

SUBVERSÃO DA/PELA LINGUAGEM: *CONHECIMENTO DO INFÉRNO*

Mariana Andrade da Cruz
Orientadora: Dalva Calvão
Doutoranda

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma leitura do romance *Conhecimento do inferno*, de António Lobo Antunes, publicado em 1980, analisando como o romancista contemporâneo português lança mão de uma linguagem imagética, elíptica e profundamente impactante para retratar uma série de situações passadas no Hospital Miguel Bombarda, principal cenário da trama. Pretendemos demonstrar como já neste livro, o terceiro em sua carreira e considerado como um integrante da chamada “fase de aprendizagem”, o autor antecipava mecanismos de escrita que seriam recorrentes em sua produção posterior, tais como a quebra de frases e palavras, bem como a repetição incisiva de determinados trechos. Tencionamos demonstrar, também, como a subversão da linguagem acompanha – e explicita – uma subversão temática, neste sanatório em que os doentes são os sãos, enquanto os médicos são os verdadeiros loucos. O trabalho deriva de parte de uma pesquisa de doutorado em andamento, orientada pela professora doutora Dalva Calvão.

PALAVRAS-CHAVE: António Lobo Antunes; *Conhecimento do inferno*; subversão da linguagem.

Quando evocamos o nome do escritor contemporâneo português António Lobo Antunes, algumas características, notadamente marcantes, de sua escrita, costumam ser salientadas, sendo estas relacionadas tanto ao conteúdo quanto à forma. Tematicamente, pensamos na abordagem das relações familiares, quase sempre marcadas pelo estigma da incomunicabilidade; na guerra colonial; na formação e posterior destituição da identidade portuguesa. Em termos de escrita, destacam-se a trama polifônica; a repetição de frases e palavras que funcionam como elemento de similaridade conector – conforme diz Maria Alzira Seixo – entre passado e presente; a escrita fragmentada.

Se os dados temáticos listados acima são usuais desde o primeiro romance do autor, *Memória de elefante* (1979), é consenso dizer que o método de escrita de António Lobo Antunes foi se apurando, particularmente após a publicação de *Explicação dos pássaros*, sua quarta obra. Os três primeiros romances do autor, comumente enquadrados na chamada “fase de aprendizagem”, como a denomina Ana Paula Arnalt, não versam pela polifonia, contendo, em vez disso, a única voz de seu protagonista e uma estrutura mais próxima da tradicional, com uma ordenação temporal e sequencial regular. O protagonista desses volumes apresenta características correlatas à vida pessoal do autor, sugerindo aproximações de cunho biográfico. E a redação desses textos é ainda bem pouco fragmentada, contendo, por exemplo, indicações de emissor e receptor bem demarcadas, inclusive por intermédio do uso de sinais de pontuação, conforme não se veem em obras posteriores – vide o exemplo abaixo:

- Tenho receio das crianças mortas – disse eu baixinho agarrando com força o braço do Muata. – Tenho receio das crianças mortas, tenho medo da maldade perversa das crianças mortas.

António Miúdo Catola deslizou o polegar pelo bigode imenso:

- Os brancos são loucos – declarou ele -, os brancos são mais loucos que os meninos. (ANTUNES, 2006, p. 21.)

No entanto, mesmo os primeiros romances possuem pontos nos quais já se esboçam elementos de linguagem que sugerem a subversão na qual o autor se aprofundaria em obras posteriores. E pensamos especialmente em *Conhecimento do inferno*, texto em que a subversão, o desconcerto e o mundo às avessas são explorados de maneira particularmente intensa também em sua abordagem temática. No romance de 1980, o terceiro de Lobo Antunes, são narradas as experiências de um psiquiatra em seu trabalho no lisboeta Hospital Miguel Bombarda. As memórias relacionadas àquele espaço são mencionadas durante uma viagem de carro, do Algarve até Lisboa, e mesclam-se por vezes a recordações de experiências vividas em Angola, durante a

guerra colonial. O título do romance justifica-se, a princípio, a partir de uma epígrafe, cujo uso como tal parece soar irônico: o texto selecionado, extraído de uma recensão crítica sobre um romance de George Elliot, dirá que

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

A mesma expressão é retomada, porém com uma conotação totalmente diversa, logo ao final do primeiro capítulo do livro, em que o narrador faz a seguinte colocação:

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 bebês assassinados, sabia do sangue derramado e da saudade, mas fora-me poupado o conhecimento do inferno. (ANTUNES, 2006, p. 13.)

Em outra passagem marcante de *Conhecimento do inferno*, uma personagem com quem o protagonista conversa murmura as seguintes palavras: “Estamos debaixo da terra, sabe? Isto aqui é o purgatório dos vivos, cheio de gente a arder.” (ANTUNES, 2006, p. 67). Vê-se o inferno em seus variados detalhes: e o horror do sanatório suplanta o horror da guerra.

É profundamente barroca a narrativa desse cenário que prima pela temática da inversão, uma vez que vemos, pouco a pouco, o sutil elo entre sanidade e loucura ser desfeito, até o ponto em que não há mais uma volta possível e os pacientes configuram-se como mais sãos do que os seus médicos.

Destacamos, ainda, o estudo de *Conhecimento do inferno* por se tratar de um livro que, nas palavras de Maria Alzira Seixo, constitui-se como “romance fundamental”. A autora partirá deste para estruturar o seu próprio livro, intitulado *As flores do inferno e Jardins suspensos*, volume que se segue a *Os romances de António Lobo Antunes* no objetivo de analisar as obras do romancista português, encontrando, dessa vez, elementos comuns aos romances que permitam um panorama geral da ficção pelo autor engendradora – um caminho diverso ao da primeira proposta teórica de Seixo, em que se fazia a análise separada de cada livro, dispostos estes por ordem cronológica de publicação. Analisando a totalidade dos romances antunianos, Seixo encontra entre eles um fio comum. Flores e inferno são palavras-chave, imagens recorrentes que conjugam beleza e barbárie, aludem à presença conjunta do lúdico e do infantil em um

mundo marcado pelo grotesco. Ao comentar sobre *Conhecimento do inferno*, curiosamente, a teórica assinala, na ambientação do enredo, “(...) (n)esse avesso das coisas que o romance põe em prática, como um ‘mundo ao contrário’ de índole barroca, com efeitos satíricos mas de segura índole moral.” (SEIXO, 2010, p. 38).

Mais adiante, a autora reforçará sua observação, ressaltando, claramente, que a escolha dos vocábulos avesso e barroco não foi ocasional ou fortuita. O romance, que tem boa parte de sua trama ambientada em um hospital psiquiátrico, está povoado de figuras grotescas – e o caráter distorcido encontra-se não somente nos pacientes, desequilibrados por seus transtornos, mas, e sobretudo, nos doutores, de quem, a certa altura, se passa a contestar a pretensa sabedoria médica e a sanidade; pêndulo que, supostamente fixo, qualificando um dos lados como o da normalidade, torna-o superior para julgar e clinicar os indivíduos que, rotulados pelo estigma da loucura, pertencem ao outro lado da dicotomia, e estão sob a vigilância daqueles. Em *Conhecimento do inferno*, o pêndulo frequentemente oscilará. Redimensionam-se os papéis de um e outro grupo, e os seres que sob o teto da instituição se gladiam

fazem do Hospital Miguel Bombarda o lugar de doença e morte e noite e aniquilamento e fantasmas que esbracejam e delas tentam libertar-se – pelo suicídio, pela fuga, por desvairos menores de escapismo, enganando, simulando, num inferno que é turbamulta confusa (onde se chega ao ponto de confundir o médico com o doente, num mundo que de repente fica às avessas – ou então é a própria loucura que dá o avesso do mundo) mas, sobretudo, lugar de suplícios, de ressonância mitológica e cristã. (SEIXO, 2010, p. 47.)

O mundo ao avesso, como bem salienta José António Maravall, é um dos temas pelos quais o barroco guardou maior predileção. Também encontrou bastante eco o dogma do mundo como loucura – e aqui destacamos a famosa obra filosófica do período a respeito: *Elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam. E é bastante cabível que assim seja em uma cultura que, marcada pela elipse e pelo conseqüente descentramento, privilegiará tudo o que é irregular, extremo, variado, longe da simetria renascentista anterior, a qual evocava, por seu equilíbrio, estabilidade e certezas. A cultura do barroco, estimulada tanto por descobertas científicas desconcertantes e desestabilizadoras de dogmas já de há muito conservados – as anotações de Copérnico e de Kepler acerca do Sistema Solar são claro exemplo disso – quanto por uma movimentação histórica conturbada, seja pelas frequentes guerras, seja pela assolação de pestes, reside muito mais na fronteira do duvidoso, do incerto, desacreditando os paradigmas a ponto de discuti-los e até subvertê-los. Evidentemente, não se trata de afirmar aqui que é Lobo Antunes um artista do barroco histórico ou um remanescente

deste, embora seja possível imaginar que, nestes tempos instáveis e de crise que vivemos hoje, temas como os do desconcerto possam vir novamente à tona e ser explorados pelas manifestações artísticas mais diversas.

A relativização que coopera para o desvendar de um certo lado avesso, do contrário daquilo que é supostamente natural, permeia o romance, e daí explica-se, portanto, a “índole barroca”, demonstradora do “avesso das coisas”, que Maria Alzira Seixo ressaltou em seu *As flores do inferno*. Tal avesso já se mostra antes mesmo do sanatório ser enquadrado; remonta a um ponto temporal anterior, no plano superposto da narrativa, quando a personagem recorda-se da sua opção pela medicina psiquiátrica. Ao se recordar da reação das pessoas próximas diante de sua escolha, vê apenas posturas dissonantes do ideal apoio que ele imaginava: um tutor ironiza o lugar nobre da psiquiatria no ramo das especialidades médicas; o pai desmistifica-a como sendo uma ciência sem embasamento e eficácia clínica; e, por fim, um amigo lança um axioma verdadeiramente relativizador.

- Não, não diga – pediu ele ao assistente que tocava o botão da campainha na parede para chamar o enfermeiro – não seguiu dentista porque a Psiquiatria é a mais nobre das especialidades médicas.
- A psiquiatria é uma treta – afirmou o pai. – Não tem bases científicas, o diagnóstico não interessa e o tratamento é sempre o mesmo.
- Já reparaste – perguntou o amigo – que os psiquiatras são malucos sem graça? (ANTUNES, 2006, p. 50.)

Vemos, aqui, que, ainda que a temática sugira uma subversão que mais adiante será reafirmada no romance, a linguagem está presa, ainda, a uma certa estrutura tradicional. Índícios da subversão na linguagem surgirão logo adiante, na página 75, em que vê-se a animalização dos internados – pois os médicos possuem “sorrisos de tratadores”. Nesse trecho, os sinais de pontuação são abolidos, e o vocábulo *normal* precisa ser progressivamente repetido para endossar uma normalidade que, a esse ponto da trama, já se tornava confusa: seriam efetivamente os pacientes aqueles que precisariam ser curados?

Os médicos chegavam às onze horas, examinavam clinicamente a língua do rio pelas varandas fechadas à chave, um rio aprisionado também nos caixilhos, azul e plano como as férias grandes, comungavam cafés rituais nos seus confessionários laicos separados por estreitas divisórias de tabiques, aumentavam ou diminuía as doses dos remédios consoante o frenesim dos pacientes, e entravam por fim, em grupo, na sala de jantar, distribuindo em volta sorrisos de tratadores. Cada sorriso gritava Eu sou saudável e tu és maluca mas se te portares bem talvez possa fazer alguma coisa por ti, conseguir que te tornes tão normal como nós, tão normal normal como nós, tão normal normal normal como nós, três pílulas ao pequeno almoço, três pílulas ao almoço, três pílulas ao jantar, os doentes aquietavam-se em silêncio (ANTUNES, 2006, p. 75.)

A mesma animalização, denúncia latente, surgirá em outras passagens diversas – “Porque é que em lugar de lhes dar comida (...) não os manda devorar-se uns aos outros? Tenho a certeza de que lhe obedeciam se os mandasse devorarem-se uns aos outros: todos os animais obedecem aos donos” (ANTUNES, 2006, p. 139). À medida que as lembranças da guerra vão se estendendo nas recordações do narrador, que permanece a dirigir seu veículo, as comparações se delineiam: animais são os pacientes e os soldados; são servis, têm sua rotina demarcada por outros indivíduos que são alheios às suas necessidades. Entretanto, o tema dentro do qual a inversão se faz mais saliente é mesmo o da loucura, com cenas como a que inserimos abaixo, quando, em determinada ocasião, o narrador precisa ir até seu local de trabalho, para resolver um problema pontual, e, por não se tratar de seu horário costumeiro no serviço, ele para lá se dirige acompanhado da filha. O receio infantil de entrar no sanatório, manifesto pela criança, fará o pai deslocar seu olhar por toda a aparência do hospital, encontrando, nele, não o aspecto repulsivo que se esperaria, mas certo conforto familiar sugerido pelo odor das refeições, há pouco ali feitas. A fagulha que romperá a estabilidade tranquila será a risada de uma das psiquiatras, ironicamente chamada pelo narrador de “égua normanda” – e o eco grosseiro e agressivo de seu riso agride o ambiente equilibrado. A gargalhada, que revela um estranho deleite, um mórbido prazer na contemplação da agonia, é a nota dissonante que leva o pai a, em sua próxima frase à filha, desvirtuar mais uma vez posições outrora estanques: o medo se origina não dos doentes, mas dos psiquiatras.

– Não quero entrar no hospital – disse a minha filha a apertar contra o meu ventre os caracóis assustados do cabelo –, não quero entrar no hospital porque tenho medo dos doentes.

Pela porta aberta vi deslizar no corredor as panelas de alumínio do almoço, a oscilarem numa espécie de carrinho de rodas que um servente zarolho, curvado como um arco, empurrava como uma charrua difícil. O perfume da comida, quente e húmido, penetrou-me as narinas da sua doçura fatigada. Um tilintar de talheres vibrava ao longe. Uma absurda atmosfera familiar, um entorpecimento agradável, um sonolento cansaço principiava a invadir-me por dentro, a insinuar-se-me no corpo em repouso, quando a gargalhada da égua normanda rebentou de súbito, por detrás de mim, numa explosão carnívora, quase brutal, de júbilo.

– Tenho muito mais medo dos psiquiatras – respondi-lhe. (ANTUNES, 2006, p. 86.)

Voltando ao tema da escrita, outra característica que notamos refere-se à construção de diálogos, em alguns momentos pontuais da trama. A título de ilustração, selecionamos o relato de uma conversa entre o narrador e sua família, e, logo após, entre o narrador e um enfermeiro que dele cuidava naquele momento em que o médico se via

na condição de paciente. Durante essa passagem, o discurso se alonga em um único e extenso parágrafo, bloco de palavras que avança por cerca de seis páginas. É certo que, em textos posteriores, Lobo Antunes promoverá a ruptura ao ponto da quebra abrupta de parágrafos – e até mesmo de palavras –, de modo que, em seus romances mais recentes, dificilmente se veem parágrafos que ocupem toda uma única página. Entretanto, algumas características na construção dos diálogos já sugerem uma desarticulação, um desprendimento da postulação tradicional usada na maior parte do tempo no texto – com a aplicação do travessão e da quebra de linha para indicar a nova fala –, de maneira que já podemos vislumbrar uma subversão da escrita. Mantém-se apenas, na maior parte do tempo, o uso das letras maiúsculas como marca principal, e o auxílio pontual da vírgula.

Consigo rodar o corpo e eis a família de pé à cabeceira, risonha, amável, condescendente, terna, Que ótimo aspecto que tu tens. Quero responder e as frases não se soltam, agarradas ao céu da boca como caramelos Levem-me para casa. O meu irmão diz A gente não te afiançava que precisavas de repouso ora vai ver-te ao espelho e repara na diferença. (...) A minha cunhada diz Nunca pensei que as instalações fossem tão boas. O meu irmão dá-me outra palmada no ombro, Seja cego se não me mordo de inveja, um gaudério destes num hotel de primeira. O meu pai diz Não te preocupes com o emprego já seguiu um papel para lá, não te descontam um chavo no ordenado. (...) O enfermeiro vem buscar-me O médico quer falar contigo. Não quero ir ao médico, digo eu, não quero que me façam como àquele. (...) Que remédio me deram inquiri eu. (ANTUNES, 2006, p. 192 – 193.)

Ainda que o tempo para a exposição seja curto, tencionamos mostrar, no presente trabalho, alguns tópicos que nos parecem de suma importância quando se trata do romance em análise. Pretendemos observar como o romancista contemporâneo português lança mão de uma linguagem imagética, elíptica e profundamente impactante para retratar uma série de situações passadas no Hospital Miguel Bombarda, principal cenário da trama. Também foi nosso ensejo demarcar como, já neste livro, o terceiro em sua carreira e considerado como um integrante da chamada “fase de aprendizagem”, o autor antecipava mecanismos de escrita que seriam recorrentes em sua produção posterior. Por fim, desejamos destacar como a subversão da linguagem acompanha – e explícita – uma subversão temática, neste sanatório em que os doentes são os sãos, enquanto os médicos são os verdadeiros loucos. Cientes de que o tema não se esgotou, mas esperançosos de ter caminhado, ainda que pouco, em sua exploração, encerramos aqui esta breve análise.



REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2006.

SEIXO, Maria Alzira. *As flores do inferno e Jardins suspensos*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.