadas, porque Freud considera outros motivos de inquietação: os ataques epilépticos, a loucura, o corpo enterrado vivo, o tema do duplo, o animismo, a magia, a feitiçaria, a onipotência dos pensamentos, a relação com a morte, a repetição não intencional e o complexo da castração. O autor determina que o “efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada” (FREUD, 2010, p.364), efeito esse que desencadeia um conflito de julgamento sobre o acontecimento ser de fato real ou não. (GAMA-KHALIL, 2019, p. 45).

O espaço da herdade, incluindo a casa, sugere o sentimento inquietante/estranho, uma vez que reúne, já no início do primeiro capítulo, questões sobre a vida e a morte na substituição das pessoas pelas fotografias [“fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai, das empregadas da cozinha” (ANTUNES, 2008, p. 14)]; e a relação com a morte, o animismo e o tempo [“comigo a pensar se toda a gente continuaria aqui em conversas que o relógio de pêndulo afogava no coração pausado” (ANTUNES, 2008, p. 14)].

Portanto, a herdade é um espaço estranho/inquietante. E as palavras escolhidas para as coisas sugerem ainda outra “impressão”, desta feita quanto à escrita. É notável que haja uma linha “direta” entre as palavras e as coisas, que permite fabular de modo que um relógio de pêndulo tenha um coração e que afogue nele conversas, ou uma avó “com um olhar de retrato que atravessava gerações vinda de um piquenique de senhoras de bandos e cavalheiros de colarinhos de celuloide” (ANTUNES, 2008, p. 14). Essa é a possibilidade da linguagem de fabular, conforme Michel Foucault (2016b, p. XIII).

São “coisas” inacreditáveis e deixam o leitor, provavelmente, também inquieto quanto a esses espaços: Onde estão essas pessoas? Por que estão em retratos? E os convidados que estão ali para o funeral do avô? Se o autista pergunta por quanto tempo vão ficar ali conversando, então desde quando estão ali? E seguem-se histórias inacreditáveis e inusitadas, que têm, na linguagem do insólito, não as respostas, mas ainda outras questões, nas mesmas histórias ou em outras.

Essas histórias enredam um feixe de relações observáveis do autista no espaço da herdade. Mas, sobretudo, é um espaço imaginado e criado, para fabular e construir memórias, seja no desenho ou na escrita do irmão, pois sabemos que a herdade fora imaginada e desenhada pelo autista e escrita pelo irmão. O excerto entre parênteses expõe essa propriedade imaginativa da construção da lembrança: “(mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não passam de episódios que invento)” (ANTUNES, 2008, p. 15). Portanto, construir memórias é também fabular.

É preciso nos atentar para a presença do irmão do autista, desde a criação da herdade. Na escrita, a fragmentação da memória torna insólita a configuração dos personagens nos espaços e tempos sobrepostos. Quando o autista volta à herdade, ele está com o irmão. Este está sempre presente, especialmente, na herdade, a qual perpassa todo o romance, em relatos fragmentados da memória das vivências nesse espaço. Por exemplo, segundo o autista, é seu irmão quem rисca do livro “as palavras ajudante do feitor”:

e o meu irmão a riscar as palavras ajudante do feitor
- Que ajudante do feitor?
porque no espírito dele não há ajudante do feitor nenhum,
há a minha mãe de cabelos na cara, sem ganchos nem brinco,
(ANTUNES, 2007, p. 125).

O irmão do autista, como duplo, deixa incertezas sobre os relatos, porque na sua memória não há “ajudante de feitor nenhum”. A voz narradora que nos conta os sentimentos do irmão, entretanto, é do próprio autista.

Segundo Júlio França,

a própria relação entre as noções de insólito e de duplo já é por si só, provocativa; afinal, quando tomamos algo por insólito,

estamos implicitamente admitindo que ele se desvia de – ou mesmo se opõe a um certo grau zero, das coisas que consideramos “sólicas”, e nada mais seria do que um duplo antagônico. Além disso, a dualidade é em si mesma uma ideia “insólita”, pois se opõe ao princípio lógico não-contradição ao postular que algo é e não é simultaneamente. Qual seria, porém, o estatuto dessa duplicidade? De modo bastante genérico, pode-se entender o duplo como qualquer modo de desdobramento do ser. (FRANÇA, 2009, p. 7, grifos do autor).

É o irmão do autista quem escreve o livro de que fazem parte todos os relatos que constituem o romance. Também, em alguns trechos, o irmão surge como voz narrativa que contesta a “verdade” do autista. Outras vezes, é o próprio autista quem contesta seu relato e ainda sobre o fato que diz respeito a seu irmão. Os desdobramentos do autista podem ocorrer na voz narrativa, no desenho, o qual, por sua vez, é desdobramento da escrita. Portanto, os irmãos se fazem, em especial, de modo discursivo, como pontos de entrecruzamento de verdades. Um exemplo é quando outra voz narrativa tenta sugerir uma complementação à lembrança do autista: “empacotava o passado na mala, novelos de crochet e uma madeixa num saquinho / (o seu cabelo antigo?)?” (ANTUNES, 2008, p. 45).

Para Rosalba Campra (2016, p. 142),

a narrativa fantástica cria outras formas de dúvida; uma dúvida que a organização do próprio conto contagia ou impõe ao leitor. Quiçá, clandestinamente, o incognoscível não seja um efeito da narração, de um “eu” limitado por seus sentidos e seu saber, mas algo que está na própria essência do narrado. Talvez não haja, para nenhum tipo de voz, a possibilidade de completar a história. Sobretudo, de desentranhar seu porquê.

Desse modo, as perguntas não se encerram nos relatos, mas permanecem. Em *O arquipélago da insónia*, a linguagem fantástica contribui para lançar como enigma a própria construção da história; além da temática da solidão já repleta de lacunas advindas da incomunicabilidade que perpassa o romance e o narrador-protagonista ter dificuldade de fala.

2.2.1.1 Utopia

O propósito que o autista tem ao desenhar a herdade e seu irmão é eles parecerem vivos. Portanto, é na fabulação que eles “parecem” vivos, ou seja, é estar em outra relação com o mundo, uma relação utópica, já que todos, segundo seu relato, faleceram. O desenho da herdade é, então, essa tentativa de continuar a vida ou, nas palavras do autista, “não significa seja o que for, falecemos há que tempos mesmo que pareçamos vivos e se parecemos vivos é porque faço convosco o que fiz às galinhas, uns pinguinhos de azul, uns pinguinhos de verde” (ANTUNES, 2008, p. 101). As formas feitas a lápis são fabulação, e por meio dela podemos reconhecer a herdade como espaço utópico para o autista.

O desenho, assim, tem o propósito do simulacro de vida. O autista, enquanto autor diegético da escrita-desenho da herdade, não vê significado algum em sua escrita-desenho, pois o que importa a ele é parecerem vivos. Essa é a tentativa de ordenação do caos, pois a utopia do narrador-protagonista é reaver a vida, ou pelo menos “em aparência”, uma vez que admite o falecimento de todos. No primeiro relato do romance, a casa da herdade é repleta de retratos e o personagem-narrador narra a substituição dos familiares por esses retratos, indicando um lugar de ausências. Entretanto, é preciso lembrar que não se trata de uma narrativa cujo critério de verdade é pautado pela realidade extratextual, mas pelo mundo do texto e em sua linguagem própria.

2.2.1.2 Heterotopia

É utópica a ideia de reaver a vida. Mas já que isso não é possível, os retratos reafirmam a ausência a partir da presença. Eles eternizam as imagens e confirmam a noção de ausência, sobrepondo à espacialidade utópica da imagem emoldurada a espacialidade da ausência.

No título, a palavra insônia já prenuncia essa impossibilidade: a insônia é um sentimento que arrasta o tempo, como se parasse o ponteiro do relógio

(semelhante ao da herdade) e assim indica a eternidade. Esta, por sua vez, diz respeito à noção de morte. Tem-se, portanto, a heterotopia marcada no título, conforme já mostramos em relação à espacialidade insólita “arquipélago da insônia”: tempo e espaço que marcam angústia e solidão. Logo na primeira página, destacam-se, como objetos na casa, os retratos e o relógio parado. A memória e o tempo poderiam ser vistos como antagonistas, dado que a memória é uma tentativa de resistência ao apagamento que o tempo promove. Tem-se, até então, uma espacialidade heterotópica na casa, quando o autista e seu irmão chegam.

Na casa, familiares estão encerrados nos retratos ou de algum outro modo marcam sua presença, por exemplo, como a avó por meio da chávena e o avô, com o mulo [“o mulo a mancar debaixo da janela, ele sozinho e depois a minha avó / (uma chávena num pires)” (ANTUNES, 2008, p. 21)]. É presença como ausência, porque a metonímia retira a presença da avó, deixando clara a memória de seu hábito, assim como acontece com a associação entre o mulo e o avô.

Nessa escrita em que os mortos convivem com os vivos, há uma personagem que se porta como os deuses do Olimpo, que conviviam com os humanos na Terra. É a prima Hortelinda, a morte em *O arquipélago da insónia*, que compararmos às moiras, seres mitológicos cuja função é cortar o fio da vida. A personagem antuniana não traz um fio, porém, é a própria morte e segue o nome que consta “no livro”. Ela também não tece a vida, como as moiras, e o que a prima traz para anunciar o fim da vida é um ramo de goivos.

Apesar de a morte não ser atribuída à decisão de um deus – pois a prima Hortelinda apenas segue uma lista, mas não determina o fim das vidas – de nenhuma religião, é preciso considerar a autorreferencialidade, quando se trata das palavras “livro” e “escrita”, no emaranhado de reescritas que deslocam os sentidos delas no texto. Por exemplo, há os livros ficcionais – a escrita do livro pelo irmão do autista e o desenho do próprio autista – que fazem parte do romance e são referenciados pelos personagens-narradores. Essa questão, porém, será mais bem discutida no Capítulo 3.

No espaço da herdade, um pássaro cruza o céu, como imagem premonitória, antes de o autista questionar a dor que se abateu sobre a casa. Segue a citação:

o pássaro cruzou o telhado em sentido contrário sem descobrir um relevo onde aquietar-se a tremer, o que aconteceu ao meu pai e como e quando, terá sido a minha mãe ou o ajudante do feitor, o que lhe dói por dentro, porquê tanta desolação nesta casa onde as pessoas não se olham, não se juntam, não falam, imensos coelhos nus e imensos alguidares de pêlos, baús de que o perfume se evaporou, só a bomba da água a acordar-me e o meu irmão no poço a perguntar ao lodo quem era (ANTUNES, 2008, p. 84).

As perguntas sobre a dor, a desolação e o isolamento destoam, no trecho, com um tom retórico. É uma fala que não se espera de um interlocutor com falas em um registro intimista e são questões cuja resposta ele sabe que não vai encontrar. A pergunta, ainda, refere-se “às pessoas”, deslocando o sentido do campo semântico de família. Não seriam necessárias essas pistas textuais para referirmos “tanta desolação” como uma crítica social a um modo de vida, em que as pessoas “não se olham, não se juntam, não falam”; porém, ressaltamos mais essa segregação no entrelugar da escrita e da referência extratextual.

Os pássaros são imagens constantes, em *O arquipélago da insónia*. Neste caso, o personagem-narrador relata a ideia de inquietação desse pássaro por sentir falta de um espaço que lhe possibilitasse a segurança para aquietar-se. De acordo com o *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes* (2008, p. 75):

Os pássaros são nestes livros um prolongamento enigmático do mundo humano. A sua imagética é constante em toda a ficção antuniana, ora significando a liberdade que o ser humano não tem, ora acompanhando de muito perto o viver das personagens, em tom de comentário mudo. [...] Não podendo ser verdadeiramente domesticado, como o cão ou o gato, o pássaro vai pontuando a existência de um enigma não formulado, no qual o voo é a manifestação crucial.

O pássaro acompanha a inquietação do autista, pois, num voo cruzado para o outro lado do telhado, procurou também um lugar onde houvesse um

espaço para aquietar-se, sem encontrar. Quando relata o medo do avô, o autista caracteriza a herdade como “um mato confuso”:

– Vocês os finados não me fazem mal, pois não?
de modo que a caçadeira para o caso de o chamarem
– Arreda
ao lado da cama durante o sono a combater os fantasmas ou
escondido na vacaria onde não o encontravam, a herdade não
mais que um mato confuso
(ANTUNES, 2008, p. 39).

Em seguida, entre parênteses, uma informação sobre a morte, que sabemos tratar-se da prima Hortelinda:

(a morte uma parente a quem se tornava necessário ajudar a
vestir-se derivado ao reumático e ela enquanto
– Obrigada obrigada
a escolher-nos, a gente aflitos
– Dê-me mais uns meses espere [...])
(ANTUNES, 2008, p. 39).

No próximo trecho, notamos a confusão transfigurada, até mesmo na sonoridade da escrita:

acabada aos oito anos de mal dos intestinos, com um terço ao
pescoço de continhas de vidro a fim de Deus a notar mas as
continhas difíceis de distinguir da mobília do quarto e dos
ramos de acónito que dão sorte aos doentes e ao fundo a porta
negra por onde a morte entrava e saía como as pessoas da
casa, tão familiar e humilde que ninguém a notava, uma dessas
parentes idosas que começam a nascer nos retratos
continuando aqui e com quem a gente se atrapalha por não
escutarem já e não conversarem ainda, tia Eduína, tia Mariana,
padrinho Roberto, tio Gaspar sempre digno, medalhas na
corrente do colete e botas novas (ANTUNES, 2008, p. 38-39).

Igualmente, a imagem de “entra-e-sai” da morte, como uma pessoa “tão familiar e humilde”, implicando a inquietação característica do fantástico a partir do que é familiar; assim como os parentes cuja familiaridade vai se alterando, quando “começam a nascer nos retratos” e não escutam, porque já estão mortos, e não conversam ainda, portanto, estão neste período incomunicáveis.

Nesta cena, o autista, enquanto “ia aumentando a herdade”, dirige uma fala a avó, com um pedido:

ia aumentando a herdade e dali a pouco a chávena no pires nos intervalos dos coelhos, por que razão não me apanhou do berço e não me deu uma pancada na nuca, avó, a estender-me no colo numa carícia comprida, o que poupavam em bandeiradas já viu e você sem sair do táxi nem conhecer quem eu era (ANTUNES, 2008, p. 132).

A justificativa para o pedido é a economia com as futuras visitas ao hospital e a possibilidade de evitar as falhas da memória da avó. Do mesmo modo que, na citação anterior, “um pássaro cruzou o telhado em sentido contrário”, aqui há também uma indicação de outro sentido. Depois de uma locução verbal indicando uma tarefa contínua, “ia aumentando a herdade”, a expressão “e dali a pouco” já introduz uma metonímia da avó com os coelhos e logo em seguida vem ao autista a ideia de um fim, como o dos coelhos. Destacamos que ele não se refere à morte diretamente, mas à pancada na nuca e à longa carícia feita pela avó, detalhes de como a morte chegava aos coelhos, com a leveza do colo e da carícia.

Essa é uma das propostas de Italo Calvino (1990), que se aplica à escrita de António Lobo Antunes, o qual segue, em sua poeticidade, a leveza, como “reação ao peso do viver” (CALVINO, 1990, p. 39). Transfigurada para a ficção, é a leveza da carícia que acompanha o peso da pancada na nuca. Num tom de leve humor, a morte é “negociada”:

com receio dos goivos, até o meu avô, se ela nos visitava, lhe oferecia a poltrona, fazia questão de ocupar um banquinho onde lhe custava instalar-se porque magoava a hérnia e sem coragem de queixar-se da hérnia

– Estou bem
a oferecer vinho fino, bolachas, ele tão orgulhoso,
proprietário do mundo
– Davam-me arranjo mais uns meses sabia?
(ANTUNES, 2008, p. 159).

Assim, o posicionamento do autista na herdade não é fixo. Lembramos que esse espaço foi construído como desenho por ele, com a finalidade de que todos “parecessem vivos” e, portanto, há uma utopia em relação à herdade como espaço de vida. Por isso, na medida em que o autista estabelece neste espaço novas relações, seu posicionamento torna-se heterotópico.

2.2.1.3 Atopia

No livro, também encontramos uma linguagem sem ordenação. Por vezes, a palavra é estancada e a fábula não encontra a ordem. Não há ordem que se possa encontrar. Trata-se da afasia. É com angústia que os afásicos não conseguem ordenar as realidades que lhe são apresentadas, segundo Michel Foucault (2016b). O desenho é a linguagem por meio da qual o autista tentou ordenar sua realidade. A herdade foi construída como um espaço espelhado, no qual o autista se olhava e ao mesmo tempo via-se ausente em sua realidade¹⁵, mas estava presente na realidade desenhada [cf. “falecemos há que tempos mesmo que pareçamos vivos” (ANTUNES, 2008, p. 101)].

Para o leitor, há claramente um conflito entre a fantasia e o real. Indagado pelo irmão, o autista reivindica a autoria da herdade e afirma que a desenhara; por isso, tem o poder de apagar a existência dele (do irmão) na herdade. O narrador-protagonista, a despeito de não dar significado ao desenho, mostra que o faz no intuito de “parecerem vivos”, considerando ele junto do irmão no espaço da herdade.

Observamos que o autista tenta criar a herdade como um espaço de ilusão, organizado de modo que o próprio autista era quem decidia sobre a existência das pessoas. A herdade, neste caso, seria um espaço confortável para ele, não fosse o ponto de realidade que perpassa seu desenho: a própria morte, que é a personagem da prima Hortelinda a negociar o fim das vidas, as memórias de ausência de afeto, por exemplo. Nesta citação, a conversa da mãe, “cerimoniosa”, com o psiquiatra, que também é nomeado como “o lápis”, o qual alude à escrita ou ao desenho:

a minha mãe diante do lápis, cerimoniosa, de pé, pegando-me
no cotovelo como se tivesse afecto por mim e não tinha, o meu
filho que não trabalha, não conversa connosco, peço
– Traz isto
ele parado a ecoar-me
– Traz isto
e não trazia coitado, demorava-se na sala, de luz apagada, a
dizer frases sem jeito que era outra forma de silêncio, não
aceitava o que lhe estendíamos, não se interessava por nós,

¹⁵ Ver Capítulo 1, Item 3.

interessava-se pela concha da cómoda a verificar-me os brincos ou a limpar a minha roupa de palhinhas invisíveis que guardava na palma, eu para ele

– Abre a mão

e surdo, esticava-lhe os dedos e o punho vazio, quais palhinhas, metia-se na cortina para o barraco onde o meu sogro jogava às cartas com os amigos tão inúteis quanto ele e eu escrava de toda a gente que vida, um dia destes morro antes do tempo, entontecida pelos pombos que não largam o bairro e estou para ver como se aguentam com o senhorio a exigir-lhes as rendas atrasadas (ANTUNES, 2008, p. 149).

Na linguagem do narrador-protagonista, observamos a afasia. Enquanto a mãe pede que lhe traga algo, ele repete a frase, como eco, e permanece onde está “a dizer frases sem jeito que era outra forma de silêncio”. Ao longo da narrativa do romance, encontramos repetições, como ecos de uma frase, uma fala, uma palavra; e “frases sem jeito”, que não são silenciosas, posto que são frases, mas são uma forma de silêncio, se considerarmos sua elaboração, como as elipses, as imagens, que integram a noção de ausência de som e o tom intimista do relato.

Outras vozes narrativas, segundo Ana Paula Arnaut (2008) cumprem uma função importante em relação aos relatos intimistas do autista:

As vozes, sempre dispersas e fragmentárias, e sempre sujeitas às mais variadas intersecções e contaminações polifónicas, dão continuidade ao registo extremamente intimista e íntimo do autista e cumprem algumas importantes funções: corroborar (na medida do possível) informações já veiculadas e preencher alguns dos vazios, alguns dos pontos de indeterminação que as duas primeiras partes deixam em aberto.

A citação que apresentamos do romance é um exemplo de intersecção de uma voz que corrobora a informação sobre o autismo do narrador protagonista, deslocando a realidade para outro ponto de vista, o da mãe, que verifica que o seu filho vive em “outra forma de silêncio”. E, apesar de ser possível preencher o vazio da história com essa informação, é importante não descartar que os vazios são também parte das histórias contadas. A mão do filho, que para a mãe estava vazia, continha as palhinhas do vestido dela, mas, em um mundo outro, a que somente o autista tinha acesso.

Na cena, a mãe designa o filho como aquele que “não trabalha, não conversa conosco”, sem o conectivo “e”, como se houvesse nessa enumeração ainda outros itens que pudessem ser acrescentados, nesse mesmo sentido. Incomoda a ela o mundo outro em que ele se isolava, espaço onde ela não adentrava, porque não reconhecia os brincos que perdera, nem as palhinhas que ficavam no vestido, quando se encontrara com o ajudante do feitor. Na realidade que a citação mostra, que é a da mãe do autista, as relações dele com o mundo são atópicas. E a herdade torna-se o seu mundo, sobre o qual não fala, onde ninguém consegue adentrar; portanto, um lugar fora de todos os lugares.

O próprio autista reconhece sua afasia. E o próximo trecho expõe, igualmente, uma linguagem desordenada, como as linhas que os afásicos não conseguem classificar (FOUCAULT, 2016b):

quando a minha mãe
(as cegonhas são aves de grande porte embora curiosamente
leves)
regressava do celeiro a sacudir a saia com pedaços de palha
no cabelo e uma cor alegre na pele, Maria Adelaide, tudo
aquilo que se tivesses crescido o meu irmão te daria, não eu, o
arame na garganta impede-me as frases e depois não sei quê
em mim que alarma as pessoas (ANTUNES, 2008, p. 175).

Além de seu posicionamento, em um espaço fora de todos os lugares, entendemos que o autista tem uma linguagem cuja ordenação é aquela impossível ao nosso mundo. Trata-se da linguagem que tem a ordenação segundo a lógica de seu mundo. Portanto, o fantástico faz-se, nesse caso, na lógica do mundo do autista.

2.2.1.4 Heterocronia

Espaço e tempo se cruzam em toda a narrativa, haja vista o título do romance, que marca sentimentos das vivências de um tempo numa espacialidade: a inquietação do autista perante a casa, onde as espacialidades trazem o tempo como memória, porém repleta de ausências; e as

espacialidades que remetem ao tempo estagnado ou arrastando-se, com destaque para o relógio na herdade.

A referência à estagnação do tempo é clara no relógio parado (“o relógio de pêndulo afogava no coração pausado”), objeto esse que está presente no centro da casa e, além de recorrente neste romance, é também encontrado em outros romances de António Lobo Antunes. Concordamos com Ana Paula Arnaut (2008) acerca da relação entre o relógio, em geral parado ou avariado, e a “ideia de estagnação temporal”, em *O arquipélago da insónia*:

Para a ideia de estagnação temporal contribui, de forma decisiva, o recorrente motivo do relógio. Este dá-nos, nas páginas de *O Arquipélago da Insónia* como em outras páginas, um tempo quase sempre descontrolado, se não parado e, por isso, tantas vezes em estreita conexão com o silêncio.

Acrescentamos, porém, que é necessário atentar para a referência ao tempo, no vazio de uma resposta que se busca, ao olhar para as espacialidades que marcam esse tempo estagnado: retratos, móveis envelhecidos, campos que não produzem mais. Ou considerar que outros tempos cruzam com os espaços e, nessa compreensão, frisamos mais o descontrole do que a estagnação propriamente.

O tempo da herdade é quase estagnado, haja vista os objetos que mantêm este espaço também quase imutável, mas outros tempos atravessam a escrita e possibilitam a fabulação. É quando os familiares “parecem vivos” e conversam, ou as espacialidades evocam memórias de fatos e pessoas. Desse modo, tempo e espaço, como função e ser da linguagem (conforme abordamos no primeiro item deste capítulo), tornam possível a escrita, num discurso fantástico, posto que a heterocronia se dá por uma relação espaço-tempo insólita. É necessário aqui retomar as palavras de Eunice Cabral (2009, p. 144), sobre a relação entre espaço e tempo na obra de António Lobo Antunes. De acordo com a pesquisadora portuguesa, em muitos casos, a comunicação é colocada “num lugar e num espaço imaginários, por vezes ‘delirantes’ (mas não menos verdadeiros) para além da possibilidade humana em termos empíricos” (grifo da autora).

Compreendemos, juntamente com a pesquisadora, e observamos que a linguagem do insólito vai “além da possibilidade humana em termos empíricos”. Esses diálogos a que Eunice Cabral (2009) se refere, ainda que imaginários ou delirantes, constituem os espaços das relações do autista com o mundo, e, portanto, neles verificamos posicionamentos do personagem. Concordamos com Eunice Cabral (2009) que esses espaços são, por vezes, imaginários ou delirantes, mas esclarecemos que, em nosso entendimento, nem por isso deixam de ser verdades, como afirma a autora citada.

2.2.2. Hospital psiquiátrico

A presença da psiquiatria na obra de António Lobo Antunes é um dos temas que, constantemente, retorna aos romances por meio de variadas abordagens. *Conhecimento do Inferno* fecha a primeira trilogia de António Lobo Antunes, centrada em temas vivenciados pelo escritor, como a guerra e a psiquiatria. Para o narrador-personagem deste romance, dentre as duas vivências (internação e guerra), a do hospital psiquiátrico é considerada ainda mais desumana e grotesca do que a da guerra em África. Citamos um trecho de *Conhecimento do Inferno*:

A noite que desaparece da cidade estava no rosto inclinado para o ombro do doente que se enforcou por detrás das garagens e cujas sapatilhas rotas oscilavam de leve à altura do meu queixo, estava nos óbitos que verificava nas horas de serviço, passando o diafragma gelado do estetoscópio por peitos imóveis como barcos finalmente ancorados, estava nas feições atônicas dos vivos encerrados nos muros e nas grades do asilo, na poeira dos pátios de Verão, nas fachadas das casas em volta. Em 1973, eu regressara da guerra e sabia de feridos, do latir de gemidos na picada, de explosões, de tiros, de minas, de ventres esquartejados pela explosão das armadilhas, sabia de prisioneiros e de bebés assassinados, sabia do sangue derramado e da saudade, mas fora-me poupado o conhecimento do inferno. (ANTUNES, 1980, p. 27-28).

Observamos na citação uma linguagem que plasma na palavra o sofrimento dos internos no hospital. Em *História da loucura*, Michel Foucault

(2017) mostra que o pensamento sobre a loucura e os loucos é também uma questão de linguagem. Ao final da Idade Média, segundo o filósofo francês, tem-se o silenciamento dos loucos e, portanto, nega-se à loucura a experiência da linguagem: “Trata-se antes de um privilégio cada vez mais acentuado que a Renascença atribuiu a um dos elementos do sistema: aquele que fazia da loucura uma experiência no campo da linguagem.” (FOUCAULT, 2017, p. 28).

Em *O arquipélago da insónia*, o espaço do hospital psiquiátrico é vivenciado pelo autista. Ainda que o caso dele não seja de loucura, o personagem-narrador é submetido ao mesmo tratamento dispensado aos loucos; e, como tal, sua experiência no campo da linguagem é incompreendida e ele é duplamente silenciado: pela afasia característica dos loucos e pela internação.

2.2.2.1 Heterotopia

A família é, também, um espaço onde o autista se sente deslocado, inadaptado. Todos se sentem como “ilhas”, desolados, mas só ele é internado, pois é quem está fora dos padrões que se espera na sociedade. O hospital é localizado dentro da cidade e a família o visita; entretanto; podemos considerar que os indivíduos ali segregados estão exilados da cidade e de seus familiares. Inclusive, o tratamento recebido dos funcionários, que tratam o autista com desprezo pelas suas falas, mostra que ele está num lugar fora de todos os lugares, nem na herdade, nem na vila, nem na cidade propriamente. Ninguém ali dá ouvidos às suas histórias:

perguntei-lhes
– Acreditam que há rãs maiores que nós?
e eles calados, quer dizer um dos homens deu-me uma
palmada no ombro
– Não te preocipes com as rãs
e no entanto ia jurar que lhes distinguia o som, a estrada
transformou-se em ruas, prédios e pessoas que não estão nos
retratos, parentes de outros, não meus embora me parecesse
que por vezes um cavalo a galope em que a minha família não
reparava, conversando a meu respeito de mão diante da boca
julgando que eu não via
(ANTUNES, 2008, p. 93).

Por isso, as grades talvez não sejam necessárias, já que a verdadeira prisão é o entrelugar, onde ele não se reconhece, em razão do desprezo pelos funcionários do hospital e até mesmo pela família da sua própria subjetividade. Neste trecho, o autista questiona a existência das grades:

Visitam-me um domingo por mês no que terá sido um jardim com uma fonte de pedra sem água, grades em torno a fingir que não grades, a seguir às grades um muro
(para quê?)
(ANTUNES, 2008, p. 93).

As grades são desnecessárias, porque sua prisão é o próprio entrelugar, ou seja, seu posicionamento heterotópico resultante das relações que estabelece com as pessoas e o mundo no hospital. Ainda, as grades fingem não serem grades, porque depois delas tem um muro. A visão do mundo, a possibilidade de liberdade ao menos para seu olhar é negada. Essa falta de horizonte aumenta o desconforto da deslocalização.

2.2.2.2 Utopia e Atopia

Em uma cena do romance, podemos exemplificar a utopia e a movência desse posicionamento do autista para a atopia no espaço do hospital. No conjunto de relações que constituem esses posicionamentos, temos, por exemplo, aquelas constituídas com o tratamento que ele recebe, a mãe e imagens de memória. O psiquiatra, nominado como “o lápis”, afastava a infância:

apontava-lhe os molares, quando ficar só ato um fio à maçaneta e empurro a porta do gabinete a ver o que sucede, talvez não apenas o dente, eu todo pendurado da porta, há manhãs, palavra de honra, em que levanto o travesseiro em busca de moedas e a desilusão de nenhuma à minha espera, um espaço interminável entre a fronha e o lençol, como a existência se torna sem gosto ao deixarmos de ter medo do escuro, o lápis via-se grego para arredar a infância, principalmente a mosca de caixilho em caixilho e o primo que o ensinou a andar de bicicleta em redor do castanheiro.
(ANTUNES, 2008, p. 122).

Nesse relato, a infância é utópica, com sonhos maravilhosos, como a promessa de moedas em trocas do dente infantil debaixo do travesseiro. A fabulação, entretanto, passa pela desilusão do contraste com a espacialidade do travesseiro, sob o qual a criança procura as moedas durante muitas manhãs e se desilude. Nesse tempo de procura, entretanto, ela já não tem mais a euforia da primeira busca ou a credibilidade da fábula já foi rasurada. À medida que as fabulações vão sendo afastadas, a “existência se torna sem gosto”. Mas ainda a busca pelas moedas continua, em “um espaço interminável entre a fronha e o lençol”.

Entre o lado utópico da infância/herdade e a heterotopia dos desconfortos vividos nas relações sociais, estarão o isolamento e as medicações, no espaço hospitalar, ambas na responsabilidade do psiquiatra. Em consequência das “seringas”, o autista tem “qualquer coisa no coração do coração a variar-se”:

– Duas seringas senhor?
e em consequência das seringas eu não junto da fonte às voltas com a torneira, no poço da herdade a combater os limbos, o reflexo da minha cara e a minha cara uma apenas que se recompunha e perdia, qualquer coisa no coração do coração a avariar-se, a deter-se, a continuar aos trambolhões
(ANTUNES, 2008, p. 123).

Primeiro, cumpre notar a expressão “coração do coração”: mais do que indicar, pela linguagem figurada, o interior do personagem ou seus sentimentos, entendemos nesta expressão uma metáfora – que se constrói pelos jogos de interditos e anáforas – de coração como máquina. Nessa máquina, após a medicação, qualquer “coisa” está “a avariar-se”, como engrenagens ou peças, e, em seguida, a deter-se, como ocorreu no relato que se mistura a esse, no parágrafo anterior. Após um tombo de bicicleta: “a bicicleta, independente dele, apontada ao aranhiço e a seguir nem aranhiço nem muro, a canela presa, o pé preso [...] / – o planeta ao contrário” (ANTUNES, 2008, p. 122).

O autista, portanto, se reconhece em um não-lugar, ou, na escrita do relato, “a deter-se”, depois independente de todas as espacialidades, como no tombo de bicicleta. Por isso, o espaço herotópico do hospital pode ser também

atópico, se observarmos esse posicionamento de não-lugar denunciado pelo autista como efeito das “seringas”. Depois delas, também as lembranças o deixam, ou seja, as imagens do passado, de sua memória, não lhe voltam à mente. E fica apenas a negação, indicada pelo advérbio, entre o pronome de primeira pessoa, que tem por referente o autista, e o espaço da infância: “eu não junto da fonte às voltas com a torneira, no poço da herdade a combater os limos” (ANTUNES, 2008, p. 123).

2.2.2.3 Heterocronia

Se a herdade tinha o tempo estagnado ou se arrastando, marcado pelo relógio de pêndulo parado ou avariado, no hospital, o tempo é marcado no relato do cotidiano, embora não haja cronologia linear. No espaço hospitalar, considerando a subjetivação do autista, a temporalidade também tem o aspecto de “arrastada”, haja vista a inatividade do autista, como em qualquer situação de isolamento, isto incluindo as relações do interno com os funcionários.

Neste exemplo, o tempo é, para o autista, marcado pela relação com os movimentos cotidianos, porém, sem sentido para ele, assim como as relações com as pessoas que o visitam ou são funcionários do hospital:

Visitam-me um domingo por mês no que terá sido um jardim com uma fonte de pedra sem água, grades em torno a fingir que não grades, a seguir às grades um muro
(para quê?)

a janela do quarto onde durmo grades igualmente e aí estão o meu pai, a minha mãe com os ganchos todos e os brincos direitos, o meu irmão, o meu avô, ficam comigo falando disto e daquilo uma hora ou duas

(depois explico melhor)

e vão-se embora calculo que pelo mesmo caminho ao longo do qual os homens me trouxeram, iguais aos que servem o jantar no refeitório puxando os pratos de um carrinho de alumínio torcido dos anos, uma estrada que não passa pela lagoa nem pela fronteira (ANTUNES, 2008, p. 94).

Se não há movimentos outros que não sejam os do hospital, os internos conhecem apenas o tempo do hospital. Outros tempos são possíveis apenas pela linguagem.

Na linguagem, tem-se no tempo o acesso à construção das lembranças da infância, com auxílio das imagens provindas dos grupos sociais frequentados, mas também a criação pela imaginação é essencial para que a memória se dê a conhecer. Nessa construção da memória, podemos exemplificar o espaço como ser da linguagem, pois as imagens de que se constituem as lembranças são espacialidades, ainda que a memória seja relatada.

Em visita ao autista, no hospital, o ajudante do feitor levou-lhe um saquinho de frutas:

– Está aqui um palhaço para visitar o autista
e o filho do filho do patrão
(não filho do filho do patrão, não filho dele, juro que não
filho dele, pode ser que meu filho mas não filho dele, eu não
minto)
no pátio comigo sem me reconhecer conforme não
reconhecia ninguém, dirigia-se para aqui e para ali, imobilizava-
se
– Jaime¹⁶
e caminhava de novo até se acocorar num tronco
cruzando falanges fascinado com o adejar das unhas ou para
se ver livre de mim, não sei, conforme não sei o que pensa, o
que imagina, o que quer, eu com o saquito a espreitá-lo (se me
aproximasse afastava-se)
a estender-lhe o saquito, a poisá-lo num banco e a
arredar-me na esperança que se eu não por perto o viesse
apanhar, eu para ele
– Menino
não em voz alta, manso
– Menino
quando era outra palavra que a minha boca dizia e no
entanto
– Menino
(ANTUNES, 2008, p. 210).

O ajudante do feitor foi o único personagem das relações familiares que, durante as visitas, levou ao narrador-protagonista, num pequeno “saquito de

¹⁶ Nome que a avó pronunciava nas visitas ao hospital, confundindo o motorista do táxi com alguém de seu passado.

frutas”, afeto. Entre parênteses, outra versão da paternidade do autista, bem como da relação entre a mãe e o filho na herdade.

Ainda, a relação espaço-tempo está presente na roupa do ajudante do feitor:

– Ainda há roupa dessa?
quando um fato normal, um pouco largo talvez mas elegante, verde, de lapelas douradas e uma faixa nas calças e no entanto não era a largura do fato que espantava o porteiro mas qualquer coisa que eu não adivinhava o que fosse quando ele
– Você trabalha num circo?
eu que trabalhava na terra ou antes que trabalhei na terra antes da terra acabar e agora estendia armadilhas aos pássaros a falecer lentamente, o porteiro para um colega tão admirado quanto ele e nós no pátio dos plátanos cujo pólen em lugar de baixar flutuava no meio da gente acrescentando mais dourado às lapelas, às calças, às paletas dos bolsos
(ANTUNES, 2008, p. 210).

Para compreender a linguagem do fato (da roupa) do visitante, não foi suficiente a relação espaço-tempo para o feitor, visto que ele não se deu conta de que se tratava de um modelo antigo. Quando lhe perguntam onde trabalha, para esclarecer a origem do fato, o empregado da herdade responde que trabalha na terra, depois se corrige informando que isso foi passado, porque a terra acabou. Se ele agora estende armadilhas aos pássaros, é porque, ou não existe mais a terra, ou seu espaço de trabalho é outro, onde ficam os pássaros. A terra, no caso de *O arquipélago da insónia*, é a herdade, que não existe mais. A existência da herdade pode ser garantida pela criação imaginativa e ficcional do autista e seu irmão e sua inexistência, portanto, pela afasia e incapacidade de fabulação do narrador-protagonista devido às medicações.

Observamos como o ajudante do feitor aproxima-se do autista: “dirigia-se para aqui e para ali, imobilizava-se”; “e caminhava de novo até se acocorar num tronco cruzando falanges fascinado com o adejar das unhas ou para se ver livre de mim”; “eu com o saquito a espreitá-lo (se me aproximasse afastava-se)”; e “a estender-lhe o saquito, a poisá-lo num banco e a arredar-me na esperança que se eu não por perto o viesse apanhar” (ANTUNES, 2008, p. 210). São os mesmos passos usados em armadilhas para pássaros.

2.2.3. Trafaria

A Trafaria é o bairro pobre onde moram o autista e sua família, na versão contada pelo irmão dele. Em contraposição ao relato do narrador-protagonista, este narra uma morada pobre e a família que nela vive não tem recursos. A herdade, ao contrário, é exemplo de uma família de grande fortuna a perder suas posses e se dar conta de seu fracasso nas relações interpessoais. A decadência se mostra na relação entre os espaços, por meio da escrita-desenho, que contrasta a morada pobre no bairro da Trafaria com a herdade. Nesse sentido, a herdade, assim como o bairro da Trafaria, são espaços onde o autista terá relações desconfortáveis com as pessoas e o mundo. Esse espaço da Trafaria poderá, então, se constituir para o autista como heterotópico; ou é possível ainda que ele se isole em um mundo apenas seu, ao qual ninguém tenha acesso – atópico.

Na casa, prevalece a heterotopia; afinal, seriam os posicionamentos aos quais se contrapõem o espaço da herdade imaginado, desenhado, escrito ou, ainda, relatado num constructo de memórias fragmentadas. É válido ressaltar que, embora não seja o autista o narrador, isto não impede que consideremos o relato na configuração do espaço, pois estamos analisando o posicionamento do personagem no espaço, ou seja, suas relações com o mundo e com outros sujeitos, e não seu ponto de vista desse mundo.

Nesta citação, em consulta ao médico, a descrição do comportamento do autista:

(o lápis do médico
– Vivem rodeados de vozes)

e não vozes, presenças, não espectros, criaturas autênticas, o teu cunhado com o pai e a mãe e o avô e a avó e tu e o teu marido e o feitor e o celeiro e as cabras, o teu cunhado ao mesmo tempo na herdade e em Lisboa, convencido que as rãs subiriam dos caniços um dia, sem necessitar de vozes porque nos tinha consigo do mesmo modo que a caixa do pão e a falta de dinheiro e o avô que não se preocupava fosse com quem fosse tirando o mulo e as colheitas a preocupar se com ele e uma prima Hortelinda, de chapelinho de véu, extraída pelo teu cunhado de um dos retratos da sala quando na realidade nenhuma prima Hortelinda, tombando pétalas de goivo sobre nós a desculpar-se

– Tem de ser perdoem
(ANTUNES, 2008, p. 195).

A casa da Trafaria é um espaço onde faltam recursos e a mãe do autista está sempre às voltas com o dinheiro retirado da caixa para a compra do pão. Essa morada urbana está em contraposição à herdade, propriedade rural e utopia também da fartura. Nesse sentido, a casa e todo o bairro da Trafaria tornam-se heterotópicos não só em razão do desconforto nas relações pessoais, mas como espaço urbano onde as condições de vida da população da periferia se contrapõem largamente às da elite rural.

Neste trecho, ainda observamos o desamparo do autista e os desenhos como espaços de compensação:

enquanto o perfume dos baús me alegra, melhorar qualquer coisinha e regressar aos cheiros de vazante do Tejo onde metade de uma gaivota escurece no lodo por culpa do petróleo ou do alcatrão, de tempos a tempos o que me parece um sino na vila a fabricar novembros e os retratos a alargarem-se e a encolherem com a respiração dele, meu Deus o que desenhei com o dedo no hálito das vidraças no inverno e nunca ninguém leu, palavras que acabavam por descer até aos caixilhos, incompreensíveis, saía expulso pela esfregona da minha mãe e o balde onde a torcia, eu uma água turva no fundo, a minha mãe

– Desampara
e junto ao barraco o meu avô sem os colegas das cartas,
a fumar
(ANTUNES, 2008, p. 115).

É um pedido do pai que o filho, quando possa “melhorar qualquer coisinha” e regressar a casa. No entanto, lá encontrará os cheiros da vazante do Tejo e uma gaivota escurecida pelo petróleo ou alcatrão. Como já afirmamos, os pássaros¹⁷, pelo seu voo, são símbolos, na obra antuniana, da liberdade. Desse modo, ainda que volte para casa, o autista não terá nela sua liberdade completa, seu voo alegre alcançado, pois metade de seu corpo estará escurecida. Igualmente, pelas expulsões constantes da mãe, quando ele se contrapunha entre a esfregona e as pernas dela, o autista sente-se “desamparado”, como descartado nas águas turvas do balde onde são

¹⁷ Cf. SEIXO (2008)

descartadas das sujeiras que a mãe retira da casa. A separação que a mãe exigia, para completar o serviço da casa, poderia vir apenas com os desenhos em que buscava criar espaços de alegria.

A praia da Trafaria é, por vezes, utópica, pois lá o menino pode sentir-se homem, nos passeios com o avô:

em pequeno levava-me de barco à Trafaria
– És um homem rapaz
de maneira que nós dois homens e eu sem medo do rio,
não se deve lembrar das garças
– Lembra-se das garças?
e não se lembra das garças, as memórias que você
perdeu, uma espécie de ilha, um pontão, na herdade eram o
mulo e o feitor que o acompanhavam, não eu, uma espécie de
ilha, um pontão, não sou um idiota, sou um homem
– És um homem rapaz
um dia destes uma das empregadas da cozinha comigo,
eu
– Chega cá
(ANTUNES, 2008, p.128).

Outras vezes, no entanto, contrariedades ameaçam o conforto e a compensação nesse espaço. No trecho citado, no entanto, há referências ao epíteto do pai do autista, idiota, e à demonstração de virilidade que o pai do autista tentara imitar do senhor da herdade, ou seja, o assédio sexual das empregadas da cozinha. Dentre os caminhos interpretativos, priorizamos aquele em que a linguagem fragmenta se funde no espelhamento e nas dobras, seja das palavras ou imagens, que se apresentam como subjetivações construídas na escrita. Portanto, num movimento circular, nesse trecho, as palavras fragmentam e fundem os sujeitos e suas carências de atenção.¹⁸

2.2.4. Apartamento

Para o autista, o apartamento é, inicialmente, um espaço de acolhimento pelo irmão e de ilusão, devido à presença de Adelaide. Portanto, até então,

¹⁸ Optamos por deixar as análises dos espaços da Trafaria e do apartamento sem os subtítulos, diferente do que foi feito no caso dos itens anteriores, porque nestes últimos há maior mobilidade nos posicionamentos. Desse modo, esperamos que a espacialidade do nosso texto facilite a leitura.

plenamente utópico e localizado. A morada do irmão do autista torna-se importante, pelo reencontro das realidades que foram relatadas durante o romance: tanto aquelas relatadas como verdades, como aquelas assumidamente imaginadas ou denunciadas, como ilusão ou invenção. Logo, trata-se de um ponto de realidade, que possivelmente desloca no leitor também a incerteza, o enigma. Maria Adelaide, por exemplo, nos relatos do autista, morrera ainda na infância; por isso o personagem a confronta:

(não sei bem como se escreve)
do hospital para morar connosco, ele sem cumprimentar
– O que fazes aqui se faleceste em criança?
a referir-se a um cortejo de círios em copos de papel e aos galhos das árvores quando os pardais os largavam comigo a pensar
– Não faleci porque a minha mãe não pára de chamar-me e de facto o meu nome
– Maria Adelaide
(ANTUNES, 2008, p. 182).

Maria Adelaide não responde ao questionamento feito pela voz narrativa do autista. Entretanto, apresenta sua realidade de mulher e, nesse relato, podemos construir um sentido para a sua morte. Segue um trecho:

– Não faleci porque a minha mãe não pára de chamar-me e de facto o meu nome
– Maria Adelaide
vindo dela ou dos naperons dos bibelots dos cabides das loiças e eu a dirigir-me ao seu encontro com o meu cheiro de lama, aflita com a estranheza da minha mãe
– Já és mulher tu?
lembro-me das tangerinas que engordavam o verão (tantos postigos abertos) do meu cunhado a espreitar-me do muro e o meu pai a jogar-lhe torrões
– Vai-te embora
sem que ele parecesse notá-lo, acabou-se-me a lama, as minhas coxas secaram, a que cheiro hoje em dia, se perguntar ao meu marido
– Diz-me a que cheiro hoje em dia não mintas
um gesto que se dissolve no garfo e os ombros do meu cunhado a tremerem, dizem que me rondou o quarto horas a fio quando estive doente e o que recordo são sombras, a sombra da santinha na mesa, a sombra do enfermeiro, uma infusão num tacho
– Bebe isto

e a sombra da serra a pesar-me nos ossos impedindo-me de pedir ajuda e eu incapaz de chorar, eram as pregas do lençol que se queixavam de dores, a minha pele não se queixava de nada, o meu pai mais torrões

– Vai-te embora

e então sim, o meu cunhado a fugir, se calhar velhas de luto e portanto faleci em criança, as sombras da santinha e do enfermeiro sob a sombra da serra

– Diz-me se cheiro a defunta não mintas

e o meu cunhado a olhar para mim sem olhar para mim, ao dormir tinha a certeza, sem me erguer do interior do sono e jogar-lhe torrões

– Vai-te embora

(ANTUNES, 2008, p. 182-183).

Quando Maria Adelaide se dirige ao encontro da mãe para ouvi-la, é com estranheza que o faz. A pergunta refere-se a sua iniciação sexual, em termos eufemísticos da cultura popular. Em fragmentos, já conhecemos a história do namoro da menina com o irmão do autista na horta, enquanto o autista os observava. Lembranças embaralham as espacialidades do passado e do presente, para, adiante, conhecermos um pouco mais de Maria Adelaide, por meio de uma pergunta feita à mãe:

a lama de regresso ao meu corpo, eu mulher outra vez e detestando-o porque mulher outra vez, não atente no cheiro mãe, de que serve ser mulher se nem um filho tive, poisava a mão na barriga e a barriga mais imóvel que a espuma da lagoa
(ANTUNES, 2008, p. 183).

De acordo com uma relação de causa e consequência, inferimos a exposição de Maria Adelaide à discriminação, à repressão de sua sexualidade e à violência doméstica após a iniciação sexual. Além de denúncia da repressão às mulheres, a situação de Maria Adelaide mostra uma linguagem fantástica que remete a realidades possíveis, tanto na escrita do romance quanto na realidade não-ficcional. Ainda assim, a morte da personagem-narradora continua como enigma.

Discutimos, no Capítulo 1, que na narrativa fantástica o leitor deve decifrar um enigma e também que a incerteza é como silêncio que a linguagem fantástica exige que o leitor complete ou busque completar. Observamos que essas propostas coincidem com o livro silencioso que António Lobo Antunes

buscava. Em nosso entendimento, pode ser silencioso também porque, ao fechar o livro ou dobrar a página, continuamos em silêncio, buscando respostas em nossas relações com o mundo.

Capítulo 3

A LINGUAGEM FANTÁSTICA DAS COISAS E CORPOS DO ARQUIPÉLAGO INSÓLITO

não somente as pessoas, o vento das coisas a rejeitar-me zangado, a minha avó numa careta de pena tentando explicar-se através da chávena, adormecia a sonhar com coelhos nas traseiras da capoeira e os dedos a rasgarem-nos sob as laranjas de dezembro

(ANTUNES, 2008, p.46)

A palavra “coisa” é usada neste capítulo porque, no vocabulário informal, o seu emprego abrange objetos e até mesmo situações indefinidas e insólitas. Entretanto, ressaltamos que, por vezes, neste capítulo, a palavra coisa não pode ser substituída por “objeto”, por se tratar, no contexto, de um termo de uso embasado em questões teóricas.

Este capítulo tem por objetivo mostrar como coisas e corpos participam nas relações dos sujeitos, as quais estamos estudando nesta tese em conjuntos que Michel Foucault classificou como posicionamentos, de modo a complementar a heterotopologia de *O arquipélago da insónia*.

3.1 Coisas e corpos no mundo

Neil MacGregor (2013) exemplifica a importância da leitura dos objetos. Na chegada dos ingleses à Austrália, “um escudo de madeira foi deixado para trás por um homem em fuga, depois de sua primeira experiência com um tiro de arma de fogo” (MACGREGOR, 2013, p. 6). Segundo o autor, “o escudo deve ser examinado e interpretado com a mesma profundidade e o mesmo rigor com que examinamos e interpretamos os relatos escritos” dos ingleses sobre o mesmo fato (MACGREGOR, 2013, p. 6).

Recordamos, nesse momento, a poesia das coisas presente na literatura desde *Ilíada*, no escudo de Aquiles, também perdido na Guerra de Troia. Desde *Ilíada*, os objetos traziam memórias, afetividades e a história daquela sociedade. Mas o escudo, ainda que defendesse um soldado na guerra, era a própria coletividade representada naquele objeto. Do mesmo modo, é preciso atentar para a maneira como coisas e corpos estão hoje presentes na arte literária.

Marisa Gama-Khalil (2015, p.175) entende que “os artistas extraem dos objetos a sua força sínica, para além de sua aparente passividade e estática, ao desvendarem sua expressividade, sua biografia e suas histórias, conferindo-lhes movência e uma inusitada vida”. Nesse sentido, António Lobo Antunes traz memórias e afetividades por meio da expressividade inusitada das coisas em *O*

arquipélago da insónia. A segadora¹⁹, por exemplo, tem uma história importante nos campos da herdade. Nos tempos de fartura, era a máquina que colhia a produção de trigo. Na ocupação da herdade pelos comunistas, a segadora, um meio de produção, foi derrubada: “meu avô a desafiar a tropa e os camponeses [...] ao mesmo tempo que derrubavam a segadora” (ANTUNES, 2008, p. 15). Essa máquina, em sua força sínica, desdobra-se na espacialidade de dois corpos humanos. É isso que observamos neste trecho:

o meu avô e o feitor deixaram-na no meio do mato para se distrair com os gafanhotos na manhã seguinte, um deles prendeu-se no cabelo e o feitor tirou-o em cuidados de relojoeiro, roseiras bravas, árvores estranhas, um cercado sem porta com um colete que perdera o forro pendurado num cabo de enxada e a mulher do feitor entre as névoas da lagoa a escandalizarem-se com os folhos da blusa, depositaram-lhe a agulha nos joelhos para o caso de ter ânimo de costurar uma barra de lençol ou um ornato de fronha, a filha gatinhava com as galinhas a roubar os grãos que deixavam, quem anda com o vento à roda da casa procurando os intervalos das janelas para espiar a gente talvez com uma barra de lençol ou uma fronha na mão

– São filhos de quem vocês?

ruínas de segadora e campos ressequidos, a mulher do feitor em qualquer ponto do escuro a passear uma lanterna de azeite que modificava as sombras animando-as de vida [...]. (ANTUNES, 2008, p.76-77).

Como notamos, em seguida à pergunta, um parágrafo que não se inicia com travessão, bifurcando os caminhos da história. Ressaltamos o fato de esse parágrafo não se iniciar com travessão. Apesar de responder à pergunta feita anteriormente a ele, não é formalmente constituído como tal, se considerarmos as demais perguntas e respostas no decorrer do romance. Em geral, elas vêm antecedidas de travessão, ainda que sejam entrecortadas. Devemos observar igualmente as repetições ao longo do livro, como o questionamento do pai do autista sobre a paternidade dos filhos. Mas, de fato, não será coincidência tal pergunta estar próxima de uma resposta cabível: os empregados tornados também ruínas, como a máquina e os campos. Sabemos da ruína da segadora, porque ela foi derrubada na ocupação da herdade. Entretanto, a ação revolucionária não liberta os empregados da herdade e eles continuam sob o

¹⁹ No Brasil, chamamos de colheitadeira.

jugo do patrão, dono da terra, e num processo de dobragem da palavra, a linguagem fantástica espelha a ruína dos campos e da máquina na ruína dos corpos humanos. Em contraposição à ruína dos corpos, “uma lanterna de azeite que modificava as sombras animando-as de vida” (ANTUNES, 2008, p. 77), há um objeto que anima a sombra de vida.

Michel Foucault (2016, p. 409), em *As palavras e as coisas*, afirma que “A partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria”. Segundo o filósofo, no referido século, a literatura “reconduz a linguagem da gramática ao desnudado poder de falar, e lá encontra o ser selvagem e imperioso das palavras” (FOUCAULT, 2016, p. 415). Na linguagem antuniana, as palavras mostram essa espessura própria. É a liberdade das palavras, que não se limitam a representar as coisas, mas atravessam-nas e dobraram-se, trazendo à obra de arte outra face de objetos e corpos.

Pierre Belon, conforme citação de Michel Foucault (2016), traça a primeira comparação entre o esqueleto humano e o dos pássaros:

a ponta da asa chamada apêndice, que está em proporção com a asa, com o polegar, com a mão; a extremidade da ponta da asa, que é como nossos dedos [...]; o osso, tido como pernas para os pássaros, correspondendo ao nosso calcanhar; assim como temos quatro dedos pequenos nos pés, assim os pássaros têm quatro dedos, dos quais o de trás tem proporção semelhantes à do dedo grande do nosso pé. (BELON *apud* FOUCAULT, 2016, p. 30).

Nessa analogia, em que “O homem é sempre a metade possível de um atlas universal.” (FOUCAULT, 2016, p. 30), a literatura faz uma reescrita e “esse mesmo homem, inversamente, transmite as semelhanças que recebe do mundo” (FOUCAULT, 2016, p. 30). Em nosso entendimento, a literatura transfigura nessa analogia as relações do homem com o mundo. Em *O arquipélago da insónia*, o coelho surge como um animal que está sendo abatido e essa cena recorrente aponta sentimentos análogos aos dos personagens. Esse animal tem sua referência textual no fato de a avó estar abatendo um coelho, quando o avô a encontrou e a pediu em casamento aos pais dela. Segue a citação a partir da qual discutimos a analogia:

separando as vísceras com os dedos para o não aleijar, o que lembro dela é a doença das mãos que mal aguentavam a chávena, se o meu avô passava estendia-se para diante procurando apanhá-lo pelo pescoço ou uma pata na coelheira da sala, o berço do meu pai continua na cave, um cesto de ferro que o óxido impede de dançar e uma almofada suja e portanto o meu pai sem cama nem limpeza não mencionando garrafas vazias, uma polaina desemparelhada e a tigela do gato que não me recordo de existir se é que os gatos existem e sempre me pareceu que não, basta-lhes fechar os olhos e desaparecem, no caso de os abrirem não são eles, é um alheamento que nos interroga sem ligar à resposta como você fazia com o meu pai em pequeno avô, um coelho tão diminuto que não servia para o alguidar, o que se aproveitava daquilo e que partes se podiam comer, às vezes sentia o meu pai rondando a sala à espera de não sei quê que não vinha nem que fosse uma faca que o abrisse e dedos que lhe separassem as vísceras, quando a minha avó morreu ficou que tempos a olhar a chávena, o pires e a manta dos joelhos dobrada, dobrou-a de novo corrigindo vincos e de súbito a manta uma coisa viva, puxe-o pelo pescoço avó, escolha-o depois de nos percorrer a todos entre os bichos da coelheira, o meu avô, o meu irmão, a minha mãe, as empregadas e traga-o para o outro lado do quintal onde vocês dois sozinhos e eu por dó do meu pai com vontade de dizer

– Senhor

(ANTUNES, 2008, p. 59).

A prática de abater um coelho é humanizada na escrita, pois o processo é relatado por aquele que observa e o descreve. O fato de a avó separar as vísceras com os dedos é prática corrente, visto que o coelho deve estar com os ossos inteiros para um bom visual do assado. Porém, o verbo usado é “aleijar”, o qual se refere a sentimentos humanos. Em seguida, a escrita remete a uma coelheira da sala – lugar onde a avó apanharia o avô, como se pegasse um coelho –, pois o marido nunca olhava para ela, nunca lhe dava atenção. O pai do autista era tão pequeno, que não servia para o alguidar e, desse modo, o narrador sente o pai rondando a casa numa espera angustiante, a tal ponto que deseja “uma faca que o abrisse e dedos que lhe separassem as vísceras” (ANTUNES, 2008, p. 59).

São relações, portanto, entre os sujeitos e entre os sujeitos e o mundo, que vão ser transfiguradas nesta analogia entre a natureza e o homem. Nessa citação, explicamos a analogia de um personagem com o coelho, numa das primeiras cenas. Consideramos importante a imagem do coelho sob esse ponto

de vista para exemplificar essa noção de “homem como atlas do universo”, a qual se desdobra nas relações do homem no mundo, na perspectiva da heterotopologia de Michel Foucault (2015).

Na obra de António Lobo Antunes, é importante a presença de seres da natureza, como animais, árvores, rios e o mar. Por exemplo, quanto ao coelho, Maria Alzira Seixo (2008) considera que, na obra antuniana, surge como um dos animais tratados para uso doméstico e “com uma violência que só percepciona quem vê de fora, em geral um olhar infantil” (SEIXO, 2008, p. 81). Ainda que não tenhamos a informação da idade do narrador na maior parte do romance, o olhar do autista é diferenciado. As palavras do escritor explicam essa diferenciação a que nos referimos:

O mais que, em geral, recebemos da vida é um certo conhecimento dela que chega demasiado tarde. Por isso não existem nas minhas obras sentidos exclusivos nem conclusões definidas: são, somente, símbolos materiais de ilusões fantásticas, a racionalidade truncada que é a nossa. (ANTUNES *apud* SEIXO, 2002, p. 526 - 527).

A linguagem fantástica não tem sentidos exclusivos nem conclusões definidas, como já discutimos no Capítulo 1, e as ilusões que apresentamos no romance mostram que o olhar do autista, assim como de cada voz narrativa, será diferente, porque serão diversas suas relações em espaços distintos.

Adauto Novaes (1993), ao abordar a perda de prestígio do mundo e dos sentidos nas ciências, relembra os antigos gregos, aconselhando:

Que se fale do corpo ou se fale da História, é preciso rememorar esse desencontro: os antigos nos ensinaram que mortos são aqueles que perderam a memória, e não foi por acaso que os gregos escolheram um dos sentidos para descrever a retomada da lembrança: beber a água fresca do lago de *Mnemosyne*. (NOVAES, 1993, p. 9)

O ensinamento grego, à primeira vista, parece destacar o paladar. Entretanto, para beber a água fresca do lago, a pessoa tem que estar perto do lago; e, se há um lugar a visitar, será necessário o olhar para se chegar a ele e participar do rito.

Adauto Novaes (1993) considera que a ciência tende a ignorar as qualidades sensíveis dos corpos. Por isso, referindo-se ao olhar, afirma o autor

que “só existe o mundo da ordem para quem nunca se dispôs a ver” e esse seria o olhar de “Quando conseguimos desvendar os olhos” (NOVAES, 1993, p. 9). Para melhor enxergar as qualidades sensíveis dos corpos e das coisas, seria necessário, portanto, esse olhar natural, o qual comparamos ao olhar que mais se aproxima do mundo sensível, porém dele se distancia na/pela escrita, ou seja, o olhar do escritor.

Ainda que o olhar seja o principal dos sentidos, nos relatos do autista, é dada significativa atenção para outros sentidos, num mesmo corpo ou objeto; no entanto, sem construir uma totalidade na descrição. Então, os sentidos contribuem para que o romance apresente a descontinuidade na continuidade. As repetições, como a imagem do coelho que a avó abate e do modo específico como o faz, são retomadas várias vezes. E assim há tantos outros seres, como o mulo que mancava e o carrinho de madeira que o feitor fizera para o autista, ligado ainda à madeira que o empregado estava sempre a apontar. Concordamos com José Gil (2011, p. 164), quando afirma que, neste romance, ao “ao observar as coisas e os seres” António Lobo Antunes “reduz os movimentos do mundo a farrapos de sentido que não chegam nunca a construir uma totalidade”.

Roland Barthes (2018), ao buscar a justificativa para sua preferência por determinadas fotos e não por outras, encontra nas primeiras o que chama de *studium* e *punctum*, ambas palavras do latim. O *studium*, nas palavras do autor, “não quer dizer, pelo menos de imediato, ‘estudo’, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 2018, p. 27). O segundo elemento não é o observador quem vai buscá-lo, “é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me traspassar”. (BARTHES, 2018, p. 29). Trata-se do que o autor chama de *punctum*, “pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge*, (mas também me mortifica, me fere).” (BARTHES, 2018, p. 29).

De modo análogo, os olhares do autista, coisas e corpos são relacionados à continuidade e descontinuidade, como *studium* e *punctum*. Os

relatos, em *O arquipélago da insónia*, não consistem numa acuidade particular, mas consideramos que, no mesmo movimento entre *studium* e *punctum*, o olhar dirigido às coisas e aos corpos insere na narrativa o descontínuo na continuidade. Assim, as coisas e os corpos que afetam de algum modo os narradores ora ofuscam, descontinuando a história até então construída e abrindo outro caminho de leitura, ora confirmam a mesma história, apontando a continuidade da leitura.

Nos estudos de *As palavras e as coisas*, Foucault (2016, p. 401) nos ensina que a “linguagem enraíza-se não ao lado das coisas percebidas, mas ao lado do sujeito em atividade”. A concepção de linguagem para a escrita das coisas corrobora a percepção de Roland Barthes (2018) sobre o *studium* e o *punctum* da fotografia, a qual acompanhamos na leitura de *O arquipélago da insónia*. Ambos os estudiosos franceses incluem o sujeito no estudo da linguagem.

Para explicar como Michel Foucault entende a subjetividade em seus estudos, citamos as palavras do pesquisador José Gil (2009, p. 23):

A subjectividade é a força de se auto-afectar. Mas esta força é induzida no sujeito a partir de fora. O “fora” constitui, no fundo, uma força; a subjectividade produzida pela acção desta força exterior pode ser assimilada a um certo tipo de “incorporação” de forças. Como se incorpora uma relação de forças – as que vêm do exterior e as forças do indivíduo, por exemplo, forças vitais? Através de uma *dobra*. A dobragem é o processo decisivo da subjectivação.

O corpo é também uma espacialidade. Nilton Milanez, Barros-Cairo e Marisa Martins Gama-Khalil (2015) descrevem o corpo heterotópico como uma experiência de dobragem, em que ele se torna corpo-espaco.

O deslizamento do quadro visual em movimento e do domínio literário faz emergir o corpo-espaco dado pelas ranhuras heterotópicas: de um lado, o corpo que se reduplica em outros corpos, de outro, o espaço que se pluraliza em estratos de inquietantes metamorfoses. (MILANEZ; BARROS-CAIRO; GAMA-KHALIL, 2015, p. 7).

Por meio da dobragem, em *O arquipélago da insónia* – que é constituído por relatos de memórias de vozes narrativas diferentes, os corpos são

reduplicados e, em cada relato, posicionamentos diferentes dos sujeitos implicam a pluralização de espaços. Isso porque os espaços não devem ser considerados fora do conjunto de relações (FOUCAULT, 2015) e os corpos participam dessas relações. Esses corpos podem ser, por exemplo, anulados ou tornados coisas perante outros, como nas relações sexuais, sejam aquelas consensuais, sejam os abusos impostos às empregadas pelo patrão.

A imagem do coelho, já explorada neste capítulo, tem sua “explicação” na cena em que o avô encontra a avó abatendo um coelho e o animal foge:

porque os cotovelos redondos e os gestos todos certos a despirem o bicho, o meu avô, sem pensar na Filomena, um coelho nu e surpreendido de estar nu embora o botão de cobre continuasse a fechar o pescoço, deu a volta à capoeira aflito com a nudez (ANTUNES, 2008, p. 44).

Os corpos do avô e do coelho são análogos, não por semelhanças anatômicas, mas por seu posicionamento no espaço. Nesta cena, a mulher despe com destreza o coelho; não péla o animal, não lhe tira os pelos, ao contrário, o despe como a um ser humano. Na escrita, o bicho e o avô se fundem. O homem, quando nu, se surpreende de estar nu, e dá a volta à capoeira.

Na intertextualidade com o texto bíblico de *Gênesis*, como Adão, também o avô do autista se surpreende com sua nudez, embora no romance haja um botão de cobre “a fechar o pescoço”; portanto, não está completamente nu. Ainda assim, aflito, ele dá volta à capoeira. Ao chegar diante do alpendre da casa dos pais da mulher, ele pede para levar a filha do casal e é atendido, sem castigo imposto, nem mesmo exigências. Esse homem consegue tal regalia não por benevolência dos pais da mulher, mas por suas relações de poder, confirmadas pelo “botão de cobre a fechar o pescoço”.

Uma das formas como o avô materializa seu posicionamento social de patrão na herdade é pelo abuso das empregadas. Em relação às personagens femininas na ficção de António Lobo Antunes, é importante a citação de Ana Paula Arnaut (2012, p. 63) sobre o posicionamento delas:

À excepção, (quase) sempre relativizada, como veremos, de personagens como Marília (*Explicação dos Pássaros*); Inês, Maria João e Ilka (*Fado Alexandrino*); de Ana e Adelina (*Auto dos Danados*); da mulata que insistente e determinadamente procura Diogo Cão (*As Naus*); de Graça e Cláudia (*A Morte de Carlos Gardel*); de Isabel (*O Manual dos Inquisidores*); de Isilda (*O Esplendor de Portugal*) ou da prima Hortelinda (*O Arquipélago da Insónia*), as personagens femininas de António Lobo Antunes permanecem, de forma irremediável, em *gaiolas* de grades inexistentes.

Em *O arquipélago da insónia*, o chamamento do patrão “chega cá” é atendido com resignação pelas empregadas, como vemos no trecho a seguir:

uma empregada a quem o meu avô, sem se ralar connosco, filava o pulso
– Chega cá
trancava-se com ela na despensa numa avidez de canário e saía a compor o botão de cobre sem lhe saber o nome ou se importar com a chávena da minha avó contra o pires
(ANTUNES, 2008, p. 15).

As mulheres são consideradas pelo avô como meramente corpos, sendo ignoradas suas subjetividades por parte dele; toma apenas seus corpos pelo pulso, como se elas fossem objetos. Ainda que elas se resignassem com a prática do abuso, o homem não se dava ao trabalho de saber quais eram seus nomes.

Usamos o termo objeto, neste caso, de acordo com Abraham Moles (1981, p. 9), para quem:

A cotidianeidade introduz a dimensão sociológica na vivência imediata, logo pela transformação dos objetos em bens que geram desejos, função de portadores de signos e reveladores sociais, oposição do privado e do público e o artificial em oposição ao natural.

No romance, as mulheres são consideradas como geradoras de desejo; portanto, são reveladoras das posições sociais, como mostramos no caso da avó, que foi levada para a herdade com fácil permissão dos pais dela. A prática abusiva contra as empregadas também é citada em outros trechos, como modo de os personagens demonstrarem poder, por exemplo o avô ao abusar das empregadas. Por as mulheres serem consideradas como objetos de desejo,

não há preocupação com a publicidade dos atos e os abusos são encarados, senão com naturalidade, ao menos com absoluta resignação por elas.

Ana Paula Arnaut (2012, p. 227) observa a “consciência que Maria Adelaide tem sobre o seu papel de mulher e sobre as consequentes relações masculino/feminino”. Essa personagem é considerada morta pelo autista. Na voz narrativa de Maria Adelaide, é feito o relato de seu drama, desde o namoro com o irmão do autista, com o pai (o futuro sogro) a jogar-lhe terrões e o cunhado à espreita, até ao retorno desse triângulo amoroso, no apartamento, já casada com o irmão do autista.

Nessa distância temporal, entretanto, está a história de seu corpo de mulher (“eu a dirigir-me ao seu encontro com o meu cheiro de lama, aflita com a estranheza da minha mãe/– Já és mulher tu?” [ANTUNES, 2008, p. 182]), um corpo do qual ela diz cheirar a “lama”, o que associamos ao sangue menstrual, mas também é o elemento do solo, espaço de fertilidade. A personagem se sente diminuída enquanto mulher, porque não pode ser mãe (“de que serve ser mulher se nem um filho tive” [ANTUNES, 2008, p. 183]). No relacionamento com o marido, constata sua solidão:

sentia-o aumentar ao meu lado, desviar a coberta, despir-me e eu imóvel depois do suor e da tosse se afastarem, ou seja, permanecerem ao meu lado numa indiferença cansada, a garrafa na mesa de cabeceira tão clara e o tecto, a mobília e nós invisíveis, parecia-me que a garrafa, um círio num copo de papel ao vento, basta-me um círio para entender que acabei conforme os pais dos meus sogros e os meus sogros acabaram, conforme a minha mãe acabou (ANTUNES, 2008, p. 183).

A espacialidade do círio num copo de papel reitera sentidos aproximados à morte, uma vez que essa vela é posta ao lado daqueles que estão em agonia ou que já faleceram. Observamos que é Maria Adelaide quem produz essa imagem do círio a partir da garrafa de água. Eis porque acreditamos que Maria Adelaide é uma personagem que destoa dos demais: ela não só representa a consciência de ser mulher, mas torna-se na/pela escrita a própria consciência de ser mulher.

O patrão tinha fama pela múltipla vida sexual ativa, ainda que necessário mantê-la sob artifícios posteriormente. Outra imagem do coelho nas mãos da

avó, no entanto, mostra o jogo de aparências nas relações sexuais e afetivas. Consideremos, neste excerto, a experiência amorosa do avô:

conforme as mulheres não o viam, a minha mãe não o via e ele por seu turno não a via também, rápidos encontros de cegos de que se esquecia logo tal como a Filomena se não tivesse partido, a ideia do coelho que a minha avó pelava a persegui-lo e portanto fugia antes que o jogassem numa caçarola a ferver, via o estado das coelheiras e o feitor e o mulo sem mencionar a perdiz ao lume e a espessura da noite, via sobretudo a espessura da noite e a comichão desconhecida nas pálpebras e não tristeza, não desgosto, porquê tristeza e desgosto, era a vida e já está, um desamparo que não saberia explicar feito da chuva no tecto ou da mãe quase de gatas num desnível da terra (ANTUNES, 2008, p. 55).

No arquipélago ficcional antuniano, os personagens não conseguem se realizar no afeto, nem nas relações familiares nem no amor. As relações eram como “rápidos encontros de cegos de que se esquecia logo” (ANTUNES, 2008, p. 55), porque o avô ainda encontrava-se apegado à Filomena, que já havia “partido”.

Em uma pesquisa sobre o tema do amor na literatura portuguesa, Regina Michelli (2004, p. 96) apresenta a Ilha dos Amores, em *Os lusíadas*, como “espaço de libertação, espaço de vigência da paixão, assinalando a existência de um tempo de felicidade distante do viver cotidiano, sobrevivência do prazer através da aventura, da festa”. Segundo a perspectiva foucaultiana, é o que corresponde ao espaço utópico; portanto, da ordem do maravilhoso, nem sempre com possibilidade de realização. Na literatura contemporânea,

O mundo carece de uma razão lúcida, que começa pelo autoconhecimento, associado ao amor e à compaixão. Compaixão significa tomar posição *com* o outro em horas de infortúnio, disposição ativa para a amizade, vontade de estar ao lado do outro. (MICHELLI, 2004, p.102)

Observamos, em *O arquipélago da insónia*, que a maioria dos personagens, como o avô, assume uma posição de superioridade ou indiferença no relacionamento com as mulheres. Eles não se posicionam, nas relações amorosas ou性uais “com o outro”, portanto. Apenas o autista é quem fica ao lado de Maria Adelaide, quando está enferma: “comigo a pensar

que a chuvita de ditongos a tua voz, Maria Adelaide, necessitando de mim eu que não cheguei a saber como a tua voz era” (ANTUNES, 2008, p.33).

3.2 Uma linguagem para “dizer o silêncio”²⁰ das coisas

Em nossa leitura de *O arquipélago da insónia*, as “coisas” não são apenas objeto da linguagem, mas delas também emanam “dizeres”. Isso ocorre porque as coisas nos afetam, ainda que, aos olhos comuns, de muitas delas só observemos os atributos prosaicos. De acordo com Marisa Martins Gama-Khalil (2015, p. 177), citando Francis Ponge, é o poeta quem tem os olhos capazes de perceber melhor essas afecções e “acusar esse golpe do objeto²¹ sobre nós”.

Essa afecção pelas coisas é destacada por Maria Alzira Seixo (2010) nos romances antunianos. A pesquisadora esclarece detalhes desse artifício na narrativa:

um dos artifícios mais sensíveis e característicos dos romances de António Lobo Antunes [, que] é o de alterar as substâncias das coisas (das ações, das atitudes, dos sentimentos) no seu trânsito pela actuação humana [...] através da semântica da frase, e também da sintaxe da narrativa. [...] isso, no plano da composição do romance, resulta num determinado ritmo, que é o de uma oposição alternante do sentido das coisas, em certos pontos em junção destoante, ou na mutação frequente da descrição para a narração, do relato no presente para a evocação no passado, da fala da primeira pessoa para a fala da terceira pessoa, do discurso reportado para as franjas do diálogo, em comunicação do concerto (ou do desacerto) de entidades e de vozes. (SEIXO, 2010, p. 60).

No exemplo seguinte, retirado do romance que constitui o objeto de nossa pesquisa, outros sentidos humanos, além do olhar, são chamados à escrita. Conforme o estudo de Maria Alzira Seixo (2010), as substâncias das coisas são alteradas. Segue a citação:

²⁰ Expressão utilizada por Cabral (2011, p.144)

²¹ Anotamos na introdução deste capítulo a preferência pela palavra “coisa”, em detrimento de “objeto”, mas neste caso mantemos “objeto” para fidelidade da citação.

és tu no interior uma espiral de névoa até que não mais que uma névoa também, apequenas-te no colchão na esperança que o teu marido se esqueça de te roubar a ti mesma, com o teu cunhado à porta não a escutar-vos mas às ondas da Trafaria contra os pilares do pontão transformando-os em sobras que a maré abandona na praia final que visitarás um dia e ao visitá-la a perdes, quer dizer nem uma marca na areia ou um sinal dos teus passos, uma planície intacta sem gaivotas nem gralhas, um lugar de silêncio onde a ausência de ti se dilata e dissolve porque não és ninguém já (ANTUNES, 2008, p. 195).

No início, a personagem Maria Adelaide tem seu interior comparado a “uma espiral de névoa”, mas para enfatizar o vazio, como se fosse possível, a espiral torna-se “não mais que uma névoa”. Até aí o corpo de Maria Adelaide é comparado a um elemento da natureza em razão do vazio. Na sequência, o cunhado, que está à porta, não a escuta, mas às ondas, e há uma quebra de expectativa do leitor, haja vista que o cunhado nutria um amor desde a adolescência pela personagem. Novamente, à Maria Adelaide, portanto, cabe um vazio, desta feita, no espaço exterior a ela. No relato, as ondas vão de encontro aos pilares do pontão e transformam-nos em sobras. A ausência, que agora se torna não só dentro do corpo, mas também no exterior, é marcada no espaço pelo silêncio, inclusive na planície livre de pássaros, como gaivotas e gralhas.

Observamos que as coisas, na linguagem fantástica de *O arquipélago da insónia*, tornam-se o que Ítalo Calvino, ao tratar da presença dos objetos na literatura, descreve como “o polo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis” (1990, p. 49). Verificamos, na última citação do romance que é objeto desta pesquisa, que o campo semântico da ausência se correlaciona, desde a “espiral de névoa” até a negação absoluta da existência, com a expressão “não és ninguém já”. A agonia e a angústia de Maria Adelaide, por sua vez, correlacionam-se à espacialidade em torno da qual voltamos os olhos, dado o magnetismo semântico desta no romance: o arquipélago.

Nesse sentido, trazemos as palavras de Alfredo Bosi (1988), das quais destacamos a bela expressão cunhada a partir de sua busca etimológica: a

cultura grega “entrelaçava pelos fios da linguagem o ver e o pensar” (BOSI, 1988, p. 65). Outra observação que o pesquisador brasileiro estabelece com relação ao olhar é a diferenciação que os idiomas fazem entre os termos “olho” e “olhar”: “Se em português os dois termos aparentemente se casam, em outras línguas a distinção se faz clara ajudando o pensamento a manter as diferenças.” (BOSI, 1988, p. 66). Para o autor, essa

marcada diversidade em tantas línguas²² [...] trata-se de uma percepção, inscrita no corpo dos idiomas, pela qual se distingue o órgão receptor externo, a que chamamos “olho”, e o movimento interno do ser, que se põe em busca de informações e significações, e que é propriamente o “olhar”. (BOSI, 1988, p. 66).

Interessante destacar que se trata de uma percepção da escrita. É assim também que entendemos a escrita em *O arquipélago da insónia*: como um movimento do ser da linguagem, que é o espaço, e como a busca de informações e significações na temporalidade que, na escrita ficcional de António Lobo Antunes, é memória.

Um exemplo desse discurso fantástico é a escrita das coisas, as quais, são, conforme nossa pesquisa mostra, também espaço do romance. Na primeira página do livro, retratos substituem familiares, causando por isso estranhamento no personagem. Já no caso da avó, temos uma situação diversa, é ela quem contempla o personagem-narrador “com olhos de retrato que atravessava gerações” (ANTUNES, 2008, p. 13). As coisas, como espacialidades, mostram, por meio da dobragem exterior, a subjetivação do autista no silêncio de uma escrita fantástica, por exemplo com retratos que habitam a casa e até falam. Ele olha para a casa, a fim de descobrir de onde vem a impressão da descontinuidade da imagem dela no tempo. Também as coisas da casa olham-no, com o olhar fixo de retrato.

Os retratos contribuem para a construção de relações de ausência, que se associa ao espaço da família decadente. O poder financeiro também é ausência, porque se tornou, na casa que intriga o autista, uma aparência nas

²² “Em espanhol: *ojos* é o órgão; mas o ato de olhar é *mirada*. Em francês: *oeil* é o olho; mas o é *regard/regarder*. Em inglês: *eye* não está em *look*. Em italiano, uma coisa é o *occhio* e outra é o *sguardo*.” (BOSI, 1988, p. 66).

roupas que ajudam a contar a história dos parentes das fotos. Essas fotos, portanto, são igualmente monumentos de uma ordem social. Para Jaques Le Goff (1990, p. 548), “o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias”.

Em *O arquipélago da insónia*, o autista dá vida a esses monumentos da família, porém, não como imagens de si, mas apenas como “parentes dos retratos” (ANTUNES, 2008, p. 14), os quais, para ele, eram estranhos e os quais ele compara ao pai em razão disso. Referindo-se a parentes idosas de retratos, o autista afirma que se atrapalha com aquelas que ainda não conversam, pois começaram a nascer nos retratos. Os fatos de o retrato marcar um nascimento e de pessoas de retrato conversarem são eventos insólitos que ironizam o processo de impor uma imagem de si no caso de algumas mulheres da família. Transcrevemos a cena do romance:

uma dessas parentes idosas que começam a nascer nos retratos continuando aqui e com quem a gente se atrapalha por não escutarem já e não conversarem ainda, tia Eduína, tia Mariana, padrinho Roberto, tio Gaspar sempre digno, medalhas na corrente do colete e botas novas (ANTUNES, 2008, p. 38).

Notamos, também, o humor que é provocado, não com riso, mas pela inserção de situações comuns às famílias em geral: “uma dessas parentes idosas que começam a nascer nos retratos”, ou seja, a grande quantidade de senhoras idosas nas famílias – por extensão, no país – que ainda não conversam, uma característica de tia, como assim entendemos, em razão de uma construção cultural. Ademais, fica interdito o silêncio que ambienta a casa, pois há relatos de falas dispersas das pessoas dos retratos, mas não de conversas. Já os homens da família estão “sempre dignos”, porém numa dignidade que se conhece pelas “medalhas na corrente do colete” e nas “botas novas”, elementos de vestimenta que os colocam em superioridade em relação às mulheres. Entretanto, é apenas uma dignidade aparente de vestimenta, posto que não é narrada nenhuma história deles que lhes garanta essa dignidade.

Michel Pollak (1989) denuncia as imposições relacionadas à construção da memória. Para o autor,

existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, “não-ditos”. As fronteiras desses silêncios e “não-ditos” com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos. (POLLAK, 1989, p. 15).

De acordo com Renato Prada Oropeza, “[t]iempo, espacio e identidad del personaje: tres ejes de la discursivización realista pierden sus características para tornarse elementos inciertos, aunque sí ‘reales’²³” (2006, p. 76). A linguagem fantástica na escrita de *O arquipélago da insónia*, com a possibilidade de novas experiências de tempo e espaço e um quê de silêncio, oferece uma pluralidade de significações e auxilia na configuração de imagens para uma memória mais ampla de experiências humanas.

É assim que a linguagem fantástica na escrita de António Lobo Antunes, em *O arquipélago da insónia*, contribui para tratar de questões sociais, como opressão e violência, deixadas na sombra do esquecimento. Por exemplo, a Revolução (quando da invasão dos comunistas na herdade), a pobreza no bairro da Trafaria, as relações de poder entre patrões e empregados (principalmente, nas relações entre o avô e os empregados em sua propriedade), a decadência da família e violências contra a mulher.

Quanto aos objetos de culto religioso, coisas feitas com o fim de serem contempladas para elevação do espírito do homem a Deus, são reposicionados no espaço deste romance. Com relação à imagem de Cristo, por exemplo, é feita uma referência a um “Cristo de feira” em várias passagens. A primeira é esta: “havia um Cristo que se compra nas feiras torto na parede²⁴” (ANTUNES, 2008, p. 17). Em outra cena: “dentro de mim o Cristo de feira dobrado nos seus cravos” (ANTUNES, 2008, p. 23).

²³ “[t]iempo, espacio e identidade do personagem: três eixos da discursividade realista perdem suas características para se tornarem elementos incertos, embora sejam reais”. (Tradução feita por Maria del Rosario M. Zuniga)

²⁴ Informamos que a parede fica no sótão da casa da herdade.

Apesar de ser olhado e contemplado em sua importância no mundo, esse “Cristo de feira” não tem, no romance, a deferência que a cultura religiosa lhe oferece. No segundo exemplo, a despeito de o Cristo estar no interior do narrador-personagem, ainda está dobrado e imobilizado pelos cravos.

Considerando que se trata de religiosidade e as coisas deixam falar por si as palavras da escrita literária, observamos que o personagem-narrador mostra-se descrente neste Cristo como espiritualidade. É também o que expressa essa fala do autista: “um boneco de feira incapaz de milagres” (ANTUNES, 2008, p. 34). Já os objetos que se referem à religiosidade de Maria Adelaide, por exemplo, seus tercinhos e medalhinhas, não são desvirtuados de sua função de memória religiosa.

Por último, no episódio da história do padre, não só objetos religiosos, como o próprio espaço da igreja são tornados heterotópicos. O religioso mantinha relações sexuais com a mãe do avô na sacristia da igreja e foi por isso que teve sua morte encomendada para o feitor da herdade. No momento do assassinato, a insistência no cumprimento das regras torna-se heterocronia, pois o feitor exige do padre que o absolva de seus pecados antes de cumprir a missão de outro pecado, este contra o próprio confessor. Enquanto o corpo do padre não é enterrado, mas deixado entregue a aves de rapina, os objetos também cumprem outra descontinuidade no discurso religioso: o assassino troca os sapatos com os do morto, porém é obrigado pelo patrão a desfazer a troca.

A justificativa do patrão para não autorizar a troca dos sapatos é a seguinte: “– Vai entregar os sapatos ao homem para andar como quiser pela vida” (ANTUNES, 2008, p. 35). Para dissipar a dúvida, o conselho: “o meu avô zangado / – Nunca impeças um defunto de passear onde lhe der na gana” (ANTUNES, 2008, p. 35). Os sapatos, portanto, terão utilidade ao corpo, numa mistura de planos espiritual e corporal.

Nesse sentido, transcrevemos a descrição do lugar para onde o feitor se dirigiu, a fim de devolver os sapatos ao padre:

e o feitor sob as nogueiras a lutar com os sapatos sem dar com as árvores sequer conforme lhe sucedeu pisar o padre que se

sumia na terra e uma mulher de alguidar, mais mulheres, um velhote num monte de lama a fazer corpo com ela, ficaram as pálpebras de fora a seguirem-no iguais às fotografias com enfeites de metal, rosinhas, lírios, de meninas falecidas de mal do peito vibrando a harpa dos pulmões, Celeste, Leonora, Angelina a recortar estrelinhas de papel tossindo sem uma queixa, sepultavam-nas em caixõezitos de cetim branco e os milhafres por cima nas suas voltas quietas (ANTUNES, 2008, p. 35).

Nesse trecho, são imprescindíveis as pistas intertextuais para sugerir a sobreposição de planos de existência intra e intertextuais. O feitor pisa no corpo do padre, já sumindo na terra, sem perceber, assim como também o procede com uma mulher e outras. E, então, há referência a um velho que faz corpos com lama, e em seguida, sem uma coesão clara no texto, o narrador enumera meninas falecidas. Esse corpo com lama é mais um intertexto bíblico, relativo à Criação. Deus é outra vez destituído de sua divindade, porque é um “velhote”, mas desta feita “faz corpo com lama”²⁵.

Destacamos, nessa cena, como o insólito irrompe na narrativa a partir do par de sapatos. É pela necessidade de devolução deles que o feitor tece o relato sobre esse espaço heterotópico, nesse caso, com uma justaposição de realidades. Tentamos reunir num plano o velhote a fazer corpo com lama, as meninas falecidas e Angelina a cortar estrelinhas de papel; noutro, meninas enterradas em caixõezinhos e os milhares. A despeito da nossa tentativa, como leitor, de ordenar em posicionamentos as relações nesse espaço, permanece a desordem das coisas. No entanto, é nessa desordem, nessa desrazão, que encontramos a razão da linguagem fantástica no romance, pois,

La contribución de la verdad de una obra estética a la riqueza y complejidad del mundo en su totalidad, sólo gozará de un tratamiento justo cuando no se la reduzca a esa correspondencia con el mundo cotidiano o del sentido común y se atienda a lo que el arte propone como enriquecimiento efectivo de nuestro mundo, como contribución propia y legítima²⁶ (OROPEZA, 2006, p. 55).

²⁵ Recordamos que Maria Adelaide também sentia em seu corpo cheiro de lama, como sinal do sangue menstrual. A lama, refere-se ao corpo da mulher, à terra e à Criação do Homem pelas mãos de Deus, participam do mesmo campo semântico de maternidade, que é, portanto, papel que cabe à mulher natural, cultural e socialmente.

²⁶ “A contribuição da verdade de uma obra estética à riqueza e complexidade do mundo na sua totalidade, só terá um tratamento justo quando não for reduzida a essa correspondência com o

Segundo Maria Alzira Seixo (2010, p. 77), “o poço tem um valor diegético central” em *O arquipélago da insónia*, uma vez que lá poderia ter acontecido “o homicídio por afogamento de um dos irmãos praticado pelo outro, e segue como ‘leitmotiv’, parecendo, no entanto, que não passa de uma compensação imaginária”. A pesquisadora ainda afirma que “Não é tanto, porém o ato de cair [no poço] que tem pertinência nos seus romances [de António Lobo Antunes], mas a transição de espaços que da queda resulta e percepção que a personagem tem das coisas.” (SEIXO, 2010, p. 71).

Em nosso entendimento, o ato de cair tem, sim, pertinência, em *O arquipélago da insónia*, como o deve ter nos demais romances do escritor, pois é a partir desse ato que ocorre a transição de espaços. Tal pertinência é aumentada, porque é esse ato/ação que instaura a inquietação diante do outro espaço, do desconhecido, do subterrâneo. Ou seja, é um evento insólito e por isso causa esse sentimento. As palavras de Ítalo Calvino (2015) corroboram a necessidade de novos olhares para com o fantástico na contemporaneidade. Segundo o autor,

Sentimos que o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de outro modo, como elementos da cor da época. (CALVINO, 2015, p. 181).

Evelyn Blaut Fernandes (2015, p. 43), no entanto, considera a casa, em *O arquipélago da insónia*, como uma fantasmagoria:

A ‘casa a quem tudo falta apesar de igual’ [ANTUNES, 2008, p. 21] é uma compilação de ruínas, é o espaço que mais afinidades apresenta com uma típica casa assombrada que, porém, não passa de uma fantasmagoria elaborada pela imaginação de um autista. Como habitante de uma casa imaginária, também ele é narrado como um fantasma. A maioria das personagens deste romance apresenta esta característica, não só devido à sua dupla representação ao mesmo tempo ausente e presente, de tal modo que a ausência

mundo cotidiano ou com o senso comum e seja atendida pelo que a arte propõe como enriquecimento efetivo de nosso mundo, como contribuição própria e legítima.” (Tradução feita por Maria del Rosario M. Zuniga)

se torna dominante, mas por revelar, na maioria das vezes, o lado negativo, porque obscuro, das coisas.

Nossa leitura difere dessa proposta por Evelyn Blaut Fernandes (2015), embora concordemos em relação à representação da ausência e à presença das personagens, que em nossa concepção metodológica são estudadas como na perspectiva do espaço, a partir de suas relações no mundo. Entretanto, apreciamos o espaço de ruínas e a imaginação do autista de outro modo, “como elementos da cor da época” (CALVINO, 2015, p. 181).

Neste relato, a herdade é caracterizada pela imobilidade do tempo, apesar de as horas avançarem; o que se pode constatar pela mesmidade da natureza e o silêncio, quebrado apenas por um afogado no poço:

(não existe nada recente neste lugar, tudo velho até as árvores lá fora, a imobilidade dos milhares, o mesmo vento e os mesmos sons, aqueles que o meu pai escutara em criança e o meu avô antes dele e o pai do meu avô, o mulo que pertencera a parentes mais antigos que os das fotografias, o cavalo em retratos anteriores ao meu pai montado por sujeitos de que ninguém lembrava o nome e daí este silêncio que estagnou, horas que se repetem sem avançarem nunca, os afogados do poço um só afogado que nos maldizia do fundo, percebiam-se sob os limos o chapéu, os sapatos e de repente éramos nós na água passando a mão na cara sem acreditar – Eu?) (ANTUNES, 2008, p. 60).

Ao se percebem na água, não acreditam; é, pois, uma inquietude, um medo, ou seja, sentimentos provocados pelo desconhecido, pelo insólito e uma incredulidade do personagem que se refere tanto ao lugar isoladamente quanto à questão de sua subjetividade em relação a esse espaço, “sob os limos”. No entanto, a ideia do espelhamento que em si tem a água dissipa a certeza absoluta de que o referente do “nós” (que não poderíamos afirmar serem os irmãos ou a família) está dentro do poço. Quando o personagem-narrador afirma “passando a mão na cara sem acreditar”, também o leitor não acredita, porém, somente o primeiro terá a resposta, pelo menos desta vez.

Não só outro espaço, mas outro posicionamento, que a linguagem fantástica vai evidenciar: é o posicionamento atópico, que está em outro plano de existência, isto é, como se em outro mundo, um não-lugar no mundo

prosaico, onde não se comunica com as coisas nem com as pessoas, tudo é silêncio.

Gostaríamos de finalizar este item com as palavras de Ítalo Calvino (1990, p. 102):

quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações?

Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

Mas a resposta que mais me agradaria dar é outra: quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...

Como a literatura pode fazer falar outros eus que não têm palavras? Retomo as palavras do próprio Ítalo Calvino, para justificar a falta de resposta a esse questionamento: “Podemos dizer que numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico.” (CALVINO, 1990, p.49). Portanto, não temos a chave do mistério. E se a literatura não faz falar “o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...”, faz falar quem não tem voz pela magia dos objetos na narrativa, denunciando a opressão no espaço da família, da sociedade patriarcal, da grande propriedade rural, da igreja, enfim, nos espaços do romance.

3.3 Arquipélago da insónia: livro-objeto, livro-corpo

Neste item, trataremos o corpo e o livro não mais vinculados ao nome “coisa”, porque precisamos diferenciar corpo e objeto, para entender a intrigada ordem que se estabelece na escrita de *O arquipélago da insónia*.

Nosso corpo é uma espacialidade da qual não nos separamos. É essa a constatação que Michel Foucault (2013, p.7) faz inicialmente sobre o corpo utópico:

Posso ir até ao fim do mundo, posso, de manhã, sob as cobertas, encolher-me, fazer-me tão pequeno quanto possível, posso deixar-me derreter na praia, sob o sol, e ele estará sempre comigo onde eu estiver. Está aqui, irreparavelmente, jamais em outro lugar. Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo.

Mas, segundo o filósofo francês, não suportamos essa condição e por isso buscamos meios de desvencilhar dessa espacialidade que nos acompanha sempre. O espelho é considerado por Foucault (2013, p.7) o responsável por confirmar essa continuidade: “No entanto, todas as manhãs, a mesma presença, a mesma ferida; desenha-se aos meus olhos a inevitável imagem imposta pelo espelho”. Contra esse corpo, então, buscaríamos utopias para fugir de nossas feridas, angústias, medos. Em *O arquipélago da insónia*, uma angústia se concretiza por meio do tempo, que se torna parado, “coalhado” nas sombras, ausências, ruínas e espacialidades, como o relógio que tem o “coração pausado”, os retratos que substituem as pessoas e os campos da herdade, numa seca impassível até mesmo à chuva.

Contudo, Michel Foucault reavalia seu raciocínio: “Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado. Penso, afinal, que é contra ele e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias.” (FOUCAULT, 2013, p.8) Para o autor, o prestígio da utopia consiste “precisamente na utopia de um corpo incorporal”. (FOUCAULT, 2013, p.8)

A múmia, por exemplo, é tornada corpo utópico, porque, dentre outras utopias, persiste no tempo (FOUCAULT, 2013). Esses corpos são sólidos, e isso contribui para a ideia de eternidade, devido à duração no tempo. Mas a eternidade não é garantida pela solidez da lápide, e sim pela memória que nela é escrita, em razão da espacialidade que é. No caso dos retratos, em *O arquipélago da insónia*, a eternidade tem, portanto, o sólito do objeto e o insólito da linguagem. Assim, os corpos dos retratos, também as ruínas de outros objetos e da casa e herdade, compõem as imagens das lembranças. A

eternidade, portanto, tem na memória construída pela linguagem, seu deus, ou, como na epopeia, sua deusa, *Minemosine*.

Para Michel Foucault (2013, p.14),

O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem todos os lugares possíveis, reais ou utópicos.

É a partir dessa utopia do corpo, como grau zero do mundo, que o autista está em todos os lugares e em outro lugar que não o mundo. Seu corpo se faz presente em todos os espaços do romance por sua voz, a qual é entrecruzada por outras vozes discursivas. E então seus relatos são, ora confirmados como reais, ora desacreditados pela própria voz que conta ou por outra, de acordo com o que Foucault postula.

Acrescentamos que, na ficção antuniana, não há construção de personagens com nome, corpo e voz de modo tradicional, mas algumas características são deslocadas, como a voz do autista. Ele permanece durante todo o livro sem conseguir, enquanto personagem, falar; entretanto, é dele a voz narrativa na maior parte dos relatos que compõem o romance. Ademais, ele, como personagem, desenha a heridade, de acordo com seu próprio relato. É o autista, portanto, que faz falar em seu desenho corpos e objetos.

Os corpos desenhados pelo autista estão em parte alguma, já que a “herdade”, conforme o personagem-narrador, não existe. Como ele explica, são desenhos, imaginações, invenções, mas são desses corpos desenhados, sem lugar, negados pelas utopias do tempo nas ruínas de uma casa, que “saem e irradiam todos os lugares possíveis e utópicos”. Com corpos desenhados apenas como “uns pinguinhos de azul, uns pinguinhos de verde” (ANTUNES, 2008, p.101)

Na herdade, desenho que espelha angústias e medos do autista e de seu mundo – espelhamento dos medos e angústias que afligem o homem contemporâneo – não há comunicação efetiva, apenas murmúrios de ruínas e ventos. Aqueles que lá vivem não se conhecem, uma vez que não se relacionam efetivamente, pois conhecemos-nos não apenas no eco das palavras do outro, do outro corpo, dos objetos, mas em relações que estabelecemos no mundo com esses corpos, objetos e pessoas.

Para Jean-Luc Nancy (2013, p.47), não há “fora de mim” porque o oposto, o “eu dentro de mim”, também não existe:

Sim, eu-fora. Não “fora de mim” pois, na verdade, dentro não há “eu” mas a lacuna onde todo o meu corpo se recolhe e pressiona para fazer voz e declarar-“se”, se reclamar e chamar, se desejar desejando o eco que talvez outros corpos emitirão em torno dele. Estranho estrangeiro para si mesmo em seu apelo de si mesmo; senão, ele não poderia chamar-se, ele não poderia exprimir em toda sua extensão o pedido de encontrar esse estranho estrangeiro.

O autista, que afirma ter um arame na garganta, reclama então outras vozes outras vozes, olhares e murmúrios, para exprimir seu pedido de “encontrar esse estranho estrangeiro”, que olha para a casa, vê tudo igual, mas não se reconhece, porque tudo parece diferente, apesar de igual; que procura o afeto da mãe entre suas memórias e não encontra; que não sabe se terá a moldura dos retratos como os parentes, em razão de sua filiação duvidosa; que, enfim, tem medo do subterrâneo do poço, porque desconhecido.

Jean-Luc Nancy (2013, p.89) enumera indícios do corpo, e o quinto é “O corpo imaterial”: “Um corpo é imaterial. É um desenho, um contorno, uma ideia.” Se o corpo é uma ideia, um desenho, o livro que na ficção do romance é escrito pelo irmão do autista, contando histórias da herdade, que por sua vez foi desenhada pelo autista, é também um corpo. Consideramos, então, este livro como livro-corpo.

Assim é o *Arquipélago da insónia* como livro-corpo:

Corpus: um corpo é uma coleção de peças, de pedaços, de membros, de zonas, de estados, de funções. Cabeças, mãos e cartilagens, queimaduras, suavidades, jorros, sono, digestão, horripilação, excitação, respirar, digerir, se reproduzir, se recuperar, saliva, sinóvia, torsos, câimbras e pintas de nascença. É uma coleção de coleções, *corpus corporum* cuja unidade permanece uma questão para si mesma. Mesmo a título de corpo sem órgãos, há cem órgãos, onde cada um atrai para si e desorganiza o todo que não consegue mais se totalizar. (NANCY, 2013, p.93)

Confirmado a imagem de Jean-Luc Nancy, *Arquipélago da insónia* não segue a estrutura tradicional da narrativa e as vozes discursivas atraem para si as verdades, instaurando o caos, sem uma totalização. Desse modo, o livro-objeto se faz corpo com um romance em que a voz do autista desenha a si e suas relações com o mundo; com a escrita do livro pelo irmão, o que o autista informa nas páginas do romance; e por fim com a instância enunciativa do escritor²⁷ António Lobo Antunes, informada na última página do após a “inscrição” em caixa alta: “FINIS LAUS DEO / (escrito por António Lobo Antunes em 2006 e 2007)” (ANTUNES, 2008, p.263).

²⁷ Essas palavras de Lobo Antunes ao final se desvelam a partir da voz de um autor implícito, o qual, na concepção de Wayne Booth (1980), configura-se como a imagem implícita de um autor nos bastidores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos desenhos e escritas de *O arquipélago da insónia*, os contornos do lápis e as letras nos apresentaram não simplesmente espaços, mas também experiências humanas neles transfiguradas. Michel Foucault (2017b) afirma que seu interesse de reflexão é o sujeito e segue caminhos diversos para delinear este objetivo. Nesta tese, nos valemos principalmente dos seus estudos sobre o espaço relacionados à subjetividade e da teoria do próprio Michel Foucault (2017a, 2017b, 2016a, 2016b, 2015, 2013) sobre a linguagem. Desse diálogo, resultaram contribuições sobre as relações entre o sujeito, o espaço e a linguagem no romance *O arquipélago da insónia*.

A proposta de uma heterotopologia como leitura da configuração do espaço, em *O arquipélago da insónia*, levou-nos a considerar, no romance, questões a respeito da elaboração estética na escrita de António Lobo Antunes e da dimensão social e política de sua obra. Cumpre destacar esse caráter ético da abordagem do espaço, num conjunto de práticas subjetivas no mundo. A análise de espaços e a exemplificação de posicionamentos do narrador-personagem autista neles e sobre eles, feita no segundo capítulo desta tese, evidencia a importância de um olhar atento para o narrador-personagem e os personagens-narradores enquanto sujeitos sociais constituídos na escrita e por meio dela, haja vista que os posicionamentos deles nos/sobre os espaços não são fixos e revelam-se em relatos cuja linguagem é repleta de lacunas e enigmas.

Referimo-nos à linguagem fantástica, tomando o fantástico na literatura como “modo” e não como “gênero”. Nesse sentido, nossa compreensão de linguagem fantástica implicou a noção de insólito numa perspectiva de indeterminações, incertezas, dúvidas e possibilidades múltiplas; ainda, valorizando o pensamento crítico e a dialética. Assim, os espaços de *O arquipélago da insónia*, por meio de uma linguagem fantástica, num processo de dobragem das palavras, transfiguraram possibilidades múltiplas de realidades. Por exemplo, a impressão do autista sobre as diferenças na casa da herdade, desde a primeira página do romance, não se resolve até a última página. Por caminhos tortuosos, nós, leitores, tecemos interpretações possíveis, mas as

incertezas permanecem. No caminhar da leitura, entretanto, os medos, as angústias e outros sentimentos do narrador-protagonista acompanham o leitor.

Na análise heterotopológica do romance, observamos espaços e tempos marcados por posicionamentos, em geral, de inferiorização das mulheres, dos pobres e de pessoas que se diferenciam do que a sociedade considera “normal”, como o autista. É desse modo a condição: da mulher, como no caso de Maria Adelaide; do cidadão pobre, considerando-se a versão da família do autista no bairro da Trafaria; do empregado, amplamente mostrada no tratamento dispensado a homens e mulheres que tralhavam na herdade; e de moradores desassistidos, o caso dos pescadores da Trafaria. Esses são exemplos relevantes da crítica social, em *O arquipélago da insónia*, para os quais contribuiu sobremaneira a linguagem fantástica, em sua dimensão questionadora da realidade.

Na ficcionalidade do desenho da herdade, em que o autista faz falar objetos e corpos, pela dobragem da palavra a que o escritor procede e ainda considerando o livro que o irmão do autista escreve e a narrativa que ora lemos com a sinalização de autoria de António Lobo Antunes, encontramos um jogo de ficcionalização que instaura uma lógica insólita. Não há, pois, fechamento para a questão dos livros que se deslocam nesses múltiplos planos de existência, mas, sim, uma provocação ao leitor.

Consideramos, igualmente, o silêncio desvelado na espacialidade do “livro”, palavra que se desdobra e redobra em livro-objeto e livro-corpo, sem que as duas espacialidades se anulem. No primeiro, encontramos os relatos que constituem o romance, porém problematizados em sua instância criativa. Trata-se do livro-desenho do autista e do livro-escrita do irmão do autista, que são mencionados ao longo da narrativa como escrituras da herdade. Portanto, nesse sentido, são ambos livros-objetos, cuja escrita ou o desenho espelham os silêncios e as angústias que marcam esses personagens-narradores.

No segundo, como livro-corpo, nele são desvelados silêncios de uma narrativa de modo que vozes discursivas se entrecruzam em relatos fragmentados, o que caracteriza a memória e, dessa maneira, a escrita

antuniana. Então, o livro-objeto se torna livro-corpo com a voz do autista, do irmão do autista e da instância enunciativa do escritor António Lobo Antunes.

Por fim, como encaminhamento para próximas pesquisas (nossas e de outros estudiosos), gostaríamos de ressaltar a importância de novas perspectivas de leitura para *O arquipélago da insónia*, bem como da obra do escritor português como um todo. Também, o estudo dessa linguagem que faz dizer as coisas e os corpos na escrita antuniana deve ter relevância na leitura do romance e, assim, ter sua caracterização amplamente discutida. Isso porque são necessárias a nós, leitores, novas abordagens para as linguagens de silêncios e ausências que as espacialidades dizem nos livros.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. **Arquipélago da insónia**. Alfragide: Dom Quixote, 2008.
- ANTUNES, António Lobo. **Conhecimento do inferno**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- ANTUNES, António Lobo. **O Manual dos inquisidores**. Alfragide: Dom Quixote, 1996.
- ANTUNES, António Lobo. Receita para me lerem. In: **Segundo livro de crônicas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril, 1973.
- ARNAUT, Ana Paula. A insólita construção da personagem post-modernista. In: **Abusões**, n. 3, v. 3, ano 2, 2016. DOI: <https://doi.org/10.12957/abusoes.2016.26284>
- ARNAUT, Ana Paula. A ficção de António Lobo Antunes: o romance no fio da navalha". In: **Revista Pequena Morte**, nº 26, janeiro, 2014.
- ARNAUT, Ana Paula. **Mulheres na ficção de António Lobo Antunes**. (In)variantes do feminino. Alfragide: Texto, 2012.
- ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes**. Coimbra: Edições 70, 2009.
- ARNAUT, Ana Paula. O “Arquipélago da insónia”: litanias do silêncio. In: **Plural Pluriel, Revue des cultures de langue portugaise**, n. 2, 2008. Disponível em: pluralpluriel.org
- ARNAUT, Ana Paula. A ficção de António Lobo Antunes: o romance no fio da navalha. In: RODRIGUES, Ernesto; SOUSA, Rui. (edição e organização) **A Dinâmica dos Olhares**. Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal. Lisboa: CLEPUL, 2007, p.975-983
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 181-190.
- BARTHES, Roland. O mundo objeto. In: BARTHES, Roland. **Ensaios críticos**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **FronteiraZ**, v. 3, n. 3, p.305-319, dez. 2012.
- BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique**. La poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.
- BLANCO, María Luisa. **Conversas com António Lobo Antunes**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do olhar**. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.65-87
- BRANDÃO, Luís Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura - Poéticas do espaço**. v. 15, n.1, p. 207-220, jan.-jun./2007. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.15.1.206-220>
- CABRAL, Eunice. A Concepção do romance em “Diccionário da Obra de António Lobo Antunes”. In: CAMMAERT, Felipe. **António Lobo Antunes, a arte do romance**. Alfragide: Texto Editores, 2011. p.137-156.
- CABRAL, Eunice. Tempo e espaço na obra literária de António Lobo Antunes. **Études Romanes de Brno**, v. 1, n.30, 2009. DOI: <http://hdl.handle.net/11222.digilib/114841>
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CALVINO, Ítalo. **Mundo escrito e mundo não escrito**. Artigos, conferências e entrevistas. Organização: Mário Barenghi. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção fantástica**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.
- CASTRO, Edgardo. **Introdução a Foucault**. Trad. Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault – Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- CAZALAS, Inès. O romanesco na obra de António Lobo Antunes: herança, desconstrução, reinvenção. In: CAMAERT, Felipe (org.). **António Lobo Antunes: a arte do romance**. Lisboa: Texto Editores, 2011.
- COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- FERNANDES, Evelyn Blaut. A ficção de António Lobo Antunes: da coreografia dos espectros à caligrafia dos afectos. Coimbra: [s.n.], 2015. **Tese de doutoramento**. Disponível em [www:
http://hdl.handle.net/10316/28158](http://hdl.handle.net/10316/28158).
Acessada em 8 de abril de 2020.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura: Na Idade Clássica**. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2017a.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017b.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016a.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016b.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. (Ditos e escritos III)

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; As heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. In: GARCÍA, Flávio; MOTA, Marcus Alexandre. **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins; LIMA, Marcus Vinícius. **Michel Foucault: heterotopias, utopias, cartografias, pirotecnicas de um corpo**. No prelo, 2019.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O conceito de hesitação e a constituição do fantástico. ROSSI, Cido; SYLVESTRE, Fernanda Aquino. **O fantástico como textualidade contemporânea**. Uberlândia: Edibrás, 2019.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. J.J.Veiga e seus turbulentos objetos, espaços de inquietação e de medo. In: GARCÍA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (Orgs). **Vertentes do fantástico no Brasil**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? In: **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**, v.26, dez. 2013, p.18-31.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. **Revista da ANPOLL**. São Paulo, 28, p. 213-236, jul/dez 2010. DOI: <https://doi.org/10.18309/anp.v1i28.166>

GARCÍA, Flávio. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. In: Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – *Ética, Estética*, 22, 18 a 22 de julho de 2011, UFPR – Curitiba, Brasil. **Anais...** Abralic, 2011.

GIÃO, Rute; FERNANDES, Tânia. **António Lobo Antunes**. Escrever, escrever, viver. Disign & Authoring, 2009. CD-Rom.

GIL, José. Fechamento e linhas de fuga em António Lobo Antunes. In: CAMMAERT, Felipe (org.). **António Lobo Antunes**. A arte do romance. Alfradige: Texto, 2011.

GIL, José. **Em busca da identidade**: o desnorte. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

GOFF, Jaques le. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

GOMES, Adelino. Um quarto de século depois de “Os cus e Judas”. Acho que já podia morrer. In: ARNAUT, Ana Paula (Edição). **Entrevistas com António Lobo Antunes - Confissões do Trapeiro**. Coimbra: Almedina, 2008. p.434-450.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HOUAISS, Antônio; VILLAR; Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello Franco. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

ISER, Wolfgang. Interação do texto com o leitor. In: **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MAcGREGOR, Neil. Prefácio impossível. In: _____. **A história do mundo em 100 objetos**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

MICHELLI, Regina. Caminhos da paixão e do amor na literatura portuguesa. In: **Soletras**, ano iv, n° 08, jul./dez.2004.

MILANEZ, Nilton; BARROS-CAIRO, Cecília; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Apresentação. In: _____. (Orgs.) **Espaços, corpos e subjetividades insólitas e horríficas na literatura e no Cinema**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

MOLES, Abraham A. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de janeiro: 7 Letras, 2015.

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: _____. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.9-20.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporaneo: tension semantica y efecto estetico. **Semiosis**, Tercera epoca, v. 2, n. 3, p.54-76, Enero-Junio 2006.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 15-45, 2º sem. 2004.

SCHMIDT, Carlo. **Transtorno do espectro autista: uma atualização**. **Palestra**. Disponível em: https://www.ftec.com.br/static/media/uploads/palestra - prof.carlo_schmidt.pdf Acessado em 8 de abril de 2020.

SEIXO, Maria Alzira. **As flores do inferno e jardins suspensos**. Vol. II de Os romances de António Lobo Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

SEIXO, Maria Alzira (coord.) et al. **Dicionário da obra de António Lobo Antunes**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008. Volumes I e II.

SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes**. Análise, interpretação, resumos e guiões de leitura. Lisboa: Publicações dom Quixote, 2002.

SILVA, Rodrigues da. "A confissão exuberante". In: ARNAUT, Ana Paula (ed.). **Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007)**. Confissões do Trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008. p. 209-226.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.