



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



JOELMA LÔBO JUNQUEIRA TRAJANO

**AS DONAS DA PALAVRA:
MEMÓRIA GROTESCA EM *EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS*, DE
ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

Feira de Santana, BA
2018

JOELMA LÔBO JUNQUEIRA TRAJANO

**AS DONAS DA PALAVRA:
MEMÓRIA GROTESCA EM *EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS*, DE
ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tércia Costa Valverde.

Feira de Santana, BA
2018

JOELMA LÔBO JUNQUEIRA TRAJANO

**AS DONAS DA PALAVRA:
MEMÓRIA GROTESCA EM *EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS*, DE
ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira
de Santana (PROGEL/UEFS), como requisito para
obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 24 de outubro de 2018

Prof.^a Dr.^a Tércia Costa Valverde
Orientadora (UEFS)

Prof.^a Dr.^a Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes (UEFS)

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (UFC)

Aos meus amores eternos: meus pais, irmãos, minhas sobrinhas-filhas, meu esposo e meu filhinho(a), que ainda não conheço, mas por quem já daria a vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram com o meu crescimento pessoal e acadêmico durante a realização do mestrado.

Ao professor Claudio Novaes, pelo incentivo e compreensão que sempre fizeram desse momento de vida um período mais suave.

À professora Állex Leila, que bondosamente contribuiu como pôde para que eu pudesse me dedicar aos estudos.

Às queridas professoras Flávia Aninger e Alana Freitas, que me emprestaram livros e os ombros.

Aos professores Elvya e Rubens Pereira, que me adotaram e sempre cuidam de mim.

A todos os meus colegas de turma, em especial, Cezar, Kelly, Marla, Mila e Paulo que se tornaram amigos de uma vida inteira.

À D. Branca, uma mãe do coração, a quem eu devo muito por não merecer tanto.

E à minha orientadora, professora Tércia Valverde, por combinar ternura e dedicação, tornando o fazer acadêmico mais prazeroso.

Gratidão!

*A diferença entre passado, presente e futuro é
somente uma persistente ilusão...*

Albert Einstein.

RESUMO

Neste trabalho, propomos uma leitura do romance **Exortação aos crocodilos** (2001), de António Lobo Antunes, buscando pesquisar os perfis femininos, por meio da análise das quatro protagonistas, a saber: Mimi, Celina, Fátima e Simone, que, no referido romance, conduzem a narrativa através de monólogos, centrando-se nas suas memórias. Para isso, verificamos como se dá a construção da narrativa memorialística, associando ao texto de Antunes (2001) as teorias de pensadores como Freud (1938), Michael Pollak (1992), Jacques Le Goff (2008), Eclea Bosi (2006), Paolo Rossi (2010), Santo Agostinho (2011). Discutimos também o fato de essas mulheres serem as narradoras do romance e, ao mesmo tempo, não possuírem um discurso inteligível socialmente, emitindo suas vozes, muitas vezes, através do silêncio. Além disso, o caráter abismal da obra e o uso expressivo de símbolos grotescos conduziram-nos a estudar essa ferramenta estética e a discutir as possibilidades de interpretação de alguns desses elementos apresentados em **Exortação aos crocodilos**. Para tanto, utilizamos principalmente os textos teóricos de Kayser (1986) e Russo (2000). Suscitamos, então, a hipótese de que essa obra não corresponde apenas a lembranças individuais de mulheres portuguesas na década de 70, antes representa a própria memória nacional lusitana contemporânea. Considerando que os textos de Antunes são herméticos, fragmentados e trabalhados de maneira complexa, selecionamos, além dos autores citados, textos da fortuna crítica do autor, como os de Blanco (2002) e Arnaut (2009), dentre outros, a fim de compreender a obra e o estilo do escritor.

Palavras-chave: Mulheres; Memória, Grotesco; Exortação aos Crocodilos.

ABSTRACT

In this work, we propose to carry out a reading of António Lobo Antunes' novel *Exhortation to Crocodiles* (2001), searching for the female profiles, through the analysis of the four protagonists, namely Mimi, Celina, Fatima and Simone, , lead the narrative, through monologues, focusing on their memories. In order to do so, we examine the construction of the memorialistic narrative, associating theories of thinkers such as Freud (1938), Michael Pollak (1992), Jacques Le Goff (2008), Eclea Bosi (2006), Paolo Rossi (2010), Santo Agostinho (2011), to the text of Antunes. We also raise the question of the fact that these women are at the same time the narrators of the novel and do not have a socially intelligible speech, often voicing their voices through silence. In addition, the abysmal character of the work and the expressive use of grotesque symbols led us to study this aesthetic tool and discuss the possibilities of interpretation of some of these elements presented in *Exhortation to crocodiles*. For that, we mainly use the theoretical texts of Kayser (1986) and Russo (2000). We thus raise the hypothesis that this work corresponds not only to the individual memories of Portuguese women in the 1970s but rather to represent the contemporary Lusitanian national memory. The texts of Antunes are hermetic, fragmented and worked in a complex way. Thus, in addition to the cited authors, we selected texts from the author's critical fortune by Blanco (2002) and Arnaut (2009) and other theorists, which we use as a key to understanding the writer's work and style.

Keywords: Women; Memory, Grotesque; Exhortation to the Crocodiles.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	O BURACO DE MINHOCA: ANTONIO LOBO ANTUNES E A TESSITURA MEMORIALÍSTICA	19
2.1	<i>LOOPING: REMONTANDO O QUEBRA-CABEÇA</i>	22
2.2	A MÁQUINA DO TEMPO: A CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA EM <i>EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS</i>	41
3	EFEITO BORBOLETA: O GROTESCO E A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM <i>EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS</i>	51
3.1	A TABUA DE ESMERALDA: REPRESENTAÇÃO GROTESCA EM <i>EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS</i>	63
3.1.1	O grotesco e o princípio da correspondência	65
3.1.2	O grotesco e o princípio da polaridade	67
3.1.3	O grotesco e o princípio do efeito	71
3.2	CORPO GROTESCO E AS VOZES FEMININAS EM <i>EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS</i>	72
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
	REFERÊNCIAS	85

1 INTRODUÇÃO

A memória é inata ao ser humano. Ainda são desconhecidos os mecanismos pelos quais a memória se dá e como se configura a seleção dos quadros a serem lembrados e esquecidos. Podemos nos esquecer de experiências alegres, que nos deram certa medida de prazer e, incompreensivelmente, parece haver uma programação cerebral que, recorrentemente, nos faz reviver momentos dolorosos, constrangedores ou infelizes. Não fazemos conscientemente a escolha das lembranças e dos esquecimentos. Muitos podem concordar com as palavras de B. Gracián (apud ROSSI, 2010, p. 5), quando afirma que é melhor nos lembarmos do que querermos esquecer, porque a memória, incivilizada e impertinente, não nos supre quando precisamos/desejamos e, ainda, nos vem a despropósito.

Todos os que mantêm suas faculdades perceptivas em estado saudável podem se lembrar de situações em que precisavam de uma informação para chegar a um lugar, responder a um exame ou cumprir uma tarefa e sentiram-se traídos pela memória. A mesma pessoa que se esforça para recordar uma cena ou ideia pode esforçar-se para esquecer uma pessoa, um cenário, uma discussão ou um momento vexatório. Às vezes, somos tomados por lembranças afetivas a partir de um cheiro, um nome, um prato, um lugar ou uma música, o que nos remete a imagens desagradáveis, como alguém que nos causou dano, uma comida que nos fez mal, um ambiente perigoso ou outra situação desconfortável.

A memória pode nos fazer reviver momentos bons e/ou ruins e possibilita a formação de pré-conceitos sobre pessoas, coisas, espaços e situações. Muitas vezes, por causa dessa espécie de programação neurológica, agimos de modo automático, como quando cantarolamos inconscientemente *jingles* ou músicas de que não gostamos – a mente envia-nos essa mensagem, e nós, “escravos” da memória, simplesmente a obedecemos.

Temos a necessidade de reter na memória o que julgamos importante. Principalmente na adolescência, muitas meninas registram sua vida em diários, trancados a chave, numa tentativa de materializar fatos do cotidiano e sensações. Grandes líderes, pensadores e escritores também escreveram suas ideias, descreveram imagens e possíveis estratégias, a fim de que detalhes fundamentais não penetrassem no profundo terreno do olvido, já que não se pode confiar na memória.

Contudo nem sempre é possível ter uma memória saudável, ou seja, lembrar-se de fatos o suficiente para ter independência na vida, e ter esquecimentos razoáveis para não enlouquecer. Em relação às lembranças, nem todos têm a mesma sorte. Há aqueles para quem o destino das experiências mais recentes é o esquecimento. Dá-se para essa enfermidade o

nome de *Alzheimer*. Os portadores de *Alzheimer* estão fadados a se esquecer de pessoas queridas, do caminho de volta para casa, do que comeram na última refeição, do cônjuge ou mesmo se tiveram filhos. É possível que receber um diagnóstico como esse represente uma situação de angústia, medo e dor, porque uma vida sem memória torna-se sem significado.

Paralelamente, o excesso de memória pode representar punição e agonia, pelo que há também as patologias da lembrança. A ciência tem catalogado vários casos de pessoas que sofrem pelo excesso de memória. Geralmente, nesses casos, a memória fixa informações comumente tidas como “lixo mnemônico”. Paolo Rossi (2010, p. 38), reunindo estudos contendo relatos de pessoas com a “patologia da lembrança”, mencionou casos como o de Martin A., que, sem saber ler música, conhecia duas mil obras e podia lembrar-se de detalhes relativos às execuções e representações. Esse indivíduo também conhece Nova York rua por rua e descreve o percurso de todos os metrôs e trens. Registra, automaticamente, páginas de jornais ou livros. Há também o caso de Harriet G., que, após ouvir uma única vez a lista telefônica de Boston, decorou três páginas e, durante muitos anos, podia citar qualquer número da lista, se solicitado. É o mesmo caso dos gêmeos John e Michael: eles podiam dizer em que dia da semana cairia uma data específica dos últimos ou dos próximos 40 mil anos. Num período de 80 mil anos, podiam calcular a data de qualquer Páscoa e ainda podiam fazer um recorrido do clima e/ou do que tinha acontecido em suas vidas num dia qualquer a partir do quarto ano de idade. O senhor apelidado de “S.” é outro exemplo: o sr. S “não esquecia de nada” (ROSSI, 2010, p. 39-42).

Esses casos são menos comuns do que os de esquecimento, mas ambos podem dificultar a vida ou torná-la insuportável. Ainda que conscientemente nos esqueçamos de muitos dados, a vastidão de informações que pode ser retida pela mente é assustadora. Assim, Santo Agostinho (2011, p. 223), em um de seus ensaios, fala metaforicamente do “Palácio da Memória”. Nesse palácio estariam “tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda a espécie”. Nessa elucubração, S. Agostinho (2011, p. 222-4) descreve bem o terreno das lembranças:

O grande receptáculo da memória – sinuosidades secretas e inefáveis, onde tudo entra pelas portas respectivas e se aloja sem confusão – recebe todas as impressões, para as recordar e revisitar quando necessário. Todavia, não são os próprios objetos que entram, mas suas imagens: imagens das coisas sensíveis sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que a recorda. É grande essa força da memória, imensamente grande, ó meu Deus. É um santuário infinitamente amplo. Quem pode sondá-lo até o profundo?

S. Agostinho captou, com essas palavras, o sentido geral da memória. Cada experiência perceptível ou imperceptível entra no nosso “banco de dados”. Embora não compreendamos como se dá esse armazenamento, ele ocorre de maneira ordeira, pois cada parte do nosso cérebro é responsável por diferentes tipos de registros. Recordamos dados, fatos e impressões sempre que o corpo, inconscientemente, julga necessário, mesmo que conscientemente os avaliemos como dispensáveis. Por isso, a mente pode ser comparada a um santuário infinitamente amplo e insondável.

Talvez pela incapacidade de comprehendê-la profundamente ou controlá-la, vários estudos de diferentes campos de conhecimento dedicam-se às pesquisas sobre a memória. A memória é importante para explicar por que somos como somos, por que pensamos como pensamos e por que agimos como agimos. É um mapa das nossas percepções e crenças.

A literatura também se apropriou desse tema e edificou várias narrativas sobre o alicerce da memória. Por conta da memória, em alguns casos, personagens ficcionais ganharam tanto destaque que suas histórias transpuseram o universo da ficção e os imortalizaram para os leitores. Um autor cujos livros abordam de diferentes maneiras a questão da memória é o português António Lobo Antunes. A obra de Antunes traz costumeiramente questões relativas às reminiscências, no âmbito tanto pessoal quanto nacional.

Entre sua vasta obra, destacamos o romance **Exortação aos Crocodilos** (2001), nosso foco de estudo. Nesse livro, através das quatro personagens femininas, Mimi, Fátima, Celina e Simone, a história se reconstrói e é desenvolvida apenas sob a ótica delas. Por conta dessa perspectiva, resolvemos introduzir esta pesquisa com um breve apanhado sobre memória e esquecimento. Chamamos atenção para algumas patologias que envolvem o ato de recordar ou de olvidar, para antecipar ao leitor que o ato de se lembrar pode representar uma benção ou uma maldição.

Nesse sentido, pretendemos balizar nosso trabalho em relação às teorias sobre memória utilizando as obras de Michael Pollak (1992), Jacques Le Goff (2008), Eclecta Bosi (2006), Paolo Rossi (2010), Santo Agostinho (2011), dentre outras referências. Nosso entendimento sobre memória é o defendido por Le Goff (2008, p. 419; 469), que a definiu da seguinte maneira:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. [...] A memória é um elemento essencial do que

se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.

Isto é, entendemos memória como parte das funções psíquicas do ser humano, cujo objetivo abrange desde a preservação da espécie e realização de tarefas cotidianas até a construção, desconstrução e redefinição das identidades individuais e coletivas. A partir dela, o indivíduo pode ressignificar vivências e atualizar suas percepções sobre ideias, pessoas, coisas e lugares. Ainda que a memória ocorra no interior do indivíduo, dando-lhe um caráter particular, podemos afirmar que a memória é também uma construção coletiva que identifica uma individualidade ou uma coletividade.

Em Antunes, a respeito das questões de construção da individualidade, percebemos que o escritor mantém, tanto no estilo quanto na caracterização das personagens, elementos que sugerem a fragmentação e a desestruturação – **Exortação aos Crocodilos** ilustra bem esse estilo. Por isso, decidimos, na segunda seção, remontar a história de cada protagonista, associando as ações, o discurso e as ideias de cada uma ao nosso entendimento de memória, ao tempo em que destacamos marcas da escrita de Antunes.

Encerramos a seção demonstrando como as relações entre os tempos se constroem na memória. Discutimos sobre a própria construção do romance, que se configura de maneira muito semelhante à criação das lembranças (viver, recordar, projetar, encobrir e esquecer). A partir disso, analisamos até que ponto as reminiscências das protagonistas podem ser tomadas como verdades, se considerarmos o caráter manipulável e volátil das memórias.

Embora não seja este o nosso foco de discussão, refletimos também sobre como é possível associar alguns elementos dessa narrativa memorialística à própria história recente de Portugal, como a mudança de regime político, a emancipação feminina e a reconstrução da memória nacional a partir do golpe militar de 1974, que derrubou o regime Salazarista. Nossa perspectiva é demonstrar que essa ficção representa muito mais que as lembranças individuais das quatro mulheres, mas pode ser lida, inclusive, como uma representação da própria memória recente lusitana.

Advertimos que optamos, neste trabalho, por utilizar termos e expressões empregados em outras áreas do conhecimento que também se ocupam de teorias sobre tempo e espaço, tais como a física, a ciência da informação, a filosofia, dentre outras. Assim, durante o texto, nosso leitor irá se deparar, sobretudo nos títulos, com termos como: *buraco de minhoca*, *looping*, *máquina do tempo*, *efeito borboleta*. Todos esses vocábulos conceituam alguma

relação com a memória e outros termos afins utilizados neste trabalho. À medida que forem mencionados, apresentaremos a relação existente entre eles e o enfoque escolhido.

Durante nosso estudo, identificamos que o autor recorreu a diferentes símbolos de animais, objetos inanimados e ícones religiosos, os quais são, muitas vezes, descritos de forma grotesca. Dessa maneira, na terceira seção, decidimos discorrer sobre o grotesco, quanto ao seu significado, à revisão da literatura e ao uso, por Antunes, dessa ferramenta estética. Para melhor compreender o tema, acatamos, principalmente, o entendimento de autores como Wolfgang Kayser (1986) e Mary Russo (2000), que discutem sobre a origem do termo/conceito de grotesco, sua passagem das artes plásticas à literatura e mídias sociais, além de estabelecerem conexões entre o grotesco e a figura feminina.

Baseando-nos na descrição de Kayser (1986, p. 20), percebemos o grotesco como uma representação dominada pelas antíteses, gerando, em alguns momentos, sensação de ludicidade, riso, fantasia, e, ao mesmo tempo, espanto, sombrosidade e angústia. Descrevendo a ornamentação grotesca, Kayser (1986, p. 20) convida-nos a observá-la:

(veja-se a transição dos corpos humanos para forma de animais e plantas), assim como na quebra brincalhona da simetria e na mais acentuada distorção das proporções. [...] um acúmulo turbulento, no qual se entrelaçam objetos, gavinhas, corpos meio homens e meio animais. O mundo dessa ornamêntica já não é fechado, mas forma [...] o subsolo sinistro e lúgubre de um universo mais luminoso e rigorosamente ordenado.

A obra do português António Lobo Antunes parece assemelhar-se à descrição de Kayser (1986) sobre o grotesco. A escrita antuniana é caracterizada pela frequente quebra da simetria – em nosso caso, da simetria textual –, a qual pode ser percebida como uma quebra zombeteira. Além disso, as narrativas do português podem causar estranhamento, tanto pelas temáticas sombrias quanto pelos elementos textuais imbricados, os quais – meio cenas, meio diálogos – “tortuosamente”, conduzem o leitor à compreensão da história. Numa expressão paradoxal, a ordem desordenada do texto antuniano é o que o caracteriza, revelando uma escrita fundida no bom e no mau humor, na luz e nas sombras, no prazer e na angústia.

Assim, a fim de atingirmos nosso objetivo, passamos, então, a demonstrar como António Lobo Antunes se utiliza de imagens grotescas para enfatizar ou explorar ideias e conceitos no romance **Exortação aos crocodilos**. Destacamos como o autor utiliza as figuras do velho, do gordo, do surdo, do enfermo, dentre outras, numa aparente crítica à visão que a sociedade costuma ter a respeito dessas pessoas menos produtivas economicamente e, também por isso, marginalizadas. As mulheres, protagonistas dessa obra, muitas vezes são

representadas com características grotescas, e têm suas vidas marcadas por situações paradoxais e abismais.

Nossa hipótese é que a memória nacional está representada pela memória das protagonistas da narrativa analisada. Acreditamos que elementos característicos do salazarismo norteiam as condutas e sentimentos dessas mulheres, e que os elementos grotescos presentes no romance anteveem o momento atual de (des)identidade e disforia nacional percebidos em Portugal, os quais também podem ser percebidos no homem contemporâneo ocidental.

Percebemos que, frequentemente, as mulheres não têm uma voz predominante nas obras do autor, ou falam através do silêncio, como é também o caso do romance **Os Cus de Judas** (1979), cujo protagonista interage com uma mulher sem que o leitor reconheça a sua voz. Tudo é apenas sugerido, e não há um discurso verbal dessa personagem. Por isso, diante desse perfil, investigamos se há alguma relação entre o fato de a mulher, historicamente, não ter voz, e, em **Exortação aos crocodilos**, ser a detentora da memória.

Outro objetivo nosso é continuar os estudos sobre a obra do escritor António Lobo Antunes, os quais foram iniciados durante a realização da Especialização em Estudos Literários. Assim, intenciona-se uma ampliação dessa pesquisa, desta vez, centrando-nos nos temas memória e grotesco, a partir do romance **Exortação aos Crocodilos**.

Para elaborar este trabalho, utilizamos a pesquisa bibliográfica como metodologia, consultando livros e demais referências que tratam das temáticas que o circundam. Sobre o autor e a obra, destacamos os livros **Conversas com António Lobo Antunes** (2002), de María Luisa Blanco, e **António Lobo Antunes (2009)**, **As Mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (In)variantes do feminino** (2012), de Ana Paula Arnaut. Ademais, também utilizaremos como fonte textos de outros pesquisadores brasileiros, a exemplo de Tércia Costa Valverde (2009), Elisabeth Maria Azevedo Bilange (2003; 2007) e Cid Ottoni Bylaard (2007).

Muito sobre Antunes pode ser aprendido em sua própria obra, pois há vários pontos comuns entre vida e ficção. Ele nasceu em 1942, em Lisboa, e por isso pode descrevê-la bem: “o mal de Lisboa [...] consiste em tropeçarmos no Tejo em cada bairro da cidade como se tropeça num objeto esquecido”. (**A Ordem Natural das Coisas**¹, 2008, p. 29). É filho de portugueses e neto, por parte de pai, de um brasileiro com uma alemã: [...] “enquanto meu avô viveu foi a época mais feliz da minha vida. Eu era o filho mais velho do seu filho mais velho, chamo-me António Lobo Antunes por ser o nome dele” (**Crónica de Natal**, 2011, p. 25).

¹ Sinalizamos, em todas as citações a obras de António Lobo Antunes, o título da obra em questão. O símbolo “/” foi utilizado para indicar as quebras de parágrafo, conforme o estilo adotado pelo autor.

Viveu no bairro do Benfica, local que frequentemente aparece em seus textos: “Em Benfica, aos sábados [...] costumávamos trepar pelo plátano maior, ao telhado do quarto de banho das criadas, [...] sufocando o risinho excitado nas mãos” (**Tratado das Paixões da Alma**, 1990, p. 19).

Além disso, muitas são as citações sobre a casa, a fachada, os cômodos, as padarias, lojas e vizinhança do bairro, como em “a casa de meus pais não se alterou muito: os quartos dos filhos transformaram-se em salas mas o cheiro é o mesmo” (Crônica **Antônio João Pedro Miguel Nuno Manuel**, 2011, p. 219). E em “A outra pastelaria, quase em frente da primeira, tinha o nome de Paraíso de Benfica...” (Crônica **O Paraíso**, 2011, p. 23).

É o mais velho de cinco irmãos, cujos nomes, após o seu próprio nome, intitulam a crônica **Antônio João Pedro Miguel Nuno Manuel**. A infância também é tema recorrente. As personagens de Antunes rememoram suas infâncias citando elementos que podem ter sido baseados na primeira fase da vida do autor. Ele narra sobre brincadeiras, jantares, cheiros e situações peculiares desse período: “agora amável, achando-me graça, tirando-me moedas do nariz, mostrando-mas, guardando-as no bolso, tirando-me mais [...] fartei-me de tentar e nada, nem sequer um centavo” (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 96). Lobo Antunes descobriu-se escritor ainda na primeira infância; talvez por isso essa fase apareça tanto em suas obras: “o que é a infância da gente, não nos deixa, acompanha-nos” (**Ontem não te vi em Babilônia**, 2008, p. 216).

Formou-se em Medicina e especializou-se em Psiquiatria: “os manicómios não passam de hortas de repolhos humanos, de miseráveis, grotescos, repugnantes repolhos humanos, regados de um adubo de injecções” (**Conhecimento do Inferno**, 2006, p. 127). Atuou muitos anos no hospital psiquiátrico Miguel Bombarda. O nome desse hospital é corriqueiro em sua obra. Muitas personagens antunianas também são psiquiatras. Aliás, os tópicos da loucura, desvios psicológicos e crises emocionais são apresentados com frequência. Pela formação e experiência em um hospital, Antunes fala com propriedade, através de suas personagens, das “doenças da alma”: “a solidão são as pessoas de pé à minha frente e os seus gestos de pássaros feridos, os seus gestos húmidos e meigos que parecem arrastar-se, como animais moribundos, à procura de uma ajuda impossível” (**Conhecimento do Inferno**, 2006, p. 70).

As personagens de **Exortação aos crocodilos**, por exemplo, trazem consigo as agruras advindas de crises existenciais e vazios emocionais. É a tristeza causada pela solidão, existente mesmo na presença de outros; pelas críticas severas às suas patologias incuráveis e terminais – *Mimi*: “A partir do momento que adoeci reparei que os olhos já não pestanejavam na moldura: não eram olhos infantis nem um par de olhos sequer, mas alguém na cama, sem

tempo nem idade, a inquirir numa voz que não era a minha” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 40); pela cobrança para corresponder a um padrão social e corporal que gera depressão e insegurança – *Simone*: “nas tardes em que o meu namorado não andava às voltas com tubos e fios levava-me a praia, e eu, com vergonha de despir-me” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 63); pela angústia constante por não poder voltar ao passado, pelo peso que a religiosidade pode atribuir ao pecado ou pela crise de identidade ao não aceitar sua própria figura – *Fátima*: “lutava contra as paredes que rodavam chamando-me, os ponteiros dos relógios ora perto ora longe, vontade de meter a mão sob a camisa de dormir e arrancar-me de mim” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 63); e pela culpa diante de decisões que mudam o curso da vida – *Celina*: “recordo-me de sonhar toda noite que meu marido sabia que ia morrer e culpava-me” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 36).

Antunes casou-se e separou-se três vezes, teve três filhas (Joana, Maria Isabel e Maria José). Ele admitiu para María Luiza Blanco que a obra **Memória de Elefante** baseia-se na sua separação da primeira esposa, Maria José. Além dessa referência, Antunes escreve, muitas vezes, sobre o fim de uma relação conjugal ou sobre a solidão a dois. Ainda sobre seu primeiro casamento, recentemente foi lançado o filme **Cartas da Guerra** (2017), baseado nas cartas que o escritor escrevia à sua mulher, enquanto combatia na Guerra de Angola. Também nesse caso vida e ficção se fundem.

Essa guerra é, sem dúvidas, o tema mais presente na obra do escritor: “Como não gosto de pensar na guerra. Estive na guerra, fui militarmente de esquerda” (**Crónica dedicada ao meu amigo Michel Audiard e escrita por nós dois**, 2011, p. 196). A guerra aparece de maneira contundente no livro **Os Cus de Judas** (1979), mas não apenas nele. Antunes cresceu no período do Salazarismo, portanto também escreveu sobre as lutas e revoluções internas em Portugal. Os livros **Tratado das Paixões da Alma** e **Exortação aos Crocodilos** rememoram os atentados terroristas da rede bombista² após a Revolução dos Cravos³.

Arnaut ainda relaciona outros temas da vida pessoal do autor aos vários de seus romances. Em **Explicação dos Pássaros**, por exemplo, segundo Arnaut (2009, p. 26):

o suicídio de Rui S. poderá ter sido inspirado no suicídio de seu bisavô paterno... Sobre **A Morte de Carlos Gardel** ficamos a saber ter começado

² Grupo terrorista que espalhou o pânico em Portugal com ataques a bomba no período pós-revolução. Relatos mais detalhados e um panorama geral sobre o tema podem ser encontrados nos livros de cunho jornalístico **Quando Portugal Ardeu**, de Miguel Carvalho (2017) e **Dossiê Terrorismo** (1977).

³ Após o Golpe Militar de 1926, Portugal estabeleceu a ditadura no país. Antônio Salazar, primeiro-ministro das finanças de Portugal, copiando o fascismo italiano, instaurou o regime Salazarista. Quase 50 anos depois, no dia 25 de abril de 1974, uma revolução derrubou a ditadura. Em comemoração, a população distribuiu cravos, a flor nacional, pelas ruas do país, o que deu origem ao nome da revolução.

pelo facto de a filha ter ido ao “hospital ver um amigo que estava a morrer de hepatite; sobre o Manual dos Inquisidores recorda “um dia em que um dos seus irmãos me falava de um cacique que conhecemos desde muídos” e que, tal como o protagonista deste romance, dizia, “Faço sempre o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que saibam quem é o patrão.

As memórias de Antunes certamente serviram como caudal para muitas das suas histórias ou para a construção de suas personagens. Assim, muitas dessas histórias têm como narrador “um certo António”, que, algumas vezes, é “um Lobo”, com sobrenome de Antunes, porém, por se tratar de ficção, é prudente não identificar esses sujeitos diretamente à vida do autor.

Antunes tem uma obra vasta, embora suas primeiras publicações datem do ano de 1979, como as publicações de **Memória de Elefantes** (1979) e **Os cus de Judas** (1979). Sua consagração como escritor veio pouco tempo depois, após a edição de **Fado Alexandrino** (1983). Atualmente, é lido na França, Alemanha, Suécia, Espanha, Brasil, Chile, Romênia, Israel, entre outros países, e já figurou nas primeiras páginas do **Los Angeles Times**, **The New York Times** e **Washington Post**.

Recebeu cerca de vinte homenagens e prêmios literários importantes, pela comunidade portuguesa e internacional, como: O Prêmio Melhor Livro Estrangeiro publicado na França, em 1997, por **Manual dos Inquisidores**; o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, em 1999, por **Exortação aos crocodilos**; Prémio de Literatura Europeia do Estado Austríaco, 2000; Prêmio Camões de Literatura, 2007; Prêmio Juan Rulfo, 2008; Doutor *honoris causa* pela Universidade Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Romênia, 2014; Prémio Autores Vida e Obra, da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), em 2017.

2 O BURACO DE MINHOCA: ANTONIO LOBO ANTUNES E A TESSITURA MEMORIALÍSTICA

Assim como a memória, os buracos de minhoca estão relacionados ao tempo e espaço. O físico Albert Einstein, quando formulou a teoria da relatividade, postulou a probabilidade matemática da existência dos buracos de minhoca. Trata-se de túneis, verdadeiros atalhos entre duas áreas do universo. Esses atalhos, especula-se, poderiam eliminar as barreiras do espaço-tempo, conduzindo um objeto ou uma pessoa a diferentes lugares e/ou períodos da história. Os buracos de minhoca já foram utilizados pela ficção científica para a elaboração de enredos de filmes e seriados como **Star Trek** (1966), **Stargate** (1994), e, mais recentemente, a série da Netflix **Dark** (2018).

Semelhantemente, o estilo de escrita de António Lobo Antunes, de maneira metafórica, pode-se comparar aos buracos de minhoca da física, visto que há sempre a sugestão de um atalho, não atestável, entre vida real e ficcional, como vimos em seção anterior. Além disso, Antunes, como outros contemporâneos seus, utiliza-se de vários recursos estilísticos (fragmentação, repetições, recortes), que, como atalhos, afastam ou aproximam o leitor da compreensão do texto. Acrescenta-se a isso o fato de a obra do autor estar amparada na memória.

Em síntese, grande parte da obra do escritor António Lobo Antunes é uma evocação às reminiscências. É um escritor que se centra menos no futuro, dedicando-se a olhar para o passado. O pretérito não figura como algo distante, antes é revisitado, manipulado, trazido ao presente e analisado. Muitos relatos descritos no seu texto ficcional parecem corresponder à própria vida do escritor, mas também se assemelham a um convite de regresso ao nosso próprio passado (geralmente, nas narrativas sobre as brincadeiras de infância, os afetos dos avôs, a casa cheia de irmãos, ou as complicadas relações conjugais). Desse modo, através da literatura, a separação entre passado, presente e futuro torna-se uma ilusão; da mesma maneira, as distâncias entre vida real e ficcional são diminuídas, fazendo com que a dúvida persista: é a vida que imita a arte ou a arte que imita a vida?

A identificação entre a vida das pessoas e das personagens não se dá apenas quando se fala de memória, devido à capacidade da literatura de fazer com que nos reconheçamos, acima de tudo, como humanos. Frequentemente, sentimo-nos tocados pelo texto literário, em maior ou menor medida, independente da série de barreiras que levantamos no mundo real, porque a literatura ultrapassa gênero, etnia, religião, política, ideologias e crenças. Mesmo quando não entendemos ou aceitamos como corretas as ideias ou ações apresentadas no texto, elas

costumam nos lembrar de que somos humanos, com opiniões, escolhas, erros, acertos, preferências, fé e perspectivas.

Talvez por isso, mesmo que um oceano Atlântico e cultural separe os brasileiros dos portugueses, interessamo-nos pela literatura portuguesa, ainda que hoje em menor intensidade do que em tempos ulteriores. Como brasileiros, temos em Portugal nosso princípio literário, e estudamos os textos jesuíticos como nossa literatura primeira. Todavia, depois que os escritores nacionais assumiram sua identidade e dedicaram-se à construção de uma obra verdadeiramente brasileira, nossa literatura assumiu temas alheios a Portugal e estendeu seu diálogo a obras de outros países.

Todos esses movimentos nos afastaram da literatura portuguesa ao ponto de se discutir no meio acadêmico a relevância da manutenção dos estudos na área. Nem por isso, contudo, os laços com Portugal foram rompidos. Há um resistente grupo de pesquisadores interessados no que já foi produzido por Portugal e pelo que tem surgido no campo editorial. O que alguns desses críticos têm percebido é uma mudança na maneira como o texto português tem sido produzido, com temáticas dessemelhantes da exaltação, da grandiosidade e da supremacia cantadas por Camões. Desse modo, o que se tem percebido é uma literatura em busca da reinvenção da identidade portuguesa.

Assim, atribuindo à ditadura a motivação para esse momento da literatura portuguesa, Simões (1996, p. 18) resume: “por falta da liberdade, inibiu-se a capacidade produtora; por falta da capacidade produtora, perdeu-se o relato; por falta do relato, perdeu-se a memória; por falta da memória, ‘perdeu-se’ a identidade”. A restrição à liberdade de expressão, que correspondeu também ao cerceamento da produção literária, limitou a produção de textos ficcionais, provocando, consequentemente, “a falta de registro e a perda da memória de um tempo” (SIMÕES, 1996, p. 19).

O regime político liderado inicialmente por Antônio de Oliveira Salazar, cuja política ditatorial foi inspirada no fascismo italiano, no integralismo lusitano e na Doutrina Social da Igreja Católica, empenhava-se em obstar novas ideologias, outras maneiras de pensar e viver, bem como outras estruturas de poder. Para isso, iniciava-se cedo um processo de doutrinação com distribuição de cartilhas didáticas nas escolas, cujo conteúdo exaltava o governo, a Igreja e estabelecia o modelo de família. Além disso, inibia-se o processo de produção textual, censurava-se a publicação de livros, retirando alguns de circulação e limitando a circulação de outros já publicados. Essa censura não se limitava apenas à produção de textos ficcionais, mas a qualquer publicação que o governo considerasse conflitante com as ideias defendidas pela corrente Salazarista. Dessa forma, o fim da ditadura abriu espaço para que os ficcionistas,

entre outros mantenedores da memória lusitana, repensassem, analisassem e refletissem na escrita todo o contexto social, num movimento de busca pela identidade. (MENDES, 2003, p. 65).

Porém, mesmo com o fim do regime, resquícios do legado de Salazar, presentes no tripé família-Igreja-Estado, ainda são percebidos no Portugal atual, especialmente porque Salazar é “a figura mais influente do século XX português” (MENDES, 2003, p. 65), e continua sendo uma figura importante no século XXI, já que Portugal não logrou uma inteira ruptura com o discurso salazarista. Isso é razoável, pois, quando se trata de mudanças no cenário político-cultural, é impossível se falar de cortes abruptos nas perspectivas ideológicas, práticas sociais, maneiras de se fazer política e posicionamentos civis. O que se nota é: os mesmos que inspiram admiração também suscitam ódio. Um período que provoca saudade pode significar a história que não se quer repetir. Para o bem ou para o mal, Salazar ainda é uma figura que ocupa o imaginário português.

Sim, independentemente da ideia que se faça da política assumida por Salazar, o que se admite é que o vivido no período anterior a Revolução 1974 “infectou o inconsciente político português” (MENDES, 2003, p. 65), influenciando a maneira como os portugueses se percebem e gerenciam suas próprias vidas. A influência do salazarismo na literatura está em “fazer com que o vivenciado não fosse esquecido e ainda que as novas gerações conhecessem a versão não oficial da história” (SIMÕES, 1996, p. 19). Essa história não oficial de Portugal vai apresentar-se, frequentemente, através do experimentalismo, do hermetismo, da polifonia⁴, da fragmentação, da crítica e da ironia. São exemplos disso os textos de Eduarda Dionísio, Almeida Faria, Lídia Jorge, José Saramago e António Lobo Antunes, entre outros.

Em consonância com outros escritores do período, Antunes reescreve a História de Portugal nos períodos que antecedem ou sucedem a Revolução de 25 de abril de 1974, num rememorar de “guerras, repressão, discriminação, insegurança, ganhos e perdas sociais, angústias” (SIMÕES, 1996, p. 25).

⁴ Mikhaïl Bakhtine tornou conhecido o conceito de polifonia, após seus estudos sobre o romance polifônico de Dostoievski (1929). Polifonia é o termo utilizado para definir o uso de diferentes vozes, com distintos pontos de vista, numa narrativa. Num romance polifônico, os indivíduos que dividem a narração dos fatos podem “partilhar ou não a mesma consciência social e política”. Ao invés disso, o que se percebe em um texto polifônico é a coexistência de uma multiplicidade de ideias, de entendimento sobre as coisas e de diferentes perspectivas sobre os mesmos fatos ou episódios semelhantes. (ARNAUT, 2009, p. 234).

2.1 LOOPING: REMONTANDO O QUEBRA-CABEÇA

Há fenômenos cujo processo é sustentado pela existência de ciclos, como o ciclo do oxigênio e o da água, por exemplo. Há, contudo, processos repetitivos que não resultam em um ciclo vital. Algumas ações repetitivas representam apenas um defeito, como um aparelho eletrônico que reinicia por não concluir um comando. Contudo existem objetos cujo bom funcionamento é verificado no fato de sempre estarem de volta ao começo, de maneira automatizada e sem variação, como os ponteiros do relógio. Essa repetição automática, ou o andar em círculos, recebe o nome de *looping*. O vocábulo inglês *loop*, do qual deriva a palavra *looping*, é uma terminologia muito utilizada na área da computação e da tecnologia, e denota o ato de se repetir involuntariamente, transmitindo a ideia de uma forma circular, ou de algo que circula infinitamente.

Ainda que não utilizem o termo *looping*, existem teorias filosóficas, tais como o eterno retorno de Nietzsche, que sugerem que tudo que vivemos será vivido inúmeras vezes, de maneira automática e sem variação, o que se aproxima do conceito de *looping*. Segundo essa teoria, após a morte, haveria um renascimento, a fim de repetir as ações da existência passada, numa espécie de reencarnação automatizada. Nesse sentido, nada seria inteiramente novo, pois tudo já fora vivido, na mesma sequência e da mesma maneira. Pela ambiguidade da escrita de Nietzsche, alguns sugerem que ele falasse de um retorno psicológico.

Tal como na teoria de eterno retorno e na ideia do *looping*, as protagonistas de **Exortação aos crocodilos** parecem viver um ciclo permanente de rememoração de sensações, sentimentos e acontecimentos. Durante a leitura do referido romance, percebem-se repetições de frases, ideias e relatos, como se a primeira citação tivesse sido interrompida antes de sua conclusão ou como se o ciclo de fragmentos fosse essencial para a manutenção ou sustentação da narrativa. Além da multiplicação de orações e trechos, encontra-se a reprodução de cenas sob diferentes ângulos, o que também resulta num texto ambivalente, ora fragmentado, ora circular. É comum, por exemplo, nos depararmos com trechos como os que seguem, todos de **Exortação aos crocodilos**, (2001): “*Ela sabe*” (p. 84, linha 18, grifo do autor); “*Ela sabe*” (p. 84, linha 23) e “*Ela sabe*” (p. 85, linha 30). É importante que se explique que essas frases repetitivas e soltas no texto nem sempre correspondem ao enunciado anterior ou posterior, produzindo a impressão de ideia circular e recorrente, como um *déjà vu*⁵. Trata-se, na maioria

⁵ A expressão *déjà vu* vem do francês e significa “já visto”. É utilizada para explicar o fenômeno que acomete à maioria das pessoas quando se sentem repetindo uma experiência, como se aquele acontecimento já houvesse ocorrido no passado.

dos casos, de fragmentos que elucidam o texto na sua totalidade, mas sem a necessidade de haver uma associação imediata com a frase que os antecedem ou precedem.

Há retomadas de cenário que fazem o leitor “circular” pela cena sob as perspectivas de cada narrador, como na citação: “no quarto do hotel [...], havia uma estampa à cabeceira que nunca mais me esqueço, um moinho, vacas, patos, um rapaz numa carroça, uma nora,” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 272) [Mimi – voz narrativa]. Essa cena é redescrita em: “nem prédios nem chafarizes, um moinho, vacas, patos, um rapaz numa carroça, uma nora, o meu marido ou o secretário...” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 273) [Mimi – voz narrativa]; e, a seguir, ela relata: “encontrei na sala a estampa do moinho, das vacas, dos patos, do rapaz na carroça, da nora, só que mais ampliados” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 276). No capítulo posterior, cuja voz narrativa é de Fátima, lemos: “a estampa por cima da lareira representa um moinho, vacas, patos, um rapaz numa carroça, uma nora, e apesar de tudo ser na moldura como é de fato na vida, a cor, o desenho, o pormenor das florinhas, tinha a certeza de que a surda fugia de a ver”. (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 283).

A imagem desse quadro ainda reaparece em outros capítulos. Simone, num devaneio acerca da execução dos seus patrões pelos comunistas, projeta: “ao chegar à vivenda ocupe-se do quadro do moinho, das vacas, dos patos, do rapaz da carroça e da nora, antes de se ocupar de nós” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 311); e ainda em: “alegrou-me deixar de ver o quadro/ o moinho, as vacas, os patos, o rapaz na carroça, a nora, nunca me casei, nunca estive no hotel” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 320) [Simone – voz narrativa]. E, finalmente, Fátima:

por eu ter pensado em hotéis de praia de segunda ordem ao olhar para o quadro, uma paisagem mal desenhada, barata, vulgaríssima, de bazar de caridade, um excesso de cores a tinta desigual, as proporções erradas, a carroça mais distante do que o moinho, os bicos dos patos do tamanho das vacas, o rapaz de chicote inclinado para trás num movimento impossível, o pescoço do cavalo demasiado comprido com pretensões a girafa, uma das ferraduras gigantescas e as restantes minúsculas, desde o primeiro dia que não entendo uma gravura destas em vivenda de ricos. (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 324).

A descrição dos elementos do quadro é recorrente e exaustiva. Cada uma, por seu motivo, tinha uma justificativa para sentir incômodo diante do quadro: Mimi, por se recordar do seu primeiro dia com o marido em um hotel; Simone, por nunca ter estado em um hotel e aquela pintura servir-lhe como um recordatório da sua posição social; e Fátima sente-se

perturbada com a confecção medíocre da tela. A ênfase num quadro mal acabado sugere que o feio, o vulgar e o desproporcional estão impressos, gravados em tinta; e, portanto, o mal-estar será constante. Os detalhes da paisagem, tais como moinho, jardim, vacas, patos, carroceiro com seu cavalo podem também indicar uma paisagem comum de Portugal, porém, como a imagem está mal desenhada, essa representação pode indicar a decadência portuguesa no período em que a trama se passa, quando eram constantes os sentimentos de estranhamento e desconforto diante do cenário político-social.

No entanto a reescrita dessa história de Portugal não obedece aos ditames do tempo cronológico, pois a narrativa memorialística tem a tendência de alterar, instantaneamente, o tempo e o espaço em que ocorrem os fatos, sejam eles reais ou ficcionais. Um narrador memorialístico viaja no tempo, utilizando-se de vários atalhos que o permitem falar, no presente, do passado, e, ao mesmo tempo, centrar-se no futuro. Haverá momentos em que o tempo seguirá num *looping*; em outros, ficará a sensação de se ter viajado através de um buraco de minhoca.

No romance analisado, a evocação da memória é parte essencial da narrativa. As lembranças são representadas de maneira fantasmagórica, imprecisa, atemporal, tendenciosa e afetiva. A reconstrução da história é desenvolvida sob a ótica de diferentes narradores, cujas vozes constroem um discurso polifônico, coincidindo, assim, com a formação da memória individual, que, curiosamente, não ocorre sem o diálogo com a memória coletiva.

Exortação aos crocodilos é uma narrativa escrita em primeira pessoa, que conta a história de quatro mulheres que se conhecem, coexistem, mas que não aprenderam a desenvolver empatia umas pelas outras. Passam por dilemas e desafios semelhantes, convivem com os mesmos homens, sofrem abusos semelhantes, porém não se tornam aliadas; são, ao contrário, frias umas às necessidades das outras, compartilham desafetos e prejudicam-se mutuamente.

O romance é dividido em 32 capítulos. Em nenhum deles há títulos. São identificados por números cardinais em ordem crescente; e, no núcleo de cada um deles, há apenas uma das protagonistas. A primeira narradora é Mimi, a segunda é Fátima, a terceira, Celina, e, por fim, Simone. Essa lógica é mantida até o final do livro. A ordem de aparição das personagens não representa uma hierarquia de protagonismo na história. Todas são igualmente relevantes na obra e o número de capítulos designado a cada uma é exatamente o mesmo: oito para cada. Uma ou outra pode aparecer como figura secundária no capítulo em que sua voz não é a principal, contudo essa aparição serve apenas para justificar o olhar da narradora sobre aquela situação ou personagem. Em nenhum dos 32 capítulos há um diálogo importante entre elas ou

uma situação de convívio harmônico. O que se percebe são projeções de diálogos ou discursos não verbais, realizados através de olhares ou gestos. Nos 32 capítulos, elas seguem apáticas, indiferentes e impiedosas umas com as outras.

Existe, no entanto, uma relação paradoxal entre as protagonistas. Percebe-se que elas estão afastadas emocionalmente, mas ainda assim estão ligadas pelas experiências do passado e pelas infelicidades do presente. Também estão unidas como cúmplices da organização que persegue e mata comunistas em ataques à bomba. Essa ideia de elo entre as mulheres é demonstrada através da recorrência de frases e trechos nos capítulos em que há alternância de narrador, conforme já demonstrado. Essa repetição evidencia que essas mulheres possuem desejos, desesperanças, aflições e aspirações semelhantes.

A título de exemplo, nos quatro primeiros capítulos, o autor, valendo-se da técnica de encadeamento que dá ritmo poético ao texto, utiliza a palavra que encerra um capítulo para dar início ao seguinte, o que sugere que elas não estejam tão dissociadas assim. No final do primeiro capítulo, Mimi encerra: “e acordei” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 15); no capítulo seguinte, Fátima inicia: “Acordei mas não me digam nada” (p.16) e finaliza seu capítulo com: “não ouço, garanto que não ouço, [...] ocupada como estou a erguer os braços num pulinho para poder voar” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 25); na sequência, Celina: “Voar Celina voar” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 26), e termina: “o Menino Jesus de barro, sempre escrupuloso com as datas, resolvesse abandonar o presépio e espalhar-mos na cama” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 37); Simone, então, relembra: “Cama, quando me diziam”...(**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 38). Diferente do que se possa esperar, o romance não mantém essa estrutura até o fim, porém essa organização inicial pode reforçar a ideia de separação e, ao mesmo tempo, de interseção polifônica e de destinos, pois a trama vai revelar que as vidas e morte delas estão relacionadas.

Como ponto de partida, o romance inicia-se com as impressões de Mimi. Mimi é a personagem que talvez tenha sido a mais rejeitada e mais tenha sofrido os injustificados preconceitos. Surda desde a infância, era sempre humilhada e preterida nas brincadeiras com as outras crianças da família. Suas primas, sempre cruéis com ela, não entendiam o porquê de a avó gostar tanto de Mimi:

[...] sabe-se lá o quê, mamãe Alícia para nós zangada/- não quero que me incomodem agora/ e toda sorrisos para aquela parva, quem nos explica isso, se ao menos fosse inteligente e bonita, mas nem uma coisa nem outra, calada, magrinha... podíamos dizer o que quiséssemos, chamar-lhe nomes,

apoucá-la, troçar, pegar-lhe no cotovelo[...] [...] nunca fazia de patroa, era sempre a criada (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 90, grifo do autor⁶).

Mesmo já crescida, Mimi, pelo fato de ser surda, sempre foi vista como uma incompreendida, insensível, alguém por quem não era necessário mostrar consideração. A relação entre ela com o marido era desigual, e ele tinha o amparo da família dela para tratá-la com pouca dignidade:

A minha sogra garantiu que os surdos são assim mesmo, estranhos, não há quem não se atrapalhe com eles por causa das reações ao contrário, avisou-me mais de mil vezes/ – o cavalheiro tenha cuidado/ Que não me casasse, me amigasse e desse uma ajudinha à família (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 15, grifo do autor).

Ainda que com o aval da família para fazer o contrário, o namorado de Mimi torna-se seu marido. Ele é um homem rico, e ela passa a ter uma vida financeiramente melhor do que seus parentes materialistas e interesseiros. O casamento não lhe trouxe felicidade, tampouco companheirismo, pois ela não se comunica com ninguém de maneira sistemática e estruturada e é constantemente representada como alguém que apenas sorri como gesto de interação. Além da própria angústia de sua existência solitária, Mimi trata-se de um câncer que lhe deixa excessivamente magra e sem cabelos.

Seu marido é um militante contra o comunismo e, juntamente com outras autoridades civis, militares e religiosas, planeja e executa vários atentados terroristas em Lisboa, ceifando várias vidas, inclusive a de seu sócio, o marido de Celina. Mimi, silenciosamente, acompanha todas as ações do marido, que a julga como desconhecedora do que se passa à sua volta, por ser surda. Seu marido mantém um caso amoroso com Celina, e eles não se esforçam para manter a relação em segredo, porque concluem que Mimi não percebe, por ser surda.

Diante de sua vida solitária, silenciosa, e sob o fantasma do câncer, Mimi concentra-se nas suas memórias da infância, sobretudo em relação à sua amada avó, que lhe ensinou a fórmula da Coca-Cola®, na esperança de que Mimi pudesse, um dia, ser respeitada, independente e rica, para poder enfeitar a casa com abacaxis na fachada e ajudar os familiares, como o seu tio doente no sanatório. A personagem, lembrando-se desse período da infância, descreve suas memórias:

⁶ Nessa obra, as falas estão a cargo das protagonistas. As projeções ou sugestões de falas e pensamentos de outro personagem que não Mimi, Simone, Celina e Fátima são marcadas, geralmente, por itálico, diferenciando o monólogo interior delas e as vozes dos demais personagens.

Tinha sonhado com a minha avó e ao chegar à janela antes da manhã, atravessando os móveis sem tocar no assoalho como se continuasse a dormir/ (o corpo era a sombra do meu corpo movendo-se sem peso nos chinelos porque o corpo verdadeiro permanecia na cama ou em Coimbra há muitos anos, perto dos salgueiros altos, a eu crescida observando a pequena ou a eu pequena observando a eu crescida, não sei). (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 5).

A expressão inicial de Mimi parece uma fusão de realidade, sonho, lembranças e fantasmagoria. Aparentemente acordada, ela se recorda de um sonho. A seguir, dá-se a entender que essa mulher caminha sem tocar o chão, como se a experiência onírica ainda prosseguisse. Após isso, a narrativa antagoniza a posição do corpo, que estaria de pé e, ao mesmo tempo, na cama ou em Coimbra; ora pequeno, ora crescido.

Nesse trecho do texto, a memória é metaforizada com o sonho. Dá-se a impressão, então, de que as lembranças são voláteis, ou frágeis como “uma construção de areia”, e, por isso, as recordações, muitas vezes, podem passar a sensação de que o lembrado não aconteceu, ou de que a realidade é tão químérica quanto o sonho.

Mimi não conta suas recordações e impressões para outro personagem – trata-se de um monólogo –, mas descreve algumas de suas principais memórias afetivas:

... e nisto dei pelo cheiro de aguardente que pertencia ao meu sonho/ não bem um sonho mas como as coisas eram em Coimbra, o restaurante da minha família no térreo, os quartos no andar de cima, a minha avó/ Mamãe Alicia/ que não falava português, falava galego e depois da morte de meu avô presidia ao negócio e à casa... (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 5).

Mimi alterna entre descrever a cena presente e narrar suas lembranças da infância em Coimbra. A imagem da avó é uma figura importante, que reaparece persistentemente em suas recordações, durante todo romance. Ela se lembra de muitos detalhes: do cheiro da aguardente das tranças de mamãe Alicia, do restaurante da família, dos quartos, do idioma falado pela anciã e da forma como a avó geria os negócios da família. Na continuação do texto, Mimi fala da doença da avó, da morte dela, das empregadas, dos cardápios, das faturas e da maneira como sua avó, autoritária, chamava-lhe com o dedo indicador.

Na sequência, a voz é de Fátima. É uma mulher separada, também envolvida nos atentados terroristas, por ser amante do bispo, que também é seu padrinho. O bispo, juntamente com o marido de Mimi, é mandante de vários crimes e colaborou, entre outras, com a morte de um padre e de um ministro. O bispo justifica esses assassinatos dizendo, ironicamente, ao beijar o crucifixo: “isso é uma guerra santa” (**Exortação aos crocodilos**,

2001, p. 10). Ainda que seja considerado um homem de Deus, por ser um eclesiástico, o bispo, ao se envolver numa “guerra santa”, mantém uma atitude repreensível em relação aos preceitos religiosos. Além de assassino, ele não cumpre seu voto de castidade e relaciona-se com sua afilhada. Fátima supostamente não ama o bispo, tampouco parece ter amado o marido, mas é, sem dúvida, uma mulher atormentada pelos dogmas da Igreja:

Não me atrevia a cuspir os pedaços de invólucro, conforme não me atrevia a descolar a hóstia das gengivas por medo de magoar o Jesus, engolia sem mastigar/- Não se mastiga/ E não sabia a nada o pavor horrível de dizer nomes, desobedecer, pecar, se a gente peca a hóstia sangra, a catequista anunciou que uma senhora comungou em pecado e o sangue de Cristo aos borbotões boca fora, a senhora morreu a torcer-se e o Diabo chamou-lhe um figo no inferno [...] (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 58).

Mesmo aterrorizada pela ideia dos castigos do Divino, Fátima leva uma “vida de pecado”. É casada e tem um amante, separa-se, mas mantém uma vida dupla, tentando esconder seu relacionamento. Além disso, envolve-se na morte de outras pessoas. Comete também o pecado de heresia, pois, nos capítulos relacionados a ela, constam várias críticas à religião, à Igreja e à divindade, como em: “– Maliciosa lava já os dentes com sabão oxalá Deus não tenha ouvido/ (parecia haver alturas em que Deus se distraía”) (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 59) e em:

me aterravam as gravuras de tormentos às dúzias na sacristia, forcas, caldeirões, chicotes, garfos, tenazes, criaturas de orelhas em bico às gargalhadas, demônios divertidos a praticar crueldades, muito mais felizes que os santos, sempre dramáticos, alguns com chagas e setas espetadas que se aborreciam imenso [...] (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 59).

A personagem parece ter sido pensada como uma crítica à hipocrisia religiosa, aos dogmas que alguns veem como ultrapassados e à representação do sagrado para a comunidade portuguesa. O nome dela deveria ser uma homenagem à venerada santa portuguesa – Nossa Senhora de Fátima –, mas não o é. Os portugueses dedicam à santa uma data específica no calendário, orações e promessas. Ao contrário, Fátima, uma das protagonistas, mantém grandes reservas em relação ao divino. Além disso, essas passagens dão-nos a entender que Fátima sente-se obrigada a demonstrar alguma religiosidade pelo temor da punição, e não por fé ou por desejar levar uma vida sob os preceitos convencionados como cristãos. Ela não mastiga a hóstia por temer sangrar como a outra mulher, ou por pavor de arder no inferno.

Não há sugestão de respeito ao divino, manifestação de fé ou piedade pelo corpo de Cristo representado pela hóstia.

Na citação, há ainda outros detalhes que sugerem essa visão negativa em relação ao divino ou à Igreja: ela se concentra na representação da punição, castigo e tortura nos ornamentos religiosos. Ademais, ela percebe que, nessas imagens sacras, os demônios parecem mais divertidos e felizes que os santos, como se a vida em santidade não os livrasse de castigos, e lhes reservasse apenas uma vida sem alegria. Nas gravuras descritas por Fátima, são os demônios que se divertem, num gozo cruel, e os santos, com um corpo frágil, como costumeiramente são representados, são os sofredores, dramáticos, com chagas e espinhos. Há, portanto, uma dualidade de sentidos: o pecado leva à punição, mas os santos também estão sendo castigados. Isso talvez justifique o meio termo vivido por Fátima: Devota e pecadora, merecedora do Céu e do Inferno, demônio e santa, tudo ao mesmo tempo. Goza dos prazeres e castigos terrenos e cuida de cumprir com certos requisitos religiosos, na tentativa, talvez, de obter uma bem-aventurança no futuro incerto, ou apenas para dar uma satisfação à sociedade, já que não tem coragem de viver da maneira que acredita ser a correta. Todavia, ao fim e a cabo, todas as suas ações resultam em uma única palavra – medo: “eu sou a Ressurreição e a Vida, quem acredita em Mim viverá, tudo tão simples, tão fácil, pensava que tinha medo e afinal só isto” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 61).

Sendo a memória uma produção voluntária e involuntária, é usual a atribuição de sentidos ou de sentimentos aos próprios atos ou aos alheios. Fátima, por exemplo, a partir de suas reminiscências, atribui aos seus pais o conflito interno que sente em relação a Deus e à Igreja, mas não o associa a si mesma, inclusive por ser amante de seu padrinho, que é bispo:

inocente, simpático, espantado, ele que aos domingos girava todo o dia de pijama a roer fúrias confusas, pegando no jornal e largando o jornal, enfadado da televisão, enfadado do rádio, a tirar da gaveta o álbum dos selos sem o abrir sequer, contemplando com ódio a igreja das Mercês/ – Que miséria de vida/ na raiva de quem tem com a igreja e com os pombos uma questão pessoal, sinto-me assim por causa deles, os culpados são eles... (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 103).

Como Fátima, algumas pessoas acreditam que as ações dos pais e de outros adultos podem contribuir para as crenças e atitudes das crianças. Porém isso não é suficiente para determinarmos se a posição que Fátima adotou, enquanto adulta, em relação à Igreja, é causada pela fé dos pais ou por atitudes deles a respeito de questões religiosas. Essa ideia pode ser mais uma fuga ou negativa à responsabilidade pelas próprias ações. Acostumada à

pouca possibilidade de expressar suas opiniões e convicções, ou na tentativa de se esquivar das consequências de ter uma religiosidade que tangencia os conceitos da maioria dos compatriotas, principalmente das mulheres, que costumam estar mais próximas das atividades eclesiásticas, Fátima prefere delegar aos seus pais a culpa pelos seus sentimentos, pelo curso de sua vida e por sua insatisfação com a Igreja.

Outra característica de Fátima é seu pensamento/comportamento obsessivo. As demais mulheres protagonistas da trama, em diferentes contextos e graus, também demonstram essa característica. Fátima, por outro lado, mantém um comportamento obsessivo em relação aos objetos e coisas, atribuindo-lhe sentimentos, motivações e condutas:

Sinceramente, a maldade das coisas ultrapassa-me: já não falo dos espelhos, sempre prontos a descobrirem-nos defeitos, falo das tampas das canetas que rebolam Deus sabe para onde, do porta-moedas nunca no lugar em que deixamos, dos chinelo que encontramos o direito quando os procuramos com o pé [...] Às vezes passa-me pela cabeça que as coisas gostam de sofrer: se a imagem da televisão desaparece damos um muro no aparelho e regressa, se uma lâmpada apaga duas palmadas no abajur fazem-na regressar embora o abajur fique torto, o aspirador aguarda um pontapé estimulante para voltar a trabalhar (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 56).

Há, aparentemente, uma distorção de perspectiva: pessoas percebidas como coisas, e coisas, como pessoas (característica do grotesco⁷). As mulheres são, frequentemente, reificadas. Não se sentem amadas, não têm prazer sexual, são manipuladas, submissas. O casamento é uma aspiração familiar. As mulheres, desse modo, precisam de um homem, e se tornam coadjuvantes das próprias vidas, o que, no entanto, não extingue seus sentimentos, pensamentos e vontades. No entanto, assim como as coisas precisam de um bom pontapé para que voltem a funcionar, em uma sociedade machista, ainda sob a influência de resquícios de uma sociedade patriarcalista, essas mulheres também levam vários golpes, para que continuem a servir ao sistema vigente.

Desse modo, é possível que Fátima se perceba como coisa. Por isso, depois de refletir sobre a “maldade” dos objetos, sente vontade de fugir para um lugar longe de “crucifixos”, do bispo, “e mártires” – a organização terrorista – “longe de guerras santas e bombas, ou da surda”, figura que lhe causa antipatia, provavelmente por projetar em Mimi a imagem que faz de si mesma, já que ela se percebe surda. A crítica ao tradicional papel atribuído às mulheres é apresentada através da representação de mulheres em condição de desigualdade. As quatro

⁷ Fizemos esta associação apenas para preparar o leitor para a discussão que se segue. O tema “Grotesco” será explorado, na obra em destaque, a partir da próxima seção.

personagens veem, num tempo que não é o presente, o lugar simbólico de liberdade. E essa liberdade só é possível através das experiências oníricas.

Os sonhos expressam, segundo Freud, desejos reprimidos e derivam da vida em vigília do sonhador. Para o psicanalista, ainda que nem sempre pareça clara a relação entre os símbolos presentes no sonho e as vivências, “todo o material que compõe o conteúdo de um sonho é derivado, de algum modo, da experiência, ou seja, foi reproduzido ou lembrado no sonho” (FREUD, 1938, p. 19). Algumas vezes, pode-se ter a impressão de que o sonho é uma atividade independente da memória ou que se cria na mente lugares ou outras imagens que surgem na experiência onírica, mas, segundo Freud, tudo que se sonha já foi visto, ouvido ou experimentado. Concluímos, portanto, a partir dos estudos de Freud, que sonhar é um ato mnemônico.

O sonho revela impressões, vivências, desejos, traumas, medos, algumas vezes antes mesmo do indivíduo tomar consciência de que essas coisas estão gravadas em sua mente inconsciente, tendo em vista que o sonho é “uma fonte infinitamente preciosa de informações de toda ordem” (CAHEN apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 844). Segundo os estudos de Chevalier e Gheerbrant (1998) sobre o sonho, pouco importa se o sonho é durante o sono noturno ou se ele é manifestado em vigília. As interações psíquicas e os símbolos que vêm à baila durante a experiência onírica “servem de exutório a impulsos reprimidos durante o dia, faz emergir problemas a serem resolvidos, e, ao representa-los, sugere soluções. Sua função seletiva como da memória, alivia a vida consciente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 846).

Portanto, os sonhos relacionam-se com a memória, e vice-versa. Um fornece material para a existência e manutenção do outro. A memória capta, armazena e seleciona imagens; o sonho, por sua vez, organiza, anima e as combina, utilizando símbolos, na maioria das vezes. Assim, o indivíduo, através do consciente e do inconsciente, mantém lembranças de experiências fundamentais à sua existência, mesmo que elas tenham sido fruto de um trauma ou situação adversa. “O modo como a memória se comporta nos sonhos é, sem sombra de dúvida, da maior importância para qualquer teoria da memória em geral” (FREUD, 1938, p. 25). Essas manifestações da memória mantêm, ou se propõem a manter, um equilíbrio psíquico do sonhador, enquanto conservam avivadas as subjetividades.

Por isso, as quatro mulheres de **Exortação aos Crocodilos** sonham. Na maioria dos relatos, não é possível determinar se as experiências oníricas ocorrem durante o sono ou em vigília. E, embora sonhadoras, com exceção de Simone, suas aspirações não refletem uma

expectativa futura, mas se voltam ao passado, buscando, através dos devaneios e da transgressão, uma redenção que nunca chega.

Assim, no capítulo três, temos a voz de Celina, cujo nome significa “filha do céu”, a qual sonha com o ato de voar. Voar é palavra de ordem quando ela é a voz narrativa do capítulo. O primeiro capítulo narrado por ela inicia-se com esse verbo, e, em todo o romance, o leitor se depara com a ideia: “Voar Celina voar” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 26). A metáfora do voo também está presente, enquanto conceito, nos monólogos das outras personagens, mas, em Celina, esse anseio é mais expressivo. Para Joaquim (2014, p. 63),

toda a obra parece condensar-se num voo eterno, em que todas as personagens (sobre)voam a alma de si próprias, evadindo-se do quotidiano, pactuando o simbolismo do voo com a eterna impossibilidade de uma realização pessoal e a precipitação para o irreversível absurdo da morte.

O sonho do voo, costumeiramente, representa uma superação de limites, um transpor de obstáculos e conflitos. Contudo esse sonho também pode representar a incapacidade de elevar-se por si mesmo. Contrariamente ao desejo de sublimação presente nesse tipo de sonho, “simbolicamente, ele significa: não poder voar”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 964). Essa oposição de sentidos que os sonhos de voo representam foi analisada e descrita da seguinte maneira por Bachelard (1990, p. 22): “existem vôos (*sic*) leves e vôos (*sic*) pesados. Em torno desses dois caracteres se acumulam todas as dialécticas da alegria e da dor, da exaltação e da fadiga, da atividade e da passividade, da esperança e do desalento, do bem e do mal”.

Devido às suas experiências, todas as protagonistas da narrativa convivem com uma dualidade de sentimentos e conflitos internos que, ao tempo em que as induz a se perceberem incapazes de alterar seus destinos, também as faz sonhar com a liberdade possível apenas diante da irreversibilidade da morte. Justamente por isso, a personagem que mais sonha com o voo é a mesma que irá planejar o atentado que dará fim à própria vida e à de outras duas mulheres, Fátima e Mimi.

Celina, constantemente, associa o sonho de voo à imagem de seu tio, por quem ela tem verdadeira adoração. Esse tio era amante de sua mãe e, na memória dela, quem mais lhe dava atenção: levantava-a pela cintura, fazendo-a ver o “mundo” de cima. Como um ventríloquo, conversava com ela usando o rato Mickey⁸, animando-a antes de dormir, e estava sempre disposto a fazer a pequena Celina sentir-se importante e segura. Também compartilhavam

⁸ Devido ao anglicismo, no Brasil, conhecemos esse personagem como *Mickey Mouse*.

segredos. Devido aos sentimentos que nutriu por esse irmão de seu pai, as recordações que Celina tem sobre ele estão, costumeiramente, ligadas à ideia de amor e liberdade. Esse amor, no entanto, ficou distante de seu objeto, pois Celina rememora, recorrentemente, a ausência dele, sem consciência de seu paradeiro. O sumiço de seu tio pode ser também uma justificativa para o sonho do voo, porque, para Dowling (1981, p. 75), “o voar é um símbolo de separação do príncipe encantado, seja ele quem for, com quem ela conta para cuidar dela”. Concordeamente, em muitas passagens, ela questiona onde está o tio para ajudá-la a se sentir novamente bonita, segura, livre e jovem, e busca-o colocando anúncios em jornais.

A combinação de elementos entre sonho, voo, infância e tio, aparentemente, não foi aleatória por parte de António Lobo Antunes, pois Freud, no livro **A interpretação dos sonhos (I)** (1938, p. 185), afirma categoricamente:

Não existe um único tio que não tenha mostrado a uma criança como voar, precipitando-se pela sala com ela nos braços estendidos, ou que não tenha brincado de deixá-la cair, balançando-a nos joelhos e de repente esticando as pernas, ou levantando-a bem alto e então fingindo que vai deixá-la cair. As crianças se deliciam com tais experiências e nunca se cansam de pedir que elas sejam repetidas, especialmente se houver nelas algo que provoque um pequeno susto ou uma tontura. Anos depois, elas repetem essas experiências nos sonhos; nestes, porém, elas deixam de fora as mãos que as sustinham, de modo que flutuam ou caem sem apoio.

A observação de Freud parece descrever o ambiente da sala de Celina:

Voar Celina voar: agarravam-me pela cintura, jogavam-me ao teto, apanhavam-me antes de cair no chão, ria-me porque tinha medo e adorava aquele medo, ficava desamparada um instante lá em cima, de nariz contra a lâmpada e o abajur de folhos, descia de gargalhadinha de pânico feliz, encontrava no colo do meu tio/ – Voar Celina (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 26).

Percebe-se que muitos detalhes dessa cena extraída do romance estão presentes nos estudos de Freud. O ambiente é o mesmo: a sala. O gesto é o mesmo: o parente adulto esticando os braços com a criança nas alturas. O movimento é igual, um jogo supostamente perigoso: após lançar o infante para cima, o adulto simula um descontrole que, hipoteticamente, resultará numa queda, mas rapidamente recompõe-se e apanha a criança no ar. A reação é a esperada: um susto feliz, num misto de medo e prazer. “O voo onírico é então uma queda lenta, uma queda da qual nos reerguemos facilmente e sem sofrer nenhum dano”.

(BACHELARD, 1990, p. 35). E o resultado é semelhante: a acolhida no colo carinhoso e protetor.

Para Freud, o tio é a figura da liberdade do voo, seja porque os homens adultos e com filhos à época de seus estudos não se ocupassem desses pequenos mimos cedidos aos filhos, seja porque um tio com menos idade ainda mantivesse a jovialidade necessária para ocupar-se dessas atividades lúdicas com os sobrinhos. O fato que nos detém é que, na narrativa de Celina, também é o tio quem lhe apresenta as “alturas”, num jogo de temor e deleite, alto e baixo, acima dos adultos e, no mesmo instante, ainda criança. As palavras de Freud têm ressonância na figura que Celina guarda do tio amado: “Não existe um único tio que não tenha mostrado a uma criança como voar”. Esse parente não lhe contou como é estar no alto, antes mostrou como voar, ensinou-lhe como sentir-se livre, independente, adulta, perigosamente feliz. Celina não associa a imagem do pai a algo másculo, alegre, livre e viril. Esse papel de homem vigoroso, sexualmente ativo, carinhoso e que lhe fornecia segurança é sempre ligada à imagem do tio. A partir das suas lembranças, pode-se supor que essa figura masculina exercia, para ela, o papel de salvador.

Mesmo adulta, Celina continua desejando voar, porém, agora, sem as mãos que a sustentavam. Ela vive uma série de desilusões e sente-se insegura e desamparada. Queixa-se de não ter quem lhe ajude a atravessar as noites. Em vez de ter a sensação libertadora, ela sonha com corrida e fuga, sem que tenha alguém para defendê-la. A infância de Celina, para ela, simboliza liberdade e amparo; a vida adulta é mais próxima de quedas e da solidão.

Não sabemos até que ponto Antunes apropriou-se dos estudos de Freud na construção dessa personagem, mas há, na narrativa, muitos elementos relevantes que parecem associá-la a esses estudos. Como Freud, o Antunes dedicou-se ao estudo dos males mentais e provavelmente conhece a literatura psicanalítica. Além disso, há outra correlação entre os estudos do psicanalista e o romance do psiquiatra: Freud associa o voo à tomada de consciência da sexualidade (EIRAS, 2005, p. 158); na obra de Antunes, Celina é quem percebe a sexualidade na primeira infância, ainda que de maneira inconsciente ou ingênua:

puseram-me no chão, [...], sentei-me debaixo da mesa do almoço com a toalha e as pernas deles à volta/ - Anda comer Celina/ a mão do meu tio pousou no joelho de minha mãe o joelho da minha mãe estremeceu, a mão dela deve ter largado o garfo porque veio pegar na mão do meu tio colocá-la no joelho dele e aplicar-lhe palmadinhas numa espécie de aviso ou de zanga antes de sumir em busca do talher, [...] / a mão dele tornou a pousar no joelho da minha mãe, alargou-se um bocadinho pela coxa acima e desta feita a mão da minha mãe não a tirou de lá (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 27).

Quando Celina é posta no chão, ainda que não tenha consciência do que se passa naquela cena, ela se apercebe da relação diferente que a mãe mantém com o tio. Embora seja exagerado falar que ela tenha, nesse momento, tomado consciência da sexualidade, notadamente os episódios que refletem a sexualidade da mãe ficaram registrados em sua memória. Nessa fase da vida, a mãe é constantemente descrita como uma mulher vaidosa, mesmo que pobre: jantava de salto alto, usava brincos grandes, pintava a boca. Posteriormente, veremos como Celina alterou a imagem que tem da mãe, no período que corresponde à senilidade desta e à vida adulta daquela. Ainda assim, Celina repetiu sua mãe em muitos aspectos. Semelhante à sua progenitora, Celina casou-se com um homem por quem não tinha um interesse afetivo; nas palavras dela, casou-se com “um viúvo da idade de meu pai, igualmente sério, igualmente calado, igualmente a enterrar-se no jornal” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 33). Também como sua mãe, mantinha um relacionamento extraconjugal com um homem que não estava disposto a deixar tudo para trás para formalizar a relação com ela. Celina é amante do marido de Mimi, de quem escuta: “– Não deixo a Mimi Celina” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 72). Ela e a mãe elegeram um homem para amar: o irmão do pai de Celina. Celina é uma mulher vaidosa e muito bonita, o que é destacado até mesmo por outras mulheres. Contudo esses atributos não fazem com que seja mais feliz do que sua mãe aparentemente o fora.

Celina parece seguir os passos da mãe – talvez por isso, perceber o envelhecimento dela é algo que a deixa tão perturbada. Esse é outro aspecto psicológico estudado por Freud: a recordação e a repetição. Celina resiste à imagem da mãe, e, para Freud (1994, p. 150), “quanto maior a resistência, tanto mais o recordar será substituído pelo atuar (repetir)”. A relação entre mãe e filha, nessa obra, é regida por conflitos. As filhas negam as ações das mães, mas as repetem, colocando-se em situações semelhantes.

A mãe de Celina faz parte das recordações dela, nem sempre de maneira carinhosa ou indulgente. Outras memórias da mãe e da casa que se supõem irrelevantes também são assim descritas:

Minha mãe podia usar brincos grandes e eu não, pintar a boca e eu não, sair sem dar explicações e eu não, só podia ter ursos, tartarugas, Ratos Mickeys sem orelha e um prato de sopa com um elefante de suspensórios no fundo, mal o elefante se via fechava os dentes com força/ – Acabou/ [...] conforme se espantava de eu comer tão depressa, da minha cara de desilusão por nenhum elefante de suspensórios emergir entre as batatas, mirava que séculos, ordenando à empregada que esperasse, o lugar do elefante já não existia, zangada por me enganarem/ – Onde é que ele pára?/ o meu marido

levantava-se a estudar o prato/ – Onde é que pára o quê? (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 66).

Tais detalhes narrados por Celina, os brincos e o batom da mãe, a independência de uma pessoa adulta, a sopa, o elefante de suspensório estampado no fundo de seu pratinho de criança podem soar insignificantes, porque, aparentemente, não há registros de fatos importantes ou diálogos elucidadores. Entretanto a memória afetiva nem sempre traz reminiscências de coisas grandiosas para o interlocutor, mas elementos fundamentais para quem as vivenciou, sendo importantes, inclusive, para a formação da personalidade e do desenvolvimento pessoal do indivíduo. Vanilde Gerolim Portillo (2006 apud GOMES, 2017, p. 41) acrescenta:

Para a formação da memória a atenção é fundamental. Esta, por sua vez, pode ser mobilizada pelos afetos. Tendemos a prestar mais atenção nas coisas de maior interesse. Os assuntos que nos trazem prazer e satisfação são os que dispensaremos mais tempo em conhecê-los e compreende-los. Assim os afetos estão na base da formação da memória.

[...] Eles são os motores que impulsionam nossas vidas. Uma memória afetiva pode se desenvolver a partir de uma percepção sensorial como um odor, um som, uma cor, desde que tal percepção esteja ligada a um momento afetivo importante. O resgate da memória afetiva é fundamental no nosso processo de desenvolvimento psicológico, de autoconhecimento e desenvolvimento pessoal. O resgate da memória afetiva, quando bem orientada, trará a possibilidade de ampliarmos nossa consciência na medida em que integramos qualidades ao nosso mundo atual. Ampliar a consciência é aumentar a visão sobre nós mesmos e sobre o mundo.

Portanto, as reminiscências aparentemente despretensiosas de Celina podem crescer em significado se considerarmos que a memória envolve o cerne do próprio indivíduo e diz respeito à vida de cada um e ao que se valoriza, ainda que a experiência não tenha sido positiva e mesmo que essa valorização seja involuntária e inconsciente. Ademais, essas lembranças de, aparentemente, pouco valor podem estar a serviço do que Freud nomeou de “lembranças encobridoras” (FREUD, 1950). De acordo com os estudos de Freud, algumas lembranças, que se supõe serem vivências da infância, podem ser criações do inconsciente, verdadeiras montagens de coisas vistas e experimentadas, muitas vezes, em período posterior à infância, para a preservação/ocultamento de fatos importantes da história do indivíduo, os quais se deseja esquecer.

Desse modo, ao mesmo tempo em que a mente preserva a memória com a projeção de cenas, cuida da saúde mental da pessoa, que não ficará atormentada por lembranças dificeis. Seguindo essa lógica, concluímos que, através de imagens mnêmicas autênticas e lembranças

encobridoras, o sujeito mantém avivados e olvidados detalhes ou momentos que lhe incomodam recordar (FREUD, 1950). Quando se trata de memória da infância, Freud admitiu em seu estudo que é difícil precisar o que foi real ou o que é fantasia recolocada. Ele concluiu: “Em geral, não há nenhuma garantia quanto aos dados produzidos por nossa memória” (FREUD, 1950, p. 11). Afinal de contas, no grande “palácio das memórias”, segundo S. Agostinho (2011, p. 76), “as imagens entram para oferecer pensamentos a quem as recordam”.

As imagens mnemônicas ampliam a consciência do indivíduo sobre si mesmo e sobre o mundo, combinando-as a fantasias e episódios forjados para encobrirem situações críticas da vida e impressões desagradáveis. No caso de Celina, em **Exortação aos crocodilos**, as lembranças infantis das refeições em família, do voo apresentado pelo tio, dos bonecos e de tantos outros detalhes que se repetem em sua mente justificam suas ações e escolhas, já que a memória forma as subjetividades. Não se pode descartar, porém, que essas mesmas imagens são sombras de eventos passados, e que ela, inconscientemente, deseja esquecê-los.

No capítulo quatro, Simone, a última personagem, é apresentada. Seu nome significa ouvinte ou obediente⁹. Em consonância com isso, teve uma vida servil, e é a única que não ascendeu socialmente depois de adulta. Ajuda o namorado, que é armador de bombas, em pequenas tarefas domésticas na casa de Mimi. Limpa, lava, serve a comida e é frequentemente humilhada por sua condição social e suas formas corporais avantajadas. Assim como Celina, Simone tem medo do escuro e retrata o instante em que as luzes se apagam para dormir como um momento de solidão e perigo: “a morte era estar sozinha no escuro” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 38). Esse medo da solidão pode explicar por que ela mantém um relacionamento com um sujeito que leva a vida praticando crimes e que não demonstra ternura ou cuidado com a aparência pessoal. Diferentemente do tio e marido de Celina, que cheiravam a água de colônia, o namorado de Simone “cheirava a borracha, a couro, a fumo, a gasolina” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 39).

Simone tinha muito pouco ou quase nada em sentido material. Ela relata que tudo o que lhe restou depois da morte do pai foram o anel da mãe e um enfeite de geladeira, porque as dívidas do pai “engoliram o resto, nem os cabides de arame nem as jarrinhas de esmalte os credores perdoaram” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 41). Como as demais, Simone vivenciou experiências perturbadoras na infância. No caso dela, uma das lembranças desagradáveis é a de um homem velho que mostrava para ela e para outras colegas, no

⁹ Dicionário de nomes próprios [online]. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/simone/>>. Acesso em 24 set. 2018.

caminho para a escola, o sexo “murcho”: “não nos perseguia, não pretendia tocar-nos, apenas pregas murchas, a fralda da camisa, o cabelo branco a boiar sobre aquilo” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 42). Segundo a narrativa de Simone, aquele homem parecia, para a comunidade, ser alguém acima de qualquer suspeita, mas, na isolada estação antiga, mostrava a nudez às filhas de conhecidos, que se indignavam, violentamente.

Esse relato de violência contra ela não é isolado. Outra cena perturbadora envolve Simone, quando seu namorado a obriga a fazer sexo com ele. Ela sonha em ser mãe, e, aparentemente, ele é infértil. O discurso entrecortado sugere que Simone procurou um médico para ter esclarecimentos sobre sua incapacidade de ter filhos, o que provocou nele uma atitude furiosa. Numa demonstração de machismo e agressividade, coagiu-a a ser possuída por ele, numa tentativa de provar sua potência sexual. Ela descreve a cena desta maneira:

a pegar numa correria de ventoinha, a romper-me botões, a atirar-me no chão, um gosto de mim mesma na boca, os olhos de meu namorado como os dos bonecos de feiras/ – você foi dizer ao doutor que eu não sou homem você foi dizer ao doutor/ [...] / a correria da ventoinha enquanto eu esbarrava em objetos moles, câmaras de ar, pneus, o banco do automóvel por estofar, um calendário colado com quatro pedaços de adesivo de farmácia, alicates, chaves de parafusos numa bancada baixa, a estampa de uma mulher nua escarranhada numa motocicleta até qualquer coisa se quebrar no meu corpo, uma das pernas ceder, ficar estendida de costas num arquipélago de óleo [...] / o meu namorado a pegar no papel, a chegar-lhe o isqueiro, a deixar-me cair a labareda em cima/ – vá lá dizer ao doutor se sou homem ou não (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 83).

Essa passagem ilustra bem a brutalidade a que Simone foi submetida, para que seu namorado pudesse mostrá-la, numa atitude impositiva, sua força masculina e a quem cabia o papel de subserviência. Ela não tinha autoridade sobre ninguém e sobre quase nada: não podia consultar-se com um médico e falar-lhe os motivos que ela supunha impedir-lhe a gestação, não podia ter uma relação dignificante, não podia decidir sobre o seu próprio corpo. A ela só cabia obedecer.

O corpo de Simone é destacado no romance como local que abriga a violência. O corpo é a motivação para que muitos a humilhem e a desqualifiquem. Ele também funciona para que seu namorado lhe imponha a relação de dominação; por isso, o rapaz sente-se completamente seguro para romper-lhe os botões, jogá-la no chão com um olhar frio como o de um boneco, machucá-la com o contato intempestivo e rude contra objetos diversos, inclusive alguns perfurantes, e humilhá-la diante da presença de outras mulheres: uma nua, estampada num pôster, e a outra, uma surda, Mimi, que supostamente não se deu conta da

cena que se seguiu na sua garagem, porque estava entretida com seus próprios pensamentos e angústias.

Não se faz menção a uma luta entre Simone e seu namorado. No momento do estupro, há apenas resignação, até que, sem forças, ela cede ao sexo brutal, na sujeira de um chão ensopado de óleo. A tortura física e psicológica ainda continua quando ele queima-a com a labareda de seu cigarro, deixando-a marcada emocionalmente e fisicamente, como um lembrete de que esse homem não deveria ser desafiado ou ofendido. Ela é sua propriedade, por isso ele tem o direito de marcá-la, como os proprietários costumam marcar suas mercadorias. Como um objeto, não lhe resta a possibilidade de decidir por si mesma e recusar esse homem.

Ao que tudo indica, Simone acostumou-se aos maus-tratos, pois não há quaisquer indícios de defesa, de escândalos ou de lamento. Ao invés disso, a recordação dela sobre o ocorrido na garagem do patrão sugere que todo o sofrimento de sua vida a cauterizou: “olhava para ele sem me proteger, sem chorar” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 84). Ela pensou em matá-lo, mas, ao contrário, apenas deitou-se ao seu lado à noite, concluindo posteriormente em um fragmento de texto que “os homens são tão crianças, são tão fracos” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 84).

A assertiva dela sobre os homens é ambígua. Ela não deixou o namorado, não o denunciou e, posteriormente, escreveu uma carta a uma amiga inocentando-o dos atentados. Se considerarmos esses pormenores, podemos supor que ela o perdoou porque considera que as atitudes egoísticas que os homens podem assumir são manifestações infantis ou característica da fraqueza masculina. Também pode indicar que ela se considera madura e forte o suficiente para manter-se tranquila enquanto arquiteta formas de obter liberdade e felicidade, livrando-se de todos os que ela julga lhe fazerem mal – o que aparentemente exclui seu namorado –, e ter sua tão sonhada família. A afirmação pode ainda representar a ideia que ela faz de seu filho recém-nascido “perfeito três quilos” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 84) – sim, ideia, porque não há evidências de que essa criança tenha nascido, nem outras menções claras sobre ele no romance.

Contudo, mesmo diante de uma vida de amargura, como as demais protagonistas, ela sonha com liberdade e felicidade:

assim que for feliz, emagreço, deixo de escrever o nome na areia, tenho minha marquise, os meus candeeiros de latão, as minhas arcas no nevoeiro de Espinho, nenhuma tampa se fecha sobre mim porque ninguém me obriga a deitar-me (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 43).

Simone não se sentia livre quando era criança. Era obrigada a deitar sem querer, a ser penteada, calçada, a manifestar religiosidade – para ela, o terço se compara a algemas nos pulsos –, a ficar no escuro. Entretanto sua vida adulta não lhe parece muito diferente da infância: além de continuar na pobreza, sem conseguir acumular nenhum bem, ela ainda era obrigada a fazer coisas que não queria. Embora não esteja claro se ela tinha sido contratada pelo marido de Mimi, pois ela só o identifica como “o patrão do meu namorado” ou “o marido da surda”, Simone fazia às vezes de empregada doméstica, e sua função incluía servir a mesa, limpar, cuidar da roupa e de outras tarefas, como auxiliar seu namorado nos ataques à bomba e dar-lhe cobertura. Ela não gostava das atividades que desempenhava e parecia cumpri-las a contragosto, o que resultava em pequenos incidentes domésticos. Além dos serviços inglórios, o que também lhe causava tristeza era o fato de não ser reconhecida e valorizada pelas pessoas a quem servia. Ouvia constantemente insultos e palavras depreciativas em relação à sua pessoa, seu corpo e aos serviços que prestava.

Apesar de tudo, Simone é a única que projeta uma vida feliz e faz planos para o futuro – foi o que, possivelmente, a manteve viva. Ela persegue o sonho de ter um filho e, para isso, de maneira ousada, seduz o jardineiro, que, além de não ser o seu namorado, é um homem casado que a trata com sorrisos e simpatias. Enquanto ele está sozinho na cabana de ferramentas, ela, por saber que exerce uma influência sedutora sobre ele, fecha a porta, prendendo-a com o cabo da pá, e, entre sacos de bulbos, ancinhos, foices, cordas, um pedaço de mangueira, sobe o vestido, oferecendo ao jardineiro a oportunidade de possuí-la naquele instante.

Ao que tudo indica, essa ação de Simone corresponde a seu desejo de receber o amor que ela julga ter-lhe sido negado durante a vida:

nos lençóis, à espera que o meu filho, uma criança, o meu filho, o recebi do jardineiro na cabana das ferramentas, me acaricie, me chame, me fale, e acariciando-me sempre e sem deixar de falar saia, sorrindo, devagarinho de mim. (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 88).

Cada uma das personagens tem seus motivos para expressar amargura, traumas, obsessões. Para Joaquim (2014, p. 94), na sua obra, António Lobo Antunes confere “ao universo feminino um tom obsessivo, labiríntico e grotesco”. E acrescenta:

António Lobo Antunes expõe numa escrita irreverente, avassaladora, a imagem da mulher submissa (tradição cultivada desde os primórdios da

humanidade) que urge reivindicar. É através de uma escrita sofredora, brutal, que se representa a escrita sobre mulheres como um grito à liberdade de expressão feminina, marcada por estruturas linguísticas que apelam a uma existência difícil, de lutas e sofrimentos, de condição fraca e péruida. (JOAQUIM, 2014, p. 34).

Embora essas mulheres não tenham convivido quando crianças, suas histórias estão ligadas por sofrimentos e brutalidades. O universo feminino não é representado por Antunes em “tons de rosa”, antes é acinzentado e sombrio. Essas mulheres são sofredoras, traumatizadas, amedrontadas e levam vidas difíceis. Enfrentam vários fantasmas: a doença, a deficiência, a violência doméstica, os julgamentos sociais, a solidão conjugal, entre outros. Não há quem as defenda; assim, resignadas, essas mulheres são costumeiramente submissas, porque sua condição é de desigualdade e fragilidade.

2.2 A MÁQUINA DO TEMPO: A CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA EM *EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS*

A separação do tempo como entendemos hoje é uma definição didática. Quando se pensa em tempo, julgamos que se fala de passado, presente ou futuro, mas, na realidade, o Tempo é um conceito abstrato e complexo. O que marca o ocorrido como passado? Ou: quando o futuro de fato se inicia? S. Agostinho (2011, p. 274) acrescentou elementos a essa discussão quando arrazoou:

O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobrevivesse, não haveria tempo no futuro, e, se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente. De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro – se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa de sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente só existe porque tende a não ser?

Com essas palavras, S. Agostinho expõe a complexidade de se definir o tempo. À primeira vista, parece um conceito simples, mas pensar sobre ele suscita outras questões, com as quais filósofos e cientistas têm-se debruçado permanentemente. Deseja-se vencê-lo. Ficamos ansiosos para que venham dias melhores, busca-se um novo amanhã, porém, com a

mesma intensidade, tememos o envelhecimento e a morte. O tempo é amigo e inimigo. É real e, de igual modo, uma convenção.

Enquanto convenção, S. Agostinho lembra que o passado e o futuro não são reais. Mas se o passado não é real, do que são feitas as lembranças? Elas aconteceram de fato? E se o futuro também é uma projeção, o que se busca, afinal? E o presente é o momento ou é toda a existência? Pode-se afirmar que o que se tem é apenas o presente, sendo a vida um contínuo, sem uma marcação temporal precisa de quando cada fase se inicia e se encerra? Destarte, diante da dificuldade de precisão do tempo, concordamos com S. Agostinho, que afirma que o tempo tem a característica do “não ser”.

E, nesse jogo do “não ser”, percebe-se outro pormenor: a impossibilidade do retorno à medida que se retoma o passado através da memória. O tempo não para, vai em frente sempre, e, enquanto segue, retorna, avança e recua, mas não pode ser medido. É cronológico, porém, quando é evocado, não obedece à ordem temporal. As imagens retornam ou se manifestam sem estarem subordinadas a algum sistema aparentemente controlável. De fato, a depender de outros fatores físico-psíquicos, um idoso pode se lembrar mais facilmente do que aconteceu na infância do que daquilo que houve há poucos dias. O passado mais pretérito é revisitado, em muitos casos, com muito mais frequência do que o passado recente.

Igualmente, como é próprio às lembranças, a narrativa antuniana não é cronológica. Como numa máquina do tempo, as personagens podem transitar do presente para o passado, do passado para um passado mais antigo, e desse passado para o futuro, sendo também essa uma das características do estilo do escritor: “o tempo apresenta-se destituído de sucessão cronológica que opõe passado, presente e futuro; o passado projecta-se constantemente no presente, dissolvendo a noção de futuro”. (RAMON, 2003, p. 193). Frequentemente, essas viagens no tempo, no livro **Exortação aos Crocodilos**, ocorrem de maneira tão abrupta que o interlocutor pode “ficar para trás” no meio da leitura.

Além disso, essas lembranças vão destacar, muitas vezes, as percepções sensoriais e cada um terá seu próprio repertório de recordações, sobretudo da infância. E, porque em nossa memória estão armazenados sabores, cheiros, texturas, sons e rostos a que atribuímos sentido particular, a história contada a partir da memória pode ser imprecisa. De fato, não se pode determinar que as demais personagens do romance, que não as quatro mulheres, narrariam a mesma versão dos eventos, com os mesmos sentimentos envolvidos, ou elegeriam as mesmas passagens, caso tivessem vivenciado aquelas experiências e decidissem contá-las. Sobre isso, David Hume (apud ROSSI, 2010, p. 24) afirmou: “A memória sem dúvida tem algo a ver com o passado, mas também com a identidade e, assim (indiretamente), com a própria persistência

no futuro". Assim, podemos dizer que a memória é uma questão identitária e temporal, pois, no presente, analisa-se e retoma-se ao passado, projetando o futuro. Porém, essa análise do passado e as projeções não são fixas; ao invés disso, são facilmente alteradas. Afinal de contas, a memória caracteriza a identidade no momento em que se narra. O que cada personagem julga sobre si mesmo, sobre os outros e sobre as situações é evidenciado e atualizado por momentos em que se retoma à história.

A imprecisão temporal não é uma marca exclusiva dessa obra. Como dito, a escrita antuniana é também reconhecida pelo vai e vem de ideias e diálogos, pela fusão de reminiscências e projeções. Trata-se de pequenos acontecimentos recortados que formam um mosaico de imagens e temáticas. Antunes admite que a maneira como tece seu texto torna-o de difícil compreensão para o leitor, o qual pode se perder nos vários e imbricados fios, porém, fiel a seu estilo, mantém essa forma de escrita. Ana Paula Arnaut (2009, p. 15) resume sua estratégia:

[...] a verdade é que, no seu caso, o recurso a esta estratégia não permite, por si só, facilitar a entrada nos universos romanescos re-criados; e não permite também diluir fronteiras entre diferentes tipos de literatura e de leitor. Tal acontece, segundo julgamos, em virtude de, em concomitância com o exercício do prosaísmo linguístico, os romances apresentarem – de forma cada vez mais trabalhada e complexa – uma enorme preocupação com a categoria tempo.

Segundo o julgamento de Arnaut, o tempo é elemento primordial nos textos de Antunes, e, por isso, ele constrói seus romances de maneira trabalhada e complexa. Dificilmente um leitor inexperiente conseguirá captar os detalhes da história, os fios da trama, na primeira leitura de um romance. Muitas vezes, lê-se uma vez para não comprehendê-lo, uma segunda vez para conhecer a história, e, a partir de uma terceira leitura, para ver a riqueza de detalhes e a edificação da narrativa, porque, ainda conforme Arnaut (2009, p. 16):

Não menos sedutores e sugestivos (constituindo-se, contraditoriamente em relação à desejada aproximação ao público/leitor comum, como dificuldades acrescidas), são ainda os desafios lançados pelas ramificações polifônicas [...], pela forma indefinida como as personagens se configuram, ou pelo medo como a mão criadora seleciona e (des)organiza – ou seleciona para depois (des)organizar – essa mesma linguagem (só aparentemente) simples ou banal. A aludida (des)organização verbal dá azo a que as realidades observadas – pessoas e objetos, paisagens e atitudes – sejam transfigurados em outras coisas que, todavia, não são menos reais do que o real que lhes deu origem.

Em **Exortação aos Crocodilos**, percebe-se todos esses elementos elencados por Arnaut: a preocupação com o tempo, a polifonia, a (des)organização para (des)organizar e o construir através de uma desconstrução. O estilo e suas estratégias se harmonizam com a tessitura de um texto memorialístico, que demonstra que o *lembra* e o *esquecer* são fundamentais para a construção de reminiscências, e que a construção, muitas vezes, demanda uma desorganização e uma desconstrução prévias.

A história do romance se passa em Portugal, no período da independência das colônias africanas, quando o país tentava reconstruir sua identidade nacional e reafirmar suas ideologias. Nesse cenário politicamente conflituoso, a sucessão de acontecimentos convive com o decurso de fatos. Diante desses tempos diferentes, as narradoras Mimi, Fátima, Celina e Simone remontam o advindo, atribuindo sentidos ao que lhes aconteceu, baseando-se, principalmente, em suas memórias.

Assim, o quebra-cabeça temporal é recorrente em toda a narrativa, sendo necessária a continuação da leitura até o capítulo seguinte – ou os seguintes, ou os anteriores – para relacionar uma única frase ao texto principal. No capítulo 9, por exemplo, cuja narradora é Mimi, encontramos a descrição de sua agonia de paciente lutando contra o câncer:

Mimi, quarenta e um anos, casada, sem filhos, dão-me injeções nos tubos, mostram-me radiografias, usam batas verdes, conversam, não pode ser verdade, não é justo, não quero, ao darem-me anestesia agarrei com toda força o olhar do maqueiro, a pálpebra direita mais descida que a esquerda, comecei a repetir a pálpebra direita mais descida que a esquerda, a pálpebra direita mais descida que a esquerda e desatei a cair, passei, descendo, pelas minhas primas no quintal à roda do servicinho de chá em miniatura, pratos, colheres, xícaras, bebendo, solenemente, nada, empurrando-me/ – nem pense (Exortação aos crocodilos, 2001, p. 93).

Mimi começa descrevendo-se: nome, idade, estado civil, constituição familiar. Das quatro personagens, é a única que revela sua idade exata¹⁰. Depois dessa primeira apresentação, ela fala sobre o tratamento da doença: injeções, tubos, radiografias, o jaleco dos médicos, a surpresa deles diante do seu quadro físico, a pálpebra desproporcional do maqueiro, a sensação de dormência anterior à anestesia até a total rendição a seus efeitos. No entanto o que se segue são lembranças das primas dela, imagens desconexas do texto anterior. A desestruturação textual pode tornar essa passagem menos compreensível ao leitor que

¹⁰ Celina, que aparentemente seria a única que não teria a coragem de admitir a idade, porque tem um conflito interno com a questão do envelhecimento e os sinais do tempo, também admite ter chegado aos quarenta anos. A idade das outras não é revelada. Supomos que tenham idades semelhantes, pois Simone escreveu a Gisélia após vinte anos recordando fatos da adolescência.

espera uma sequência lógica dos fatos. Porém um melhor entendimento das lembranças de Mimi pode ocorrer se retornarmos às páginas 90 e 91, nas quais há a descrição completa da cena que, na página 93, aparece de maneira resumida:

de modo que assistia, empoleirada no balde, sem poder experimentar os gafanhotos nem areia, logo que nos cansávamos de comer e mudávamos para professoras e alunas ou médicas ou enfermeiras aproximava-se devagarinho, na esperança que não notássemos, das sobras do almoço, mal pegava num grãozinho esquecido no fogão deixávamos as professoras e as médicas, corriámos para ela, sacudíamos-lhes os dedos/ - Nem pense (Exortação aos crocodilos, 2001, p. 90).

Mimi era a criada das primas nas brincadeiras. Ela servia o almoço que era constituído de grãos, insetos, areia, colocava o aparelho de jantar, mas só podia assistir à brincadeira das primas sentadinha de longe, num balde. E, mesmo quando se mudava o tema do jogo, elas passavam a ser médicas, professoras ou o que mais quisessem, enquanto Mimi não podia desfrutar do banquete de fantasia, pois ouvia logo na sequência um “nem pense” ou “não se atreva”. A impiedade da vida adulta, a sua posição de impotência diante do câncer faziam Mimi se recordar da crueldade infantil de suas primas. Há, no texto, outras passagens e frases aparentemente soltas, cujo elo é percebido se as associarmos a outros trechos do romance. Percebe-se, portanto, que, em relação ao tempo, a construção da narrativa de **Exortação aos Crocodilos** privilegia elementos considerados mais relevantes pelos narradores, sem que isso obedeça à sucessão linear dos fatos.

Porém “nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado”. (POLLAK, 1992, p. 4) E, por poder ser “herdada”, a memória “é um fenômeno construído” (POLLAK, 1992, p. 4, grifo do autor). Para Pollak (1992, p. 4), a imagem que temos de nós mesmos é uma construção apresentada a si mesmo e aos outros, uma representação da maneira como nos percebemos. Contudo essa memória-imagem é negociável, ajustável a partir da negociação com outros, levando em conta critérios de aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade. Esse caráter mutável se deve ao fato de que essa identidade não se configura como essência da pessoa ou do grupo. Cada indivíduo projeta um olhar que organiza os fatos que compõem sua memória, baseando-se em elementos conscientes e inconscientes que revelam suas inquietações pessoais e sociais no momento do registro desses episódios. Essa organização pode envolver não apenas a manutenção de fatos como também a exclusão de outros, o que dá o caráter de individualidade e parcialidade à memória. A negociação, construção e herança da memória, no romance, são obtidas também através da polifonia. A partir das vozes das outras mulheres

e das projeções que elas fazem de outras personagens, percebemos como a memória é subjetiva, e, algumas vezes, necessita de outras pessoas para mantê-la, já que “nem tudo fica gravado”, é um fenômeno constituído e um legado.

De maneira ilustrativa, Simone, na tentativa de reconstituir a memória da amiga Gisélia, a quem escreve uma carta, fala sobre si mesma e sobre o namorado. Possivelmente querendo eximir-se de sua responsabilidade pelas mortes dos seus patrões e dos companheiros políticos deles, vítimas das explosões de bombas, ou pretendendo que iniciassem uma nova vida, enquanto família, com um passado renovado, Simone recorre à memória de Gisélia, para que ela se lembre de como eles pareciam inocentes no passado, e tenta usar o tempo a seu favor. Dessa maneira, haveria a possibilidade de a interlocutora de Simone concluir que, no caso dos ataques e das mortes, eles eram inocentes:

presumível autor material, tive que ler duas vezes para compreender as palavras, alegavam que o avião do ministro, que a praça de touros, que o automóvel do padre, tu que o conheces bem deves ter rido de espanto, um encolhido, um tímido, com medo dos meus pais que não fazem mal a uma mosca, diante de vocês nem uma palavra sequer, as mãozinhas nos bolsos, os olhos no chão, não falava, não discutia, não arranjava conflitos, o teu noivo sempre a brincar com ele e ele coitado em silêncio, punha-lhe vespas na cerveja e limitava-se a tirar a vespa, davão-lhe encontrões e pedia desculpa... (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 344).

Simone esforça-se para que a amiga creia que aquela figura indefesa do passado, seu namorado, não seria capaz de, no presente, ter cometido atos terroristas. Aquele que nunca se defendia, antes se desculpava das provocações dos outros, e tinha medo dos seus dóceis pais, não poderia ser responsabilizado por aquelas mortes tão violentas. A intenção da carta a Gisélia não fica clara no texto, ainda mais porque o texto dá a entender que a destinatária da carta é a próxima vítima de um atentado:

por favor comprehende que não tem a ver contigo, não é nada pessoal, não queria magoar-te, nunca consentiria que vinte anos juntas acabassem assim, é o piano entedes, é já que não temos dinheiro, é o café perdido, é Espinho que não há, é a tristeza do mundo, e portanto/ (que remédio temos nós não é verdade, explica-me que remédio temos nós)/ se o piano não se cala deslocamos a alavanca unindo finalmente as bobinas e nem darás pelo estrondo, darás pelo silêncio, prometo que só darás pelo silêncio, não dói, não vais sofrer nada ou nem sequer o silêncio darás (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 358).

Antes de informar a Gisélia que ela não vai sentir dor ou ouvir o estrondo da bomba, Simone mescla lembranças da amizade hostil da outra, de situações de humilhações, do modo

como ela havia se doado à amiga, sem grandes recompensas. Ela recorda como elas eram boas companheiras, como se comportavam seus namorados, familiares e outras conhecidas, e também como ela, Simone, era uma pessoa injustiçada. A narradora recorre ao tempo passado e à memória como alegação para sua atitude no presente. Da mesma maneira que a carta parece um pedido de perdão, traduz frieza e vingança. Na cabeça de Simone, o passado não findou. Gisélia precisa pagar agora pelo que foi feito há vinte anos.

As expressões “querida Gisélia”, “(não te ofendas)” apenas dão a entender que Simone se importa com a antiga conhecida. O que parece é que Simone, envolvida numa rede terrorista, acostumou-se a apagar lembranças indesejáveis com bomba e estilhaços. Contudo não podemos afirmar se Gisélia recebeu a carta, ou se a escrita, como todas as demais falas, servia mais a uma justificativa pessoal, já que assim se encerra a obra: “um furgão a baixar a ladeira na direção da Galiza e na tua caixa de correio entre cinzas, caliça, chamazinhas, tijolos e pedaços de telha, esta carta tão amiga endereçada a ti” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 358).

Se a carta direcionada à Gisélia for apenas um documento de e para a própria Simone, já que não é claro o recebimento da postagem, a narradora talvez tenha julgado necessária a reescrita da própria história, reeditando o passado, a fim de que houvesse alguma possibilidade de futuro. Assim, com uma inversão dos fatos, através da memória, seria possível uma justificação ou reparação.

Um fator relevante a se considerar é que, mesmo após os abusos, violência física e estupro, Simone deseja desconstruir também a memória do namorado e erigir uma nova imagem dele. Isso nos leva novamente à conclusão de que as histórias baseadas na memória nem sempre são fidedignas e confiáveis. Lowenthal (apud ROSSI, 2010, p. 28) falando sobre esse caráter de inautenticidade das lembranças, afirma que a história é mais e menos que o passado. Rossi (2010, p. 28), retomando Lowental, concluiu:

E é certamente possível, deste ponto de vista, contrapor a história, que é interpretação e distanciamento crítico do passado, à memoria, que implica sempre uma participação emotiva em relação a ele, que é sempre vaga, fragmentária, incompleta, sempre tendenciosa em alguma medida.

Esse é o ponto em questão: a memória é “sempre tendenciosa em alguma medida”. Todos os relatos de Mimi, Fátima, Simone e Celina estão carregados de comprometimentos afetivos pessoais, identidades, visões de mundo, subjetividades, objetivos e projeções. O próprio texto do romance sugere, na passagem a seguir, o caráter subjetivo e impreciso da

memória: “consulta a memória a que os anos arrancaram páginas inteiras e enodoaram as que ficam de manchas de esquecimento mais escuras que as letras” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 155). Sugere-se que há indícios de verdade e de não verdade nos fatos lembrados. Em todas as narrativas, a paisagem pode estar distorcida, como uma imagem em movimento, não correspondendo inteiramente, portanto, à realidade do que foi vivenciado, que pode ter sido, inclusive, completamente equivocada e fantasiosa.

Nada disso, porém, diminui o valor do que se é narrado. Segundo Amato (2013, *online*¹¹), o que faz com que uma vida seja “digna de interesse”, mesmo se considerada insignificante, é a maneira como é narrada. Sendo assim, quando se trata de uma vida ficcional, pouco importa o quanto de verdade se encontra nela e, a depender do contexto, tampouco a verdade é relevante numa vida real ficcionada. Parece-nos, portanto, que se destaca em uma narrativa memorialística a maneira como a história é desenvolvida, criando no interlocutor o anseio para saber como tudo termina, e esse interesse determina o sucesso ou o fracasso de qualquer relato de vida. Ainda segundo a pesquisadora, parece haver regras semelhantes entre a narrativa de uma vida real e a ficcional. Para Ian Watt (2010, p. 34), o romance tem como critério fundamental dar a impressão de fidelidade à experiência humana. Para tanto, o romance dará atenção à individualização das personagens; fará um detalhamento do ambiente; utilizará nomes próprios, tratando a personagem como indivíduo; tratará do fluxo de tempo e do local, buscando a verossimilhança; se atentará à linguagem, conferindo autenticidade à narrativa. Em suas palavras, “o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história” (WATT, 2010, p. 34).

Assim como ocorre com muitos fatos rememorados, o que se sobressai nas lembranças das protagonistas são as pessoas, os acontecimentos, o tempo, as projeções e as sensações. O lugar físico não se apresenta como algo de destaque. Não há, nos relatos, uma abundância de detalhes no que concerne aos espaços; estes, frequentemente, são figurados como cenários “alienantes, disfóricos, desumanizantes” (RAMON, 2003, p. 193). Se o tempo tem um caráter fundamental para a construção da narrativa, o espaço serve como minudências que reverberam os estados psicológicos dos sujeitos que os habitam.

No entrecortado na narrativa, a impressão que se tem é a de que se trata de apenas dois instantes presentes: o dia da morte das três personagens e o ataque final à casa de Gisélia. Ao

¹¹ AMATO, Luciane. Literatura e Autobiografia – 01 – Introdução à Vida como Narrativa. Centro de Estudos Landmark. **YouTube**. Publicado em: 01 mar. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zW8SJdk2nC0&t=23s>>. Acesso em: 22 out. 2017.

que parece, tudo o mais está no passado. Chega-se a essa conclusão pelos vários fragmentos de narrativas do dia ou do momento do incêndio, durante alguns relatos, como no de Mimi, nas primeiras páginas do livro:

Eu, sem metade da cabeça, a escorregar da cama, eu/ ou uma pedra, um tijolo, ou um ramo calcinado/ coberta por um pedaço de saco em Camarate, um sapato de mulher no meio das cinzas, o que sobrava de um xale embora os meus cabelos continuassem a arder (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 12).

No último capítulo que é narrado por Mimi, observamos:

o comandante a apontar a metralhadora às placas de estuque que desciam do teto, ao esguicho de vapor de um cano de súbito à mostra, a um assobio azedo de gás, os armários de incrustações de madrepérola inclinavam-se a tremer (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 320).

Há referências à última noite também nos capítulos iniciais narrados pelas demais mulheres, e encontramos correspondências dessas passagens em capítulos posteriores narrados por elas. Em uma passagem, Fátima conclui: “eu vou desde que não haja uma noite assim, umas labaredas assim, um telhado a ruir em grandes placas de cinza” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 155). Posteriormente, no capítulo 22, Fátima, pressentindo que algo de anormal ocorreria naquele dia, relata:

Hoje tudo parece diferente mas não sei porquê: as árvores, os reformados, o lago onde as folhas cobrem de manchas o que sobeja do sol, [...] até as sombras da casa a despedirem-se de mim [...] , algo de aceno nisto tudo, de separação, de adeus que não entendo (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 234).

No primeiro capítulo, quando Simone é apresentada, tem-se a voz dela: “a surda desatenta ‘– *Pois claro*’ sabendo tudo fingindo não saber, perdoando ou nem sequer perdoando, à espera” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 45, grifo do autor). E, quando avançamos a leitura para a página 307, percebemos uma continuação desse relato: “não me recriminou, não me denunciou aos outros, respondeu – *Pois claro*”. Nos capítulos finais, chega-se à conclusão de que Celina planejou a morte dos companheiros e entregou o endereço da vivenda aos comunistas. Para isso, contou com a ajuda de Simone e do namorado dela, para detonar a bomba. Mimi se apercebeu de tudo, mas também queria dar fim àquilo, então, complacente, não tentou impedir-los e permitiu incendiá-los junto com a casa; por isso a

referência a cinzas e corpos ardendo. Fátima também relata laberendas, cinzas, tiros e teto ruindo.

Depois das mortes, supostamente, não há mais narrativas de Mimi, Celina e Fátima, embora, em alguns momentos, haja relatos das projeções delas de si mesmas, em caixões com terra sobre a tampa. Ainda que o primeiro capítulo retrate Mimi de maneira fantasmagórica, entre sonho e realidade, concluímos que essas projeções pós-morte são fantasias. Após as mortes, não havia mais o que ser rememorado por elas. Muito já havia sido dito. Apenas Simone sobreviveu, e continuou a narrativa, lembrando-se do momento da escrita da carta a Gisélia até o momento da entrega do pacote. A partir daí, não há mais relatos do porvir.

3 EFEITO BORBOLETA¹²: O GROTESCO E A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS

Atores de novela e cinema comentam que pessoas, mesmo acostumadas com as diferentes mídias e conscientes da diferença entre vida real e ficcional, tomam partido nas ações de personagens que eles interpretam, dão-lhes conselhos, advertem contra sua postura em relação a outros personagens, ou reclamam da falta de caráter deste ou daquele protagonista. E, mesmo quando o expectador ou leitor não chega a esse nível de envolvimento com a ficção, poucos afirmam nunca terem dirigido suas emoções a personagens ficcionais. É relativamente comum depoimentos de pessoas que se comoveram ou choraram pela morte de uma personagem. Igualmente recorrente é encontrar alguém que já torceu pela concretização de um relacionamento amoroso de algum casal ficcional, sentindo-se feliz pela superação dos obstáculos enfrentados por eles para a consolidação dessa união.

Essa relação entre pessoa real e personagem ficcional é analisada por Beth Brait (1985, p. 12), no livro **A personagem**. A estudiosa observou a relevância que muitas personagens adquiriram no imaginário popular, e a catarse que ocorre após a leitura do romance **Grande sertão: veredas** (1956), no episódio da morte de Diadorim.

Observa-se, portanto, que nos envolvemos com essas figuras ficcionais porque elas, de algum modo ou em algum momento, representam-nos, sensibilizam-nos, reproduzem nossas emoções, nosso modo de viver, nossos desejos e sonhos secretos. Essas obras fazem-nos lembrar da nossa própria humanidade, daqueles que amamos ou dos que odiamos e queremos esquecer.

Muitos escritores admitem que as suas criações estão relacionadas a vivências e experiências de pessoas reais. São criações baseadas em experiências de pessoas reais. Por isso, a memória, a humanização, as virtudes e defeitos, dentre outros aspectos, conferem a essas personagens características próximas das que reconhecemos em nós mesmos ou em pessoas no nosso entorno. E, mesmo que as experiências ficcionais ocorram em situações fantásticas ou fabulosas, é possível perceber o que há de humano nelas. O humano que o autor deixa escapar é o que nos comove.

Falando sobre o surgimento desses seres, Antônio Torres (BRAIT, 1985, p. 17) disse que seus personagens vêm da “gaveta chamada memória”. Doc Comparato (BRAIT, 1985, p. 73) diz criar a partir de “pedaços da minha própria vivência e memória”; Domingos Pelegrini

¹² Edward Lorenz chamou de efeito borboleta a multiplicidade que pequenas diferenças nas condições iniciais produzem nos fenômenos finais. (SIMÕES, 1996, p.18)

(BRAIT, 1985, p. 73): “Observar e imaginar”; Ignácio de Loyola Brandão (BRAIT, 1985, p. 75): “Vêm de mim”; Lya Luft (BRAIT, 1985, p. 80): “Pedacinhos de gente, de humanidade...”; Moacyr J. Scliar (BRAIT, 1985, p. 84): “Da infância. Do dia-a-dia. De um encontro casual na rua... De um desejo de se auto-retratar”; Renato de Pompeu (BRAIT, 1985, p. 85): “São assim vozes da consciência”; Gustave Flaubert (BRAIT, 1985, p. 86): “Mme. Bovary sou eu”. Esses depoimentos apenas ratificam que a criação de uma personagem não é fruto do acaso, mas, em certa medida, é o resultado das vivências, leituras e repertório do autor que, dando margens à sua imaginação, cria pessoas harmônicas e cheias de humanidade. Quanto menos planas são essas personagens, mais podemos nos envolver, tendo em vista que a nossa própria vida e sentimentos são complexos e, muitas vezes, conflitantes.

Uma personagem não é o espelho de uma pessoa real, mas, como dissemos, representa o real, por isso podemos nos tornar indiferentes às suas ações ou nos sentirmos impelidos a julgar suas condutas. Tudo vai depender da maneira como estamos lendo essa obra, quais teorias empregamos, qual o nosso conhecimento de mundo, nosso sistema de valor ou como percebemos a obra de arte.

Com esse pensamento, seguimos analisando os perfis femininos antunianos em **Exortação aos Crocodilos**, destacando as protagonistas-narradoras, sem, contudo, ignorar completamente outras personagens, femininas ou masculinas. No nosso estudo, descobrimos que pesquisadores e críticos têm se debruçado na análise das figuras femininas de crônicas e romances de Antunes, sobretudo porque, em muitas obras, a mulher representa um indivíduo submisso, omisso, pouco atuante, insatisfeito, infeliz e vítima das suas próprias escolhas.

Antes, porém, de apresentarmos essas figuras que aparecem na obra em questão e expormos as análises particulares e a de outros críticos, chamaremos atenção para a advertência de Brait (1985, p. 67):

Mas se a construção de uma personagem, o conjunto dos traços que compõem a sua totalidade permite inúmeras leituras, dependendo da perspectiva assumida pelo receptor, dos códigos utilizados em determinados momentos para a viabilização dessas leituras, isso não significa que a dimensão da personagem seja ditada unicamente pela capacidade de análise e interpretação do leitor.

Em síntese, essa assertiva nos orienta a não tomar o nosso juízo sobre a obra como a única maneira de ler o texto ou como uma verdade absoluta, impassível de equívocos. Muito menos é produtivo tentar determinar as intenções ou motivações do autor, ainda que, para nós, essas interpretações pareçam justificáveis ou plausíveis. O que faremos é indicar

possibilidades de leituras sobre os trechos escolhidos. Essas observações são importantes, porque entendemos que a obra de arte não é fechada a interpretações, assim sendo:

é preciso estar atento para o seu caráter parcial, não correndo o risco de reduzir o trabalho do escritor e a sua dimensão aos grilhões teóricos que o escolhem, com louváveis intenções, para o seu objetivo de análise. (BRAIT, 1984, p. 68).

Posto isso, iniciaremos nossa análise focando nos perfis femininos antunianos. Ainda nos dias atuais, organizações político-sociais, pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, comunicadores em geral promovem discussões sobre o papel e a representação da mulher. Reconhece-se que houve avanços e que a mulher tem mais autonomia do que se tinha em meados do século passado, por exemplo. Conquistou-se o direito ao voto, a profissionalização em muitas atividades vistas como masculinas. Hoje, a mulher pode decidir sobre a maternidade, em alguns países, sobre o aborto, entre outros temas. Há de se reconhecer que os avanços são lentos e ainda distantes do ideal, ainda mais porque esses direitos não foram conquistados universalmente e, nos países onde parecem consolidados, persistem arraigados preconceitos e crenças desqualificadoras em relação à mulher. Também na literatura, percebe-se que “a tradição remete o papel da mulher para um lugar meramente doméstico, perpetuando-se pela escrita esta imagem da mulher recalcada pelo poder masculino e pela sua influência na sociedade”. (JOAQUIM, 2014, p. 1).

Essa mulher subserviente, que obedece à cartilha dos rótulos que lhes impuseram, faz-se presente na obra de António Lobo Antunes. Dessa maneira, segundo Joaquim (2014, p. 4):

Os romances antunianos dão conta de um paradigma face à mulher, que configuram a personagem feminina como submissa e obediente, um conceito alimentado pelo machismo português, de origem remota, mas que ainda hoje, em pleno século XXI, se manifesta. Esta conceção da mulher e do homem, como seres sociais distintos, tem repercussão no espaço privado (familiar) e no espaço público (social), em que alegadamente a mulher se assume inferior ao homem criando-se assim a noção de “diferença” que se compraz na desigualdade social e cultural entre homem e mulher.

Em **Exortação aos Crocodilos**, a construção das personagens femininas parece indicar uma intenção de se criar figuras passivas, mesmo que sejam elas as protagonistas da trama e delas as vozes que conduzem o fio narrativo. Suas vozes, ainda que existentes, são inaudível, pois se trata de monólogos, percepções pessoais, ideias dirigidas a si mesmas, ainda

que se projete no outro uma interlocução. São percepções de pessoas que se sentem vítimas de escolhas alheias, que aspiram a vidas diferentes, mas que não conseguem, por si mesmas, produzir a mudança necessária para transformar a própria realidade. Elas são indivíduos suficientemente fortes para aguentar o destino imposto, mas, amiúde, são assumidamente frágeis para emitir suas vozes aos homens e às outras mulheres que as cercam, ou para alterar de maneira independente o rumo de suas vidas.

Reiteramos que as protagonistas de Lobo Antunes (**Exortação aos Crocodilos**) “vieram à existência” em 2001, ano de publicação do romance, mas, segundo a informação que nos oferece a orelha do livro, a história é protagonizada em meados da segunda metade do século passado, aproximadamente entre os anos 70, quando uma organização de extrema direita planeja atentados à bomba em Portugal. As mulheres teriam, nessa época, cerca de 40 anos de idade, o que indica que elas nasceram aproximadamente na década de 30. A História oficial de Portugal retrata esse período como uma época de grande repressão da liberdade de pensamento, em decorrência da política ditatorial de Salazar. Homens e mulheres viviam sob um Regime que determinava, inclusive em cartilhas didáticas distribuídas nas escolas, o papel e função social de cada integrante da família.

As mulheres representadas no romance em análise parecem ajustar-se bem ao perfil de muitas mulheres da época, dentro e fora de Portugal. Colette Dowlin, autora do livro **Complexo de Cinderela** (1981), observou o próprio comportamento e o de mulheres a que teve acesso e percebeu nelas uma forte tendência à submissão, insegurança e uma fácil aceitação da ideia de que necessitavam de amparo e sustentação masculina. Dowlin (1981, p. 13) atribuiu essa visão das mulheres sobre si mesmas à maneira como foram educadas, uma educação diferenciada para meninas e meninos, como se, nas palavras da autora:

os homens são educados para a independência desde o dia de seu nascimento. De modo igualmente sistemático, as mulheres são ensinadas a crer que, algum dia, de algum modo, serão salvas. Esse é o conto de fadas, a mensagem de vida que ingerimos juntamente com o leite materno. (...) Podemos sair de casa, trabalhar, viajar; podemos até ganhar muito dinheiro. Subjacentemente a isso tudo, porém, está o conto de fadas, dizendo: aguente firme e um dia alguém virá salvá-la da ansiedade causada pela vida.

A autora, segundo seus próprios depoimentos, via-se presa à educação que obteve de seus pais e conviveu, durante anos, com o conflito ideológico de ser uma mulher independente e, ao mesmo tempo, desejar um homem que pudesse cumprir todas as expectativas que a fizeram crer que seriam atendidas por ele. Depois de colocar seus

sentimentos de maneira pública, ela passou a receber muito apoio e testemunhos de outras mulheres que viviam um conflito semelhante.

As quatro mulheres de **Exortação aos Crocodilos**, se fossem reais, seriam contemporâneas de Dowling, e, talvez por isso, a maneira como a autora descreve os sentimentos da mulher de 80 encontra eco nas figuras femininas criadas por Antunes. Na obra de Dowling (1981, p. 23, grifo da autora), obtemos a informação: “Inadvertidamente a maioria dos pais nas décadas de 40 e 50 falhou na educação das filhas, pois não podiam prever para *que* as preparavam. Obviamente não era para a independência”. Em **Exortação aos Crocodilos**, encontramos a seguinte passagem sobre o motivo para o marido de Mimi ter se casado com ela:

se lhe perguntam e não há dia em que não lhe perguntam, porque casou comigo, responde que aprendeu à sua custa, desde criança, que aquilo que um homem necessita na vida é uma criada ou uma governanta em condições, estrábica ou coxa mas em condições (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 55).

O marido de Mimi admitia que fora “educado” para “arrumar uma mulher que lhe servisse”. Ele não buscava uma companheira, alguém intelectualmente semelhante, com gostos e objetivos parecidos, porque, segundo os moldes de sua formação, tais atributos não eram necessários. Ele precisava de uma governanta, criada. Cibia a ela servi-lo, sem importar se era deficiente ou não. Ele não falava em amor, ou outro sentimento que une as pessoas. O casamento era um sistema de troca: sustento financeiro em câmbio de serviços domésticos e sexuais: dois pelo preço de um.

Mimi não é a única personagem cujas características servis são ressaltadas. O amante de Fátima, seu padrinho, também destaca a subserviência dela: “– Beija a mão do teu padrinho Fátima/ Menina Obediente menina obedien¹³” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 58). A expressão “menina obediente” é repetida diversas vezes na obra; no capítulo 6, enfatiza-se o caráter submisso de Fátima ou o desejo de ser servido que é manifestado pelo padrinho. Ele, um homem com aproximadamente trinta anos a mais que ela, talvez desejasse que ela lhe fosse obediente, o que seria conveniente considerando a relação “ilegítima” que eles mantinham. Essa mulher “servia” a esse homem enquanto figura social – ratificando a

¹³ No texto original, a repetição do vocábulo obediente aparece reduzida ao radical “obedien”. O recorte de palavras é uma das estratégias a que o autor recorre, e nessa obra é amplamente utilizado. Dessa maneira, Antunes dá destaque a alguns vocábulos ou expressões, e também passa a impressão de que, assim como os sujeitos, seu discurso está cindido. Essa estratégia também sugere a dissolução das palavras após serem emitidas. Nesse romance, a ideia de fluíção é persistente, tudo flui, até se chegar à morte.

imagem de homem cristão, generoso, que a apadrinhou –; e também fisicamente – pois ela o satisfazia sexualmente. A família de Fátima também tinha a percepção de que a mulher precisava de um homem para viver bem: “E se não casar com o Augusto meu Deus se ficar sozinha sem ninguém que a ajude quando a mãe morrer?” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 105). A ideia expressa aqui é a de que a mulher que não se casou e ficou sem os pais tem um futuro incerto, está desemparada. Ela não estaria pronta para ser autossuficiente. O casamento seria a panaceia que a salvaria de perigos do mundo real.

Igualmente, para os parentes de Celina, o casamento é algo relevante. Ela é um exemplo expressivo de quem foi educada para o casamento. Casou-se com um homem mais velho, a quem não amava, porque também a família estava convencida de que isso era o certo, já que, mesmo sendo pobres, a filha tinha a oportunidade de casar-se com um cavalheiro.

No capítulo oito, há uma longa descrição do modo como a mãe e avó de Celina esforçavam-se para que o futuro marido dela percebesse suas qualificações físicas e não desistisse do casamento. Como duas camareiras desesperadas, ocupavam-se de lhe reparar o batom desfeito pelo guardanapo, ajeitar-lhe o cabelo para que parecesse sofisticada e elegante, disfarçar a pobreza da mobília, do aparelho de jantar. A cena a seguir resume o desespero da mãe e da avó:

Gastavam a tarde a varrer, a encerrar, a polir, rodavam as xícaras do aparador para ocultar as asas quebradas, compunham as borlas da poltrona, desdobravam naperons sob as fotografias, a minha avó pedia um São Sebastião na agência funerária e instalava-o no aparador [...], estudavam-me durante horas (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 118).

Não é o pai de Celina quem está preocupado com o sucesso do noivado dela, e sim as mulheres da família. Diferentemente do que se possa supor, são outras mulheres, na obra, as responsáveis, ou as que mais contribuem para a infelicidade das demais. Nesse caso, coube à mãe e à avó o papel daquele que conduz o outro para o martírio. Talvez por isso, apropriadamente, aparece na cena uma imagem de São Sebastião, um mártir do cristianismo, para os fiéis católicos. Essa representação iconográfica pode, entre outras coisas, lembrar a Celina que ela não é a única a se sacrificar em nome de um bem maior e coletivo; esse bem, supostamente, seria garantir a segurança financeira da família. As mulheres, voluntariamente ou não, acabam, algumas vezes, por reiterar o sistema machista e falocêntrico.

Essa função de mediadora da herança simbólica parece ser mais uma atribuição feminina quanto à educação de outras mulheres no seio familiar. Em muitas famílias, cabe à mãe a instrução dos filhos no que diz respeito a boas maneiras, educação religiosa, questões

de moral e ética, afazeres domésticos e atividades manuais com a finalidade de atender às necessidades dos membros da família, tais como: cuidar da casa, higienizar a roupa, cozinhar, cozer, cuidar dos idosos e dos enfermos. Para Joaquim (2014, p. 58):

O destino e a condição da mulher surgem muitas vezes associados à figura da mãe que, de certa forma, é responsável pela transmissão e perpetuação das ideologias tradicionais no seio familiar. À mulher era vetado o acesso à educação, pois os seus deveres restringiam-se ao lar e às lides domésticas, aos filhos e ao marido. O papel submisso da mulher é herança de gerações e gerações, sendo apoiada no seio familiar pela transmissão de valores entre as próprias mulheres, incutidos desde crianças.

No entanto a mãe e a avó, naturalmente, não se viam como aquelas que contribuíam para que Celina tivesse uma vida infeliz. Concluíam que esse era o papel delas – encontrar um homem “apropriado” e estabilizado financeiramente que garantiria um futuro à moça. Para isso, elas não mediam esforços: varriam, lavavam, poliam, disfarçavam imperfeições nas xícaras, refaziam o estofado e decoravam as fotografias com panos de renda ou bordados. Faziam essas tarefas também para destacar as supostas qualidades da família: seu asseio, seus bens e sua qualidade devocional. Para tanto, colocavam uma imagem no aparador, mesmo que esta pertencesse à funerária. Todo esse esforço servia para incutir em Celina a ideia de que o casamento poderia lhe conduzir a uma vida mais estável financeiramente e, quiçá, emocionalmente.

Para Simone, a ideia do casamento também soava como algo desejável e como uma perspectiva de um futuro promissor. Lembrando-se das previsões que as cartomantes faziam nas feiras, ela se recorda de que, entre os bons presságios, estavam a cura de doença grave, uma herança inesperada, uma viagem de barco ou um casamento com um cavalheiro bondoso. (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 212).

Além do sentimento de incapacidade de gerir o próprio futuro, essas mulheres também se comportam como se não tivessem escolhas em relação às suas vidas sexuais. As personagens retratadas no romance, com raras exceções – como a mãe de Celina, que mantinha um relacionamento amoroso com o cunhado – parecem ter uma vida sexual abusiva, indesejada, desprazerosa. Elas são, frequentemente, assediadas, abusadas e conformadas com essa situação, como se tudo ocorresse dentro da normalidade. Nenhuma delas tem uma vida amorosa que retrate felicidade, amparo emocional ou completude sexual.

Esse abuso também era percebido na casa de Mimi, cujo pai assediava as empregadas. Além de trair a mãe de Mimi, ele desrespeitava os demais membros da família, pois fazia isso

dentro do ambiente onde eles viviam e trabalhavam – imagem presente nas lembranças de Mimi. A própria Mimi era traída pelo marido e fez relatos desfavoráveis de suas próprias vivências sexuais. Também Celina tinha uma vida sexual desinteressante com o cônjuge, e era “a outra”, por quem seu amante não colocaria o casamento em risco. A mãe de Celina tinha uma vida indiferente com o esposo dela. Tinha um caso extraconjugal também sem futuro; além disso, esse homem foi embora para nunca mais voltar. O casamento dos pais de Fátima não parece ter sido afetado por traições, mas não há indícios de que a mãe dela tenha sido uma mulher satisfeita sexualmente. Fátima teve um marido, mas o casamento não durou. Mantinha um relacionamento às escondidas com seu padrinho, que não podia assumi-la socialmente. Ela tampouco aparenta querer firmar esse relacionamento, pois se refere à sua intimidade com o amante como ações motivadas por pena. Igualmente, Simone não retrata sua mãe como uma mulher segura de sua feminilidade. A própria Simone foi assediada quando criança e teve um namorado abusivo, que a estuprou.

A maioria das outras mulheres que aparecem na trama também é insegura, tentando corresponder às expectativas culturais perante seus corpos. Não há, nessa narrativa, nenhuma representação de mulher bem resolvida com seu corpo, com sua vida ou que aparente ser feliz com as escolhas feitas, antes parecem se comportar como sujeitos enclausurados, obrigatoriamente sem autonomia. A avó de Mimi era uma matriarca autoritária, contudo não há referências detalhadas sobre sua vida e sua autoimagem para determinarmos se ela fugia ao padrão das demais, em relação à visão sobre si mesma.

Esse parece ser um perfil feminino padrão nas obras de Antunes. Analisando três outros romances do autor, **Os Cus de Judas** (1979), **A Ordem Natural das Coisas** (1992) e **O Esplendor de Portugal** (1997), Joaquim (2014, p. 49) conclui:

Nas obras antunianas desvendar-se-á um universo feminino, um coletivo, que representa uma mesma imagem – a mulher como ser social inferior, explorada no trabalho e em casa, devota a homens socialmente poderosos, sendo deles o seu corpo e a sua alma. As três obras antunianas simbolizam a mulher pobre, submissa, fiel ao seu papel de mulher – uma herança familiar. De geração em geração se propagou a ideia de que a mulher deve “servir” os interesses e desejos do homem, chegando mesmo à mediocridade de se prostituir para satisfazerem os caprichos do homem. Abandonadas, violadas, encarceradas, mal-amadas, condenadas a um destino comum – nascerem e morrerem sem força, coragem ou capacidade para alterarem o curso da história, dos acontecimentos.

As figuras femininas revelam a ideia de que “não se trata de um ser humano, mas alguém que parece não poder usar o raciocínio e sair da nulidade de ser apenas Maria, filha de

uma outra Maria, que gera outra Maria” (PONTES, 2008 apud JOAQUIM, 2014, p. 49). Chegamos a uma conclusão semelhante a partir da leitura da obra **Exortação aos Crocodilos**. As quatro mulheres, ainda que tenham momentos de reflexão em relação à sua condição na sociedade lusitana, e mesmo assumindo comportamentos pouco ortodoxos, como os de se tornarem cúmplices, agentes ou mandantes de crimes, no geral, mantêm uma postura de resignação e aceitação da exploração e dominação masculina. A elas está reservada uma vida de sofrimento, solidão, abandono, violação e morte.

Diante do exposto, a maneira como as protagonistas do romance analisado – mulheres adultas na década de 70 – são apresentadas pode ser lida como uma visão machista do autor em relação às mulheres, amparado pela própria cultura lusitana e por uma literatura que, durante séculos, tem abrigado conceitos que colocam as mulheres no lugar de subalternidade em relação aos homens, tal como destacou Arnaut (2012, p. 136):

Para Aristóteles, numa linha que afere a mulher de acordo com a norma do masculino, que a pensou e construiu, “A alma é a forma do corpo. O corpo das mulheres é mais fraco, consequentemente a alma também o é” e, por isso, numa assunção da maior perfeição, bem como da superioridade e do poder do homem, “a fêmea é um macho mutilado”.

Essa aparente subalternidade destacada pelo filósofo grego é, segundo Arnaut, reforçada em alguns textos canônicos, como a Bíblia, servindo à consolidação da imagem de que a mulher deve obediência ao homem. Textos de Antunes, destacados a seguir, sugerem essa relação. Arnaut (2012), retomando uma passagem do romance **Que Farei Quando Tudo Arde?** (2001), destaca o que diz o dono da discoteca de travestis: “vem na Bíblia que a mulher deve obediência ao homem”; “calem-se as mulheres nas assembleias, pois não lhes é permitido falar; mostrem-se submissas, como diz a própria Lei” (**Que Farei Quando Tudo Arde?**, 2001, p. 620).

Há, em outros textos de Antunes, muitas passagens que indicam atitudes misóginas, com uma linguagem crua e brutal: “Na minha opinião conheço uma única forma decente de lidar com as mulheres: um murro para as pôr na ordem, uma açorda de mariscos a seguir e pouca confiança para evitar abusos” (**Tratado das Paixões da Alma**, 1990, p. 202); “Os homens podem não ser grande coisa mas se as mulheres só existissem a partir das onze, deitadinhas no colchão e a dormir, sem nos aborrecerem com solicitudes, ternuras, exageros e baton, garanto que era fácil viver” (**Tratado das Paixões da Alma**, 1990, p. 384); “não peço a uma mulher senão que tenha a casa em ordem e me deixe em paz” (**Ontem Não Te Vi em Babilónia**, 2008, p. 63; e, ainda: “a minha esposa a quem um dia destes prego um estalo

como deve ser, dos que arrancam logo um ou dois dentes da boca, para aumentar a harmonia da família e lhe dar uma razão de chorar” (**O Manual dos Inquisidores**, 1996, p. 310).

Essa, como dissemos, é uma leitura possível, porém, tratando-se de narrativas ficcionais, o mecanismo da representação pode estar sendo utilizado por Antunes para construir a imagem pela qual o homem português percebe a mulher ou, ainda, para criar a visão que se tinha sobre a mulher lusitana no período sob a influência do salazarismo, mesmo que o autor não concorde com essa postura. Sobre a relação entre o mundo romanesco e o ficcional, Maria Luiza Blanco e Ana Paula Arnaut escreveram acerca dessa característica nos romances do escritor português. Segundo Arnaut (2009, p. 25):

é uma indissociável ligação do mundo romanesco ao real que lhe dá origem. Tal sucede não apenas no que respeita as estreitas ligações com a realidade pessoal do escritor, mas também no que se refere ao real mais abrangente da sociedade portuguesa de um passado próximo ou de um tempo coetâneo à publicação dos romances.

A possibilidade de Antunes não pactuar com o machismo existe, principalmente se considerarmos que o autor conviveu em um ambiente em que o feminismo era valorizado. Em entrevista a María Luisa Blanco (2002, p.199), Antunes admitiu que sua mãe era feminista e defendia os usos de contraceptivos e aborto. Assim, não podemos descartar a possibilidade de que esse padrão de perfil feminino nas obras de Antunes represente um resgate aos avessos da imagem do feminino, para que, por meio de uma linguagem violenta, ultrajante e grotesca, seja possível uma crítica à condição da mulher, mesmo na contemporaneidade.

Além disso, nota-se, nas obras de Antunes, sofrendo a mulher, o homem também é um sofredor. Não há felicidades no universo masculino nos romances de Antunes. O homem violenta a mulher e também é violentado, vê a mulher como fraca, mas também é um sujeito sem potência e virilidade: “A imagem do homem é subvertida, pois por trás de seu escudo de machos enganadores revelam insucessos, medos e vícios, justificando com a sua tirania a sua fragilidade, a sua impotência”. (JOAQUIM, 2014, p. 60).

Em **Exortação aos crocodilos**, há um elenco de homens fracos, tolos, impotentes e inseguros. O pai de Celina é uma representação desse modelo de homem que não reflete masculinidade, virilidade, poder ou força. Era traído em sua própria casa pela mulher e pelo irmão, sem se dar conta do que se passava em seu entorno, demonstrando pouco domínio ou controle sobre o que acontecia em seu lar: “dedos escuros, peludos, a meia sem elástico a tapar o sapato, o rosto sob a toalha rente ao meu rosto com pontos de barba no queixo e nas

bochechas, o branco do olho encarnado de esforço, uma veiazinha na testa” (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 29).

O pai de Celina apresenta um desmazelo com a própria aparência: a meia velha, sem elástico e com as bordas frouxas, como a própria atuação desse homem, tapava o sapato, revelando uma figura mal apresentada e cômica. A barba mal feita pode indicar baixa autoestima e pouco interesse em ser atraente e sedutor. Isso possivelmente contribuía para que sua esposa estivesse mais interessada no cunhado perfumado e mais elegante.

Diferentemente do que se supõe, considerando que Celina ordenou a morte do marido, ele a tratava bem e demonstrava consideração por ela, às vezes até com uma atitude servil e submissa:

Tudo o que meu marido nem por sombras com medo de ofender-me, pedindo sempre licença, se não te incomoda, se não te importas, se não vês inconveniente Celina, nunca se estendeu do meu lado, nunca tocou em nada, nunca se despiu na minha frente, dizia/ – perdão (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 117).

O marido de Celina, segundo as descrições dela, era sempre silencioso. Andava de ponta de pés para não incomodá-la. Costumava sempre se certificar de que ela estava satisfeita e de que lhe agradava. Esse é o único homem mencionado no livro que demonstra tamanha preocupação com as vontades e os sentimentos da mulher, porém a maneira como Celina descreve esses cuidados é, frequentemente, associada a alguém que importuna, mesmo sem a intenção de fazê-lo. É também um homem que não conseguiu o amor e o respeito da mulher, e, por isso, ela o condena a morte. Esse homem também será enganado e traído.

O farmacêutico, Sr. Teles, também era um homem abandonado e traído. A mulher dele fugiu com um padre, deixando-o sozinho numa casa descuidada e, como ele, com aspecto de renúncia. Fátima tinha uma história semelhante à da mulher do farmacêutico – deixou um homem aparentemente frágil e mantinha relacionamento com um religioso. Ela, após a separação, relembra de seu marido com cheiro de bebida, humilhando-se publicamente: “– Quero a Fátima de volta senhor bispo”. (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 20). O bispo, por outro lado, também não lograva a admiração de Fátima, nem a reverência de outros:

O meu padrinho fala-me em amar os legítimos superiores e todavia nunca nenhum superior se me afigurou legítimo, por que tu por exemplo, que direito te dá engravidares-me, o embaixador americano visitava-nos com o comandante, o general, os antigos polícias, o meu padrinho tentava dar-lhe o anel a beijar e o embaixador, sem reparar o anel, apertando-lhe a mão, o

secretário tomava nota dos barcos quem traziam as armas, o dinheiro, a droga (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 107).

O bispo é descrito como uma figura à qual se tem pouco respeito. A própria Fátima não o tem em estima, tampouco o embaixador e secretário, que ignoram o protocolo de beijar o anel de uma autoridade eclesiástica. Apertam-lhe a mão, tratando-o como um homem de posição comum. Fátima não admite o fato de estar grávida do bispo, episódio que talvez faça com que seu respeito por ele diminua ainda mais. Contudo ela também não reconhece a legitimidade dos demais homens em postos elevados de poder, visto que “nunca nenhum superior se me afigurou legítimo”. (**Exortação aos crocodilos**, 2001, p. 107). Essa declaração também pode indicar que ela não reconhecia a autoridade do pai, considerando outras passagens no texto que indicam seu conflito com as autoridades constituídas socialmente, conforme já demonstrado por nós na seção anterior.

Simone também se relaciona com um homem débil. Ele é violento, mas emocionalmente fraco. Essa fraqueza é percebida em suas atitudes. Sua insegurança e baixa autoestima o induziram a tentar convencer o outro (Simone) do contrário a seu respeito, e, para isso, utiliza a força. Ele é subserviente aos interesses dos seus chefes e aceita viver em condições subumanas. Não é a representação de nenhum herói. Ao invés disso, como já dito, no capítulo final, Simone apela à memória de sua amiga Gisélia, lembrando-a das fragilidades desse homem.

Ademais, o que pode parecer a afirmação de um conceito machista, num primeiro momento, pode apenas representar uma realidade registrada por outros pensadores da situação da mulher no final do século XX. Edith Phelps, diretora executiva do **Girls Clubs of America** (Clubes de Meninas da América), falou em conferência proferida em 1981: “Apesar de toda ênfase que hoje se coloca na ampliação dos papéis femininos, não houve mudanças significativas na preparação das meninas para a idade adulta” (DOWLING, 1981, p. 91); e, no mesmo período, a psicóloga Elizabeth Douvan, estudando jovens universitárias, concluiu: “as meninas praticamente não mostram nenhum impulso para a independência, não se rebelam nem confrontam a autoridade, e não se defendem” (DOWLING, 1981, p. 91). Ainda segundo essa pesquisadora, “a dependência nas mulheres cresce à medida que elas ganham mais idade” (DOWLING, 1981, p. 92).

Havendo sofrimento nos universos masculino e feminino, é preciso considerar, como alguns críticos chamam a atenção, a diferença entre a intensidade desses mal-estares. A mulher sofre mais, é mais abusada e, além disso, não oprime o homem. Para Arnaut (2012, p.

114), nos textos de Antunes, independentemente do gênero, “todos sofrem e agonizam mas onde a mulher sofre e agoniza mais do que o homem.” Essa proposta de apresentação da mulher nos textos antunianos parece ressaltar que, mesmo na contemporaneidade, a mulher ainda não atingiu o mesmo *status* social e, consequentemente, os mesmos direitos que os homens.

3.1 A TÁBUA DE ESMERALDA: REPRESENTAÇÃO GROTESCA EM *EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS*

Segundo consta na História de fundação da ciência hermética, Hermes de Mileto “o deus Thoth da mitologia egípcia foi assimilado a Hermes e, desse sincretismo, resultou a denominação de Hermes egípcio ou Hermes Trismegistus, [...] considerado o deus do conhecimento, da palavra e da magia”. (REZENDE, 2009, p. 20). Em alusão ao nome desse deus, nomearam-se de “hermética” as ciências esotéricas, ocultas, a astrologia e a alquimia. Segundo a literatura hermética, estaria na tumba de Hermes Trismegistus um documento referencial para os alquimistas descoberto por Alexandre, o Grande, conhecido como a *Tábua de Esmeralda*.

Nessa tábua, estariam registrados 13 princípios da alquimia. Há diferentes traduções e interpretações sobre eles. Segundo as referências que encontramos, trata-se de ensinamentos de Hermes Trismegistus, que incluem, entre outros, os princípios da “correspondência”: tudo se corresponde; o da “polaridade”: tudo é dual; e o princípio da “causa e do efeito”. (AMARO, 2015, p. 3). Na Tábua de Esmeralda, há outros princípios, inclusive alguns relacionados ao tempo e à impermanência das coisas. Associando os princípios da alquimia aos do grotesco, enquanto ferramenta estética, percebemos vários pontos de convergência. Antes de explorarmos esses aspectos, nos concentraremos brevemente em ampliar o que entendemos por Grotresco.

De modo elucidativo, Kayser (1986, p. 17), historicizando sobre a origem do termo “grotesco”, relata que esse vocábulo designava ornamentos do fim do século XV. O termo, segundo Russo (2000, p. 13), transmite a ideia do que é “baixo, escondido, terreno, escuro, material, imanente ou visceral”, como uma caverna. O grotesco surge como um excesso às normas. Embora os ornamentos grotescos ladeassem obras de artes clássica e sérias, seus excessos provocavam desconfortos aos críticos renascentistas, que as rebaixavam, considerando que:

Se somos capazes de desenhar a cabeça humana perfeitamente, e dominamos a sua expressão e beleza, não há necessidade de cortá-la e dependurá-la pelos cabelos na ponta de uma guirlanda. E se podemos desenhar o corpo humano na perfeição de sua graça e movimentos, não há porque arrancar seus membros, e concluí-los com um maço de flores. (RUSSO, 2000, p. 18).

Kayser (1986, p. 14) esclareceu que, durante um longo período, o termo grotesco, designava, dentro da Estética, uma subclasse do cômico, ou seja, o cômico de mau gosto. Porém, com o decorrer dos anos, esse termo tornou-se um conceito estilístico para além da ornamentação e passou a adjetivar o que é: “singular, desnatural, aventuroso, esquisito, engracado, ridículo, caricatural e coisas semelhantes”. (KAYSER, 1986, p. 27). Entretanto, diferentemente de como alguns críticos concebiam o termo no período renascentista, “como fenômeno puro, o grotesco se distingue claramente da caricatura chistosa ou da sátira tendenciosa”. (KAYSER, 1986, p. 27).

Um aspecto importante na caracterização do grotesco relaciona-se com a recepção. Aquilo que é singular, esquisito, estranho e caricatural para um pode não ter o mesmo sentido para o outro. Portanto, é possível que o autor da obra não tenha tido a intenção de produzir uma peça ou texto com características grotescas, e o interlocutor leia-o como tal; sendo válido também o contrário: quando a intenção direcionada ao grotesco não é percebida desse modo na recepção. Em síntese, “continua válido o fato de que o grotesco só é experimentado na recepção” (KAYSER, 1986, p. 156).

Recapitulando brevemente o conceito, entendemos o grotesco como algo que, ao mesmo tempo em que nos remete ao familiar, assume ares de estranho, sombrio, anormal, sinistro, e que pode ou não conter traços satíricos, cômicos ou caricaturais. O grotesco como ferramenta estética é uma forma de expressão que transmuta o conhecido em algo absurdo. O termo foi inicialmente utilizado para designar ornamentos das artes plásticas, mas transformou-se em adjetivo para o que tem caráter abismal, disforme, monstruoso, maligno e antinatural. Desse modo, entendendo que o grotesco está associado à recepção, assumimos em nossa leitura do romance **Exortação aos crocodilos**, de António Lobo Antunes, que o escritor “exagera nos traços” e marca seu texto “com elementos lúgubre, noturno e abismal, que remetem ao grotesco”. (BILANGE, 2002, p. 94).

Retornando à associação entre a alquimia e o grotesco, elegemos destacar, neste trabalho, os princípios de ambos, que correspondem, metaforicamente, à maneira como António Lobo Antunes descreve as personagens de **Exortação aos crocodilos**. É como se Antunes se valesse da *correspondência* que o grotesco sugere, da *polaridade* que ele revela e

do *efeito* que essas imagens podem trazer ao leitor para, através dessas deformações, destacar o “lado mais sombrio da natureza humana” ou apresentar “os monstros de uma intensa humanidade” ou ainda “revelar a verdadeira condição da realidade pessoal e social do país e da época em que se encontram”. (BILANGE, 2002, p. 94-5) As personagens do romance, como num processo alquímico, a partir de suas experiências e sentimentos, revelam sua natureza abismal.

3.1.1 O grotesco e o princípio da correspondência

Exortação aos Crocodilos: o título do romance sugere referências grotescas e não parece ser aleatório. “Exortar” significa animar, estimular, persuadir ou aconselhar. “Crocodilo”, segundo o **Dicionário de Símbolos**, representa “forças que dominam a morte e o renascimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 306). A ideia de morte está presente na obra, e as protagonistas renascem e morrem, a partir de suas memórias. Essa pode ser uma interpretação para a escolha de Antunes. No entanto, “o ocidente retém do crocodilo sua voracidade, mas faz dele, sobretudo, um símbolo de duplicidade e de hipocrisia. [...] É um símbolo negativo porque exprime uma atitude sombria e agressiva do inconsciente coletivo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 306).

“Exortação” no meio jurídico é o apelo que o juiz faz aos jurados para que tomem suas decisões de acordo com sua consciência e sob as diretrizes da justiça. Assim, outra interpretação possível é a de que esses “crocodilos” do título podem ser as personagens ora vítimas ora algozes, capazes de amar e de odiar, como símbolo do que é duplo. Carregadas de hipocrisia, com suas lágrimas fingidas – “lágrimas de crocodilo” –, são também vítimas da hipocrisia social; virtuosas e, entremes, agressivas, representam a sociedade portuguesa. Esses crocodilos podem ser o leitor, advertido a não julgar para não incorrer em hipocrisia, ou a julgar sob sua consciência e com justiça os atos de cada um que participa da trama. As possibilidades de leitura são diversas, considerando a amplitude de sentidos dos termos escolhidos para o título. Contudo, certamente, a escolha do “crocodilo” ressalta o que é diferente, anormal, enfim, grotesco.

Outro exemplo de correspondência com o grotesco encontra-se na página 46, quando Mimi sugere que seus parentes desejam a morte da matriarca. Para isso, dão-lhe às escondidas guloseimas açucaradas para que a diabetes se acentue: “– Atenções de amiga Mamãe Alícia/ ansiosa de a ver abrir o pacote, chupar o açúcar e cair para o lado/ (agitação de braços e pernas de barata na agonia).” (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 46). A descrição de um

possível ataque fulminante da avó de Mimi é descrito como a agitação de uma “barata na agonia”.

Para enfatizar o desprezo, o asco e a tragicidade do possível destino da personagem, descreve-se uma barata debatendo-se. Antunes apropria-se do recurso de comparar pessoas a animais para exprimir a angústia, a insatisfação, o desalento e o desgosto. Também buscou equivalentes caricatos, disformes e horrendos para enfatizar a vida, os costumes, a miséria material e o desamparo emocional das personagens. Esse recurso na literatura, segundo Russo (2000, p. 20), tem servido para destacar o que é incomum e estranho.

Outro exemplo de correspondência animalizada refere-se ao padrinho de Fátima, assim descrito: “os cascos lentos, as ancas empenadas, a ternura gelatinosa que as lentes desfocam, cobre-me com o olhar como os bois cobrem” (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 58). O homem, nesse contexto, foi reduzido a um quadrúpede. A figura do boi é associada, em alguns contextos, ao sagrado, mas está também ligada ao sacrifício dele ou de outros. É usada também para figurar sacerdotes. No romance, a associação entre o boi e o bispo é apropriada, pois ele tem uma função social ligada à religiosidade, e uma atividade ativista paralela, que envolve o sacrifício de vidas em nome de uma ideologia. Para ele, as morte decorrentes dos ataques à bomba que ele promove, juntamente com os demais terroristas, representam males indispensáveis em nome de um bem maior, uma guerra santa contra o comunismo.

Sobressaliente nesse caso é a maneira como o narrador ressalta características grotescas. A princípio, a narrativa não se refere ao boi, mas fala em cascos e acrescenta o adjetivo “lento”. O boi pode exercer a função clerical, mas já está velho, é lento. Não se fala em quadris, mas em “ancas”, substantivo que pode designar a parte do corpo humano da cintura às coxas, mas que é amplamente utilizado para referir-se ao corpo de quadrúpedes. Repara-se que elas estão empenadas, como uma lataria também velha ou avariada. Não se costuma utilizar o termo “empena” para se referir à anatomia humana. Além do sentido mencionado, o boi, algumas vezes, pode ter sua imagem associada a sentimentos nobres, como a ternura. Aqui também há esse registro, mas a ternura da personagem está desfocada pelas lentes dos óculos, pois esse “boi” velho, lento e empenado também já não tem a visão jovem e perfeita.

Além disso, cabe ao pai de Celina a representação grotesca de reificação do homem:

o meu pai deixara de ler o jornal a seguir ao enfarte e apesar de imóvel, incrustado no tecido sem ocupar espaço como a pegada de um dinossauro na rocha, a minha esbarrava nele a todo instante/ – Trambolho/ defrontando-se com aqueles restos jurássicos cada vez mais tênues, a sombra de um joelho e

a marca da bacia dissolvendo-se no veludo, morreu em abril quando já mal o distinguíamos, tornado parte da casa e a esfarelar-se com ela (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 70).

Essa cena grotesca descreve bem a visão que a família tinha daquele sujeito. A narradora compara-o a um fóssil. Como se não bastasse se referir ao pai como algo antigo, que já está incrustado, ela afirma que os restos são de um dinossauro na rocha. O pai não era só velho, era exageradamente antigo, uma figura extinta, quase imperceptível, se não fossem os “restos jurássicos”, imóveis, mas suficientemente incômodos para a mãe chamá-lo de trambolho, a cada esbarrada nele. O pai estava invisível. A mãe já não o via. Batia-se nele a todo instante, mesmo que ele não ocupasse muito espaço, pois seus restos estavam cada vez mais tênues. Por fim, morreu. Morreu já tão sem vida e inanimado, que foi comparado a mais uma peça da casa, uma coisa decadente, que se esfarelava no compasso da degradação do imóvel.

3.1.2 O grotesco e o princípio da polaridade

Curiosamente, quando Mimi fala sobre seu temor da morte, em vez de associar o fim da vida a uma imagem negativa, como se faz na descrição de pessoas doentes e pacientes terminais, dá lugar a um imaginário de morte mais sereno. A morte é representada personificada, gentil, discreta e presente em momentos alegres e significativos. O grotesco, geralmente associado à morte, assume, nesse contexto, uma ideia antagônica, talvez porque “no caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém da angústia de viver” (KAYSER, 2013, 159). Assim sendo, Mimi relata:

a morte a segurar o elevador à minha espera, a cumprimentar-me, a afastar-se para eu entrar primeiro, a perguntar-me o andar vinda do canto meio apagado do retrato onde sorria conosco, um amigo, um primo, o colega de um primo, ninguém ou o sossaião com que nos cruzamos há muitos anos na rua, em outubro, sob um guarda-chuva rápido, o reflexo de um vulto numa vitrine, a gabardina idêntica a milhares de gabardinas trotando para um táxi e só agora recordo, dirigindo-se-me numa timidez, uma desolação, um embarço, uma cumplicidade de dever a contragosto que me impede de odiá-la (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 179).

A morte aqui é retratada de uma maneira poética e eufemizada. Não é preciso temê-la. Ela é gentil, está pacientemente à espera, na entrada de um elevador, cumprimentando, e, educadamente, cedendo a vez. Não é uma desconhecida. É alguém com quem se convive, é

próxima como um parente, um amigo de um parente. Está registrada como aquele que sorri numa foto de família, e está na memória como uma pessoa com quem se cruza na rua. Conhecida e desconhecida na medida exata: indivíduo com quem não se preocupa se o tem na lembrança, mas que, de vez em quando, ressurge na memória como a imagem de um vulto ou de um desconhecido que passou na rua num dia de chuva. Ela não causa pânico, terror; ao contrário, é uma figura tímida, cúmplice, difícil de odiar.

A vida de Mimi, desde sua infância, foi marcada por perdas, decepções e contragostos significativos: a falta de solidariedade das primas, a comunicação familiar deficiente, a morte da avó amada, os problemas financeiros, o casamento infeliz, a traição do marido e, por fim, a doença terrível. Essas lembranças de uma vida de sofrimento fazem com que ela, numa seção de tratamento no hospital, diante de outros padecentes, sinta a morte presente, de certa maneira, desejável, gentil e cúmplice, porque a morte pode representar, nessas circunstâncias, alívio, alento, descanso e redenção. Contudo, mesmo com todos esses adjetivos que julgamos positivos, a morte ainda é sinônimo de degradação e falência total do corpo.

Em contraste com a ideia que passa sobre a morte, Mimi retrata de modo diferente a maneira como vê os que estão doentes ou velhos. Em relação aos doentes no hospital, ela relata: “os restantes doentes abriam e fechavam bocas de peixe procurando a água que não havia na areia dos lençóis” (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 178). A visão da narradora sobre seu próprio estado físico revela como uma doença severa como o câncer pode roubar não apenas a saúde da pessoa, mas sua autoestima e dignidade. Quando presencia outros enfermos, tem a sensibilidade de associar sua angústia e desespero aos peixes que estão fora do seu habitat e debatem-se na areia, buscando o oxigênio que não lhes chega, num sofrimento intenso e sufocante, até que a morte venha aquietar seus corpos “na areia dos lençóis”. É a imagem de um leito de hospital com pacientes terminais: a representação do desespero, da luta pela vida, que, quase sempre, como numa sentença, só se findará com a morte. A narrativa dos sucessos que geralmente culminam na finitude da vida é feita, de maneira antagônica, com a própria descrição da morte.

Simone também faz um panorama sombrio da doença e da velhice. No capítulo 24, ela se recorda de seu pai, enfatizando a decadência que a doença lhe impôs:

Quando meu pai teve a artrose dividiu-se em duas pessoas e nenhuma era ele: os ombros deslocaram-se em sentidos contrários, a mão direita deu lugar a dedos de criança, pousados nos joelhos numa paz adormecida debaixo da mão esquecida, gigantesca e velha [...], os sapatos batiam no chão castanholas de medo. [...] o terno esvaziara-se de ossos, as pernas possuíam

as consistências dos manequins de vitrine que em perder o verniz se esfarelam de gesso. (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 255).

A artrose, segundo Simone, reduziu o homem a uma peça de vitrine, esfarelando-se sem verniz. A deformação do pai fez dele uma pessoa irreconhecível para ela. Em outra passagem, nesse mesmo capítulo, ela relata que, quando ele a chamava de “filha”, ela olhava em volta buscando a filha desse sujeito, pois tinha certeza de que aquele não era seu pai. A descrição fria e grotesca de uma pessoa que padece de artrose, com limitação de movimentos, membros deformados, face destituída, tremores e voz vacilante, confere à doença um aspecto ainda mais terrível. A doença polarizou a ideia que Simone fazia de seu pai, transformando-o, metaforicamente, de homem em coisa.

Semelhante à representação grotesca da doença, há no romance uma ideia nada eufêmica sobre a velhice. Envelhecer é algo temido. Se a morte é educada e gentil, a velhice é brutal, terrível e indigna. As narradoras, em diferentes passagens, deixam escapar, em seus monólogos, suas visões sobre a senilidade sempre associadas à decadência. Celina comenta sobre uma moça com uma vida social mais desafiadora, porém mais jovem do que ela: “trinta anos se tanto, menos dez do que eu, nenhuma celulite, nenhuma varizes, as nádegas firmes, o pescoço impecável, vencendo-me com muito menos dinheiro, um marido bêbado, uma vida de cadela, que ridículo chorar”. (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 31).

Para Celina, enquanto mulher que dava ênfase excessiva à estética e aos dotes físicos, gozar de juventude, ter pele e músculos firmes era mais importante do que ser feliz, do que ter uma vida dignificante, com solidez financeira e com um bom relacionamento amoroso. Na mente dela, aquela mulher jovem não tinha motivos válidos para chorar. O tema do envelhecimento, com expressões faciais decorrentes de rugas e vincos, é uma preocupação constante na fala de Celina, como se a senilidade fosse uma maldição. Na concepção de mundo de Celina, os conceitos de sucesso e felicidade estão ligados à manutenção de juventude e beleza física. Para ela, não se chora pelo sofrimento, mas porque se envelheceu. Numa “alegoria da dissonância do mundo moderno” (RAMON, 2003, p. 192).

A idade pesa para as personagens. Mimi, com quarenta anos, se vê “idosa, esquecida e inútil” (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 139). Ela é a única dentre as quatro personagens que fala sobre alguém idoso como uma pessoa de autoridade, perspicácia e atributos admiráveis. Ela sempre se refere assim em relação à avó, única anciã no romance que recebe destaque, o que não muda o fato de Mimi associar maturidade a esquecimento e inutilidade. É também Mimi quem narra esta cena decadente:

a minha mãe que se habituara a traçar a comida com as gengivas guardava a placa no avental às refeições e a parte inferior do rosto, idosíssimo, recuperava as pregas, no fim do café reencaixava aquilo, deslocava a boca a ajustá-la, aumentava de tamanho. (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 95).

Muitas pessoas, quando envelhecem, voltam a perder seus dentes, o que lhes confere um aspecto ainda mais envelhecido e menos atraente. No caso de Mimi, a constatação de que sua mãe não tem mais dentes sugere não apenas que ela não é mais jovem, mas passa também uma impressão de viver em situação de decadência. Para Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 330), os dentes são símbolo de celebidade, alegria, juventude, jovialidade, produtividade e tenacidade; por outro lado, “perder os dentes é perder força agressiva, juventude, defesa. É um símbolo de frustração, de castração, de falência. É a perda da energia vital”. O destaque para a refeição mastigada por uma mandíbula sem dentes designa a falência do sujeito. A cena é pouco significante, podendo causar repugnância, e revela um esvaimento da energia vital. O que era novo ficou velho. O produtivo, inútil.

Fátima também se recorda da falência dos pais idosos. Ela lembra continuamente da morte do pai e de como ele havia perdido a vitalidade. A velhice não está para ela tão associada a inutilidade, vergonha ou decadência, entretanto está ligada à perda da força. Ainda que sem aparente conotação pejorativa, Fátima rememora um “cheiro de velho”, como se a essência da pessoa fosse completamente transmutada com a velhice, alterando-se, inclusive, seu cheiro.

Não é apenas a doença que assume um caráter grotesco em **Exortação aos Crocodilos**. Todo o ambiente hospitalar e os profissionais de saúde também são representados de maneira grotesca ou reificados. Os médicos e enfermeiros deixam de ser homens e passam a ser “caranguejos com pinças” (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 136). Uma imagem que funde a saúde e o grotesco é a do farmacêutico: “O gallo passeava entre elas caminhando como o farmacêutico, vagaroso e inchado [...] / o farmacêutico segurava o pulso de minha mãe com as unhas escuras iguais à orla do colarinho [...]” (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 97).

Costuma-se associar os profissionais da saúde à limpeza, à seriedade e à organização, mas o farmacêutico descrito na obra é comparado a um gallo – não um gallo imponente e forte, símbolo do império português, mas um gallo vagaroso e inchado. Tampouco se trata da figuração de alguém bem cuidado, como costumam ser com esses profissionais. Trata-se de um farmacêutico de unhas e roupas encardidas. A casa também é retratada como um ambiente

sujo, cheio de insetos, bolor, coisas velhas empilhadas, comida estragada, tomada por bichos e outros elementos que contrastam com a ideia de saúde, higiene, cuidado e limpeza. Esse personagem destoa e foge ao padrão do que se espera dessa figura social e sanitária.

3.1.3 O grotesco e o princípio do efeito

Em seção anterior, discutimos que a recepção é fundamental para a atribuição do caráter grotesco a uma obra. Essa classificação se dá a partir, geralmente, do efeito que a imagem evocada pela produção provoca no receptor. Desse modo, não é possível falar em grotesco sem associá-lo às ideias de desconforto, assombro ou estranhamento por parte de quem lê ou analisa a obra. O grotesco também pode incluir o comportamento das personagens que, assim como a narrativa, tendem ao abismal. Mencionando essa característica, Russo (2000, p. 20) destaca ainda que, “em contraste, o grotesco como estranho volta-se interiormente para um espaço individualizado, interiorizado, de fantasias e introspecção, com risco iminente de inércia social.” De maneira similar, as quatro personagens de Antunes apresentam-se como sujeitos voltados para espaços interiorizados. O fato de as mulheres comunicarem por meio de monólogos é um vestígio disso. Há, portanto, uma constante fantasia e introspecção em relação ao passado. O presente e o futuro seguem ao encontro da inércia social, pois essas mulheres, cúmplices de seus homens, não movimentam a própria vida, dando-lhe sentido ou construindo uma ação benéfica para si mesmas ou que gere aditamentos a outros em sociedade.

Sobre essa relação comportamental individual e que se estende ao social, Maria Micaela Ramon (2003, p. 187, grifos da autora) glosou que os temas que permeiam a obra do autor – “*a massificação dos comportamentos, a desumanização dos espaços, a solidão, a mediocridade, o fracasso, o abandono*” – servem para traçar “*a geografia de uma ideia de Portugal*, fracturada em múltiplas tipologias humanas que encarnam a dor da criatura destituída do estado de graça”. Ainda segundo a teórica, “são relações mais ou menos típicas de causa e efeito” (RAMON, 2003, p. 187), uma reação em cadeia, cujas ações iniciais alteram os resultados finais, como num efeito borboleta.

A visão sobre si que as personagens insinuam e as relações interpessoais obliteradas pela hipocrisia, desafetos, mediocridade e abusos parecem funcionar no romance como uma representação crítica das estruturas sociais de maior expressividade na cultura portuguesa: a família, a religião, a educação formal e as lideranças políticas. Todas essas estruturas definem o Portugal contemporâneo e dão conta de traçar o perfil psicológico dessa sociedade. A cisão

individual conduz à social e vice-versa, num ciclo de causa e efeito. No que corresponde aos sujeitos individuais e sociais, ambos causam e sofrem as implicações dos valores que os norteiam.

3.2 CORPO GROTESCO E AS VOZES FEMININAS EM *EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS*

As personagens de maior destaque na obra são frequentemente associadas às imagens grotescas. Elas costumam se referir umas às outras substituindo o nome próprio por uma característica ou elemento estranho. De maneira similar, o grotesco feminino, na literatura, tem sido costumeiramente vinculado à imagem de corpo disforme, horripilante, volumoso, anormal¹⁴ ou fora de padrão. Na literatura, encontram-se várias imagens femininas com limitações ou deformações corporais. No seu estudo, Russo (2000, p. 16) elenca estes tipos: “a Medusa, a Bruaca, a Bruxa, a Mulher Barbada, a Dona Gorda, a Mulher Tatuada, a Mulher Indisciplinada, a Vênus Hotentote, a Mulher Faminta, a Histérica, a Vampira, a Personificação da Mulher, as Gêmeas Siamesas, a Anã”.

Ela ainda acrescenta outros desvios sexuais e sociais contemporâneos ligados aos processos e partes do corpo feminino: “doença, velhice, reprodução, não-reprodução, secreções, caroços, inchaços, perucas, cicatrizes, maquiagem e próteses”¹⁵ (RUSSO, 2000, p. 16).

O uso do grotesco, além de transmitir a sensação de escândalo, comicidade ou carnavaлизação, é também eficaz para “conceitualizar formações sociais, conflitos sociais e esfera política”. (RUSSO, 2000, p. 19). Antunes parece se valer dessa mesma premissa ao utilizar o grotesco nessa obra, já que se trata de um romance representativo da formação social de Portugal na década de 70, que figura o social feminino do período, juntamente com os conflitos ideológicos e políticos vivenciados por essa geração.

Associado ao grotesco, um elemento que se destaca nessa obra são as descrições dos corpos. O corpo, independentemente do gênero, nesse romance, vez por outra, liga-se à ideia de grotesco. O texto de Antunes parece representar o “desencontro definitivo dos corpos

¹⁴ Segundo Russo (2000, p. 7), “o normal nada mais é do que o padrão prevalecente.” Ela também afirma que normal e comum não são a mesma coisa. Comum seria o que se percebe cotidianamente, ainda que esteja fora dos padrões estabelecidos como normalidade.

¹⁵ Algumas dessas características já foram destacadas anteriormente. Também, por isso, não exploraremos todos os itens da lista de Russo, e, em alguns momentos, destacaremos outros pormenores de aspectos já analisados.

solitários, abandonados, inapetentes, segregados, abastardados, abjetos” (BYLAARDT, 2007, p. 168). Porém essa característica é ainda mais enfática quando se refere ao corpo feminino. Em **Exortação aos crocodilos**, as mulheres apresentam maior preocupação com a forma física de seus corpos e têm persistentes sentimentos de inadequação ou anormalidade em relação à sua figura ou à de outra mulher, o que as tornam também misóginas, isso devido “ao medo de ‘perder a própria feminilidade’, ‘expor-se ao ridículo’, ‘afastar os homens’ (isto é, homens poderosos) ou cometer ‘erros’” (RUSSO, 2000, p. 25).

Muitos dos desvios mencionados por Russo aparecem como características ou processos das protagonistas de **Exortação aos Crocodilos**. Mimi é surda, condição que a faz parecer anormal para seus familiares e para outras personagens da trama. Não raro, há trechos que ressaltam sua condição de deficiente como a de alguém estranho, incapaz, anormal, diferente dos demais. Nem sua própria família tem sensibilidade suficiente para percebê-la como um indivíduo merecedor de amor e respeito. Sua deficiência serve como pretexto para que a maltratem, transformem-na em servil, assumam que não merece encontrar a felicidade ou que é menos merecedora do que os demais, como lemos em: “os surdos são esquisitos diferentes da gente moram noutro planeta” (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 8); ou em: “a minha sogra preveniu-me que os surdos são diferentes de nós, egoístas, insensíveis” (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 13); e em: “não passa de bengaleiro, um cabide, um móvel, qualquer coisa inerte que não responde e parece não ver, não se magoa, não se exalta” (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 13).

A visão dos familiares e do esposo em relação à Mimi é pejorativa: constantemente, colocam-na como um ser de outro mundo, incapaz de demonstrar sentimentos. A deficiência física é, muitas vezes, confundida com deficiência mental, intelectual ou incapacidade de ter empatia. A carnavalização da surdez é expressiva, a ponto de compararem a um bengaleiro, cabide ou qualquer outra coisa inanimada. A inferioridade é marcada com a frase: “não passa de...” (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 13). Na ideia que se construiu dela, Mimi estaria na mesma categoria de valor ou interação de um objeto, para servir às outras peças.

No quesito doença, Mimi é também a personagem envolvida. Ela desenvolveu um câncer agressivo, que a tornou esquálida, mais pálida e careca. As formas “normais” de uma mulher deram lugar a “uma pessoa que não era eu, de linhas dos ossos salientes e agudas, séria, macerada e morta”. (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 98). Ainda nos dias atuais, receber um diagnóstico de câncer causa muito sofrimento emocional e físico ao paciente e aos familiares. A doença pode se desenvolver de maneira que se fazem necessárias amputações,

cirurgias e tratamentos, os quais resultam na queda do cabelo. Em alguns casos, há deformações físicas significativas, que tornam o corpo do paciente disforme ou estranho.

A perda dos cabelos é algo significativo porque, em muitas culturas, a preservação do cabelo significa a manutenção da potência, da virilidade e da resistência. A ressignificação dos cabelos adquire outras conotações a partir do entendimento de cada povo. Na China antiga, ter o cabelo cortado rente era uma mutilação; tê-los cortados era um sacrifício, uma renúncia ou uma rendição. Nas Américas, com semelhante sentido, os índios retiravam os escalpos dos seus vencidos. Fidel Castro prometeu não cortar o cabelo ou tirar a barba como sinal de resistência. A tradição cristã vê nos cabelos à mostra uma provocação sexual. No Ocidente, para a maioria das mulheres, os cabelos significam feminilidade. Muitas mulheres costumam movimentá-los quando desejam se sentir sedutoras. A tradição cristã exorta que as mulheres os mantenham longos, como um sinal de distinção do sexo masculino. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 153).

Assim, o corpo de Mimi fala através de sua surdez, deixando sua voz social inaudível, impotente e indiferente. O surdo é representado como um estranho, diferente, anormal, a quem a sociedade responde com pouca atenção, diminuição do respeito, falta de aceitação e compreensão. De igual modo, o corpo canceroso também fala: representa o disforme, impotente, falível e pouco sedutor.

Na lista de Russo (2000), a peruca figura como elemento grotesco. No romance em pauta, essa simbologia também se faz presente. Mimi recebe uma peruca de presente por parte de Celina, que a odeia. A escolha da peruca parece mais um castigo do que um consolo. Celina havia escolhido uma peruca laranja, para uma mulher de aparência frágil, excessivamente magra e pálida. Ressaltamos que Celina escolheu uma peruca alaranjada, aparentemente com a anuência do marido de Mimi, já que eles entregam-na juntos. O laranja é o meio do caminho entre o vermelho e o amarelo. A cor laranja é o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido, porém, segundo Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 27), esse equilíbrio é tão difícil que essa cor também se torna símbolo da infidelidade e da luxúria. Os amantes infiéis escolhem essa cor, e a relação deles está aparentemente pautada apenas na satisfação sexual.

A intenção maldosa ficou evidente para Mimi, que descreveu sua sensação ao vestir aquela peruca grotesca:

e eu ali na poltrona diante da televisão, quieta, de peruca, a achar-me um desses cãezinhos mascarados de gente que o circo mostrava, erguidos nas

patas traseiras numa rigidez insegura, escorrendo pavor, escorrendo baba, suplicando com os olhos para serem cães de novo (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 99).

Mimi se vê como um cãozinho de circo com a peruka laranja. Um cãozinho que não pode manifestar sua natureza, adestrado, tolhido e suplicante. O cãozinho queria voltar a ter a liberdade do cão, mesmo que sem público, aplauso ou atenções mesquinas. Mimi queria voltar a “ser gente”, saudável, sem piedade hipócrita e com aparência mais dignificante. Seu corpo assume outra fala sob aquela peruka.

Os temas da reprodução e não reprodução também perpassam todo o romance. Simone é a personagem que mais trata da questão, por ter o desejo de ser mãe. Fátima também se tornou fecunda. Em várias passagens, ela admite esperar um filho do Bispo:

Comprei a análise numa farmácia longe de casa, o empregado e os clientes não paravam de olhar-me, os passageiros do metrô conversavam de mim, toda a gente via a embalagem escondida na carteira e indignava-se no largo, fechei a porta como uma ladra, galguei os degraus sem fazer barulho e os vizinhos sabendo que bem o entendia pelo som dos talheres, tranquei-me no banheiro, sem me olhar, sentindo que me fitaria consoante Deus me fitava, rezei para que a cor do tubo não mudasse e mudou grávida, grávida (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 64).

Diferentemente do que a gestação representa para Simone, o fato de Fátima estar grávida não a deixa feliz, mas o quadro que ela pinta de si mesma é o da completa reprovação. “Deus a fita”, enquanto ela aguarda pelo resultado do teste de gravidez, talvez com um ar de julgamento adverso: “como você foi capaz de engravidar de um sacerdote? Por que o induziu ao pecado? Por que mantém essa relação libidinosa e quase incestuosa? Ele é um padre! Um homem de Deus! Seu padrinho!”. Essas poderiam ser as questões na cabeça de Fátima, advertindo-a de que suas ações são condenadas por todos, inclusive por Deus.

Na imaginação de Fátima – porque há uma culpa interna –, todos a observam: o funcionário da farmácia, os outros clientes, os passageiros do metrô, os vizinhos. A sensação de culpabilidade e autocondenação é tão acentuada que ela se tranca no banheiro, embora esteja aparentemente sozinha em casa, para conhecer o resultado do exame de gravidez. A vergonha que tem de si tira-lhe a coragem de se mirar no espelho. A fé que fraqueja em muitos momentos agora é reavivada: ela reza para que o resultado seja negativo; mas, ao contrário, a cor da fita indica que está grávida.

A gestação, que para algumas mulheres significa uma benção, para outras pode representar um castigo ou uma maldição, ainda mais quando o rebento tem por pai um sujeito

sobre quem as convenções sociais impõem o dever de se manter casto. O bispo era um sacerdote católico, padrinho de Fátima e muito mais velho do que ela, que era casada. A soma desses elementos fez com que a espera desse filho fosse muito mais desafiadora do que sob outras condições.

Ao contrário de Fátima, o padrinho, aparentemente, não reprovava tanto a própria conduta. Há poucas passagens no romance em que ele acredita que esteja sendo reprovado por alguém ou por Deus. Há apenas uma passagem leve em que ele rememora a primeira noite em que dormiram juntos, o que aparenta ser mais uma justificativa do que arrependimento ou remorso. Curiosamente, no folclore popular difundido em algumas culturas de Língua Portuguesa, como Portugal e Brasil, a mulher que assume um relacionamento com um sacerdote é punida com a mutação de seu corpo, em noite de quinta para sexta-feira, ela assume uma imagem grotesca, perambula pela cidade em forma de mula, porém sem a cabeça, com um freio de ferro. Quando o encantamento é quebrado, ressurge uma mulher arrependida (FURLANI, 2007, p. 281). Fátima sente o peso que a descoberta dessa gestação pode significar em sua vida. Vê-se vigiada por Deus e pelos outros, projeta a reprovação dos pais e não admite o que está acontecendo. Aparentemente, mantém sigilo sobre a gravidez, talvez pelo temor da censura social. Numa analogia, ela está sujeita, como “uma mula sem cabeça”, a sentir os efeitos malditos de seus atos.

Simone, ao contrário, não tem reservas em relação a ter um filho. Ao contrário, suas expectativas giram em torno dessa futura criança. Suas aflições estão centradas no próprio corpo, acentuadas pela maneira como se referem a ela ou como a tratam, por causa das suas formas físicas avantajadas:

eu gigantesca na última fila, ocupando sozinha o lugar de duas colegas, [...] de regresso a casa vinham por trás de mim e puxavam-me o rabo-de-cavalo, furtavam-me a pasta, se tentasse apanhá-las tropeçava e caía/ – Pata choca pata choc/ a minha mãe vinha à escola protestar porque me faltava o laço do cabelo, a marmita do almoço, livros, a professora alçava o nariz definitivo calando-lhe as queixas/ – A sua filha não tem miolos dona Esperança só tem corpo (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 125).

Simone, em seu próprio relato, foi uma criança gorda. Seu corpo volumoso ocupava dois lugares na escola. O seu corpo, visto como grotesco pelas suas colegas magras e sádicas, era motivo de humilhações, desprezo e *bullying*¹⁶. Rejeitada dentro e fora da escola, até a

¹⁶ Anglicismo que se refere a atos de intimidação e violência física ou psicológica, geralmente em ambiente escolar. Fonte: BRASIL. Ministério da Educação. **Especialistas indicam formas de combate a atos de intimidação**. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/34487>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

professora, que deveria proteger-lhe e educar os demais contra esse preconceito, soma-se a eles, ao destacar que as formas arredondadas da menina lhe tornam indigna de respeito e piedade. Cruelmente, a professora julga-a acefálica apenas por conta do seu peso. Roubam-lhe o laço, a marmita, os livros e a dignidade.

Mais velha, ela continua sofrendo ataques verbais motivados pelo tamanho de suas medidas. Adulta, ela pesa oitenta e três quilos. A obra não dá conta de sua altura, mas, se considerarmos a altura média da mulher portuguesa, chegaremos a 1,62 cm. Uma mulher de mais de trinta anos, com essa altura e massa corporal é considerada obesa pela Organização Mundial de Saúde¹⁷, porém os termos utilizados no romance para descrever Simone a colocam além de uma mulher obesa. As expressões que se referem a ela são frequentemente pejorativas; poucas vezes lhe chamam pelo nome, e, algumas vezes, o vocativo com que se referem a Simone assemelha-se à descrição de uma criatura disforme ou um monstro. Estes são alguns exemplos da violência verbal dirigida a ela: “o chofer do meu marido, ajudado pela criatura gorda que morava com ele” (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 49) [voz de Mimi]; ou: “a gorda sumira-se do varal de alguidar sob o braço” (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 114) [voz de Celina]; e: “– Desaparece bucha” (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 126) [voz de policiais].

Apesar de a obesidade ser-lhe um estigma, Simone era uma mulher sexualmente atraente. Tinha um namorado que, aparentemente, não se incomodava com o peso dela. Chamava a atenção do jardineiro, que pensava: “uma mulher bonita e gorda” (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 86, grifo do autor). O bispo, amante de Fátima, insinuava-se para ela:

Quando entrava com uma bandeja do almoço sentia os óculos do senhor bispo subindo-me devagar os tornozelos e de súbito estava nua na alcatifa, tentei cobrir-me e a bandeja caiu, o secretário/ – O que é isto?/ se ia à copa encontrava o senhor bispo na copa, se me mandavam buscar vinho lá estava o senhor bispo à minha espera/ – chega aqui pequena/ introduzia um fósforo aceso na boca, fechava-a e ao abri-la de novo a chama permanecia intacta, entregava-me num risinho esquisito/ – Experimenta (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 220).

Mesmo que, no caso do bispo e dos demais, houvesse apenas interesse sexual por Simone, o fato é que ela lhes parecia sexualmente interessante. Era uma mulher atraente. Ainda assim, o corpo era grotesco, já que “o corpo grotesco é o corpo aberto, que se projeta, ampliado.” (RUSSO, 2000, p. 79). Com exceção dos pais de Simone e de seu namorado, que não a maltratam por ser gorda, os demais se sentem superiores a ela, não apenas por sua

¹⁷ Organização Mundial da Saúde. **Obesidade**. Disponível em: <paho.org>. Acesso em: 26 jul 2018.

posição social, visto que as outras mulheres também foram pobres, mas também por sua aparência. Isso talvez se deva ao fato de que:

A mulher gorda, particularmente a que não é branca e que pertence a classe operária personifica tudo o que o próspero deve rejeitar: imperialismo, exploração, valor excedente, maternidade, mortalidade, abjeção e feiura. Mais carregada de projeção do que de gordura, ela ecoa essa culpa, este desejo e negação, deixando sua parte idealizada para trás: o tipo de mulher que se vê nos cartazes, esguia e aerodinâmica como os carros que ela costuma anunciar, envolta no esplendor da mercadoria. (ELLMANN apud RUSSO, 2000, p. 38).

Simone representa o indivíduo que se deve rejeitar: é gorda e operária. A gordura traz em si, a partir da normatização social ocidental, a marca do que é pouco produtivo, doentio, feio, disforme, e carrega o estigma da mortalidade. Nos dias atuais, ser magro pode trazer *status* social, já que, segundo Michel Foucault (FOUCAULT apud RUSSO, 2000, p. 23), “a normatização é um dos grandes instrumentos de poder na era moderna”.

Simone tem o corpo anormal, porque não tem o corpo social. Ela dificilmente seria convidada para um anúncio de carros, em que a mulher, igualmente mercadoria de consumo, necessita ser magra e ter formas “aerodinâmicas”, sublinhando a potência, o *status*, a beleza e o poder que se terá ao adquirir aquele modelo. Essa preocupação excessiva com as formas corporais também revela outro aspecto humano: o temor da morte, pois se admite que essas inquietações acerca do corpo “refletem as tentativas contemporâneas de camuflar e apagar os símbolos que evocam a morte na atualidade.” (ALTAF, 2014, p. 62). A morte parece servir como motriz para muitas das ações dos personagens. O tempo e a morte amedrontam e movimentam as pessoas para que tomem as ações que as definem e definem suas vidas. Corre-se para não perder tempo e para que a morte não nos alcance. Ironicamente, o tempo segue impassível, e a morte alcança a todos. Nesse sentido, o corpo de Simone também fala. Ele representa a crueldade de uma distorção social, e faz os outros se lembarem de suas próprias finitudes.

Destarte, Simone não é a única que não tem um discurso privilegiado nessa obra. As quatro mulheres – e até os homens – estão numa situação semelhante de pouca interlocução, por isso se centram em introspecções, projeções e monólogos. O mesmo, porém, não ocorre com seus corpos. O corpo fala. Fala através da doença, da velhice, da amputação, da perda de cabelos, de dentes, da gestação, da maquiagem excessiva, da obesidade e da sedução.

E essa voz do corpo, às vezes contundente como um grito, passa mensagens, mesmo sem o uso da sonoridade. Por isso, em toda a obra, encontramos uma série de “diálogos” entre

essas mulheres, utilizando apenas a linguagem corporal: “a surda no terraço e eu junto à garagem, sem palavras, como os homens nem desconfiam que falamos/ – A senhora sabe/ [...] – Sei (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 86). Outro exemplo é a projeção de palavras feita por Fátima, num diálogo inaudível entre ela, Mimi e Celina:

(a Celina para a surda/ não é assim que se que se escreve/ a dona Celina para a dona Mimi depois de fitar o pinhal ou seja as copas, a escuridão, o vento/ - não diga nada/ a dona Mimi de cabeleira laranja e roupa demasiado larga, apertada no corpo com alfinetes e molas/ - Não digo nada descanse/ sem ligarem a minha pergunta de criança a interromper conversas de adultos puxando-lhes a manga/ - Não diga nada de quê) (**Exortação aos Crocodilos**, 2001, p. 288).

Assim como Mimi, Fátima é simbolicamente surda e não tem voz. Para alguns estudiosos, essa “surdez” simbólica que acomete algumas personagens femininas de Antunes pode ser entendida como uma crítica ao modelo determinado para homens e mulheres na sociedade portuguesa.

Os discursos dessas mulheres, a partir de suas memórias, apresentam-se apenas através de monólogos, sonhos, projeções e outras formas de discursos não verbais. E “as dolorosas recordações não reúnem os fragmentos pretéritos; ao contrário, contribuem para dispersá-los cada vez mais, até a separação definitiva e a morte” (BYLAARDT, 2007, p. 168). Assim, para nós, essas falas inaudíveis funcionam como representação de que essas mulheres ainda não eram completamente percebidas na sociedade a que pertenciam. Por isso, elas demonstram atitudes de subserviência, dependência, são constantemente silenciadas, até serem finalmente caladas, com exceção de Simone, na explosão da vivenda de Mimi.

Todavia percebemos que, mesmo sem a completa emissão de suas vozes, pelo fato de haver um discurso, há uma sugestão de movimento na tentativa de se estabelecer um lugar social inteligível. Essas mulheres podem ser consideradas vítimas do sistema opressor em que viviam, mas os homens, sob outros aspectos, também o eram. Mesmo ocupando a postura de vítima, em algumas vezes, elas também se articulam como cúmplices e partícipes dos ataques. Elas representam o lado negativo de um universo feminino, o que corresponde às percepções de si mesmas, visões de mundo, relações familiares e preceitos de uma sociedade machista, sob os ditames do regime Salazarista, na década de 70 do século passado. Porém, analisando a implementação e manutenção dos direitos da mulher, os discursos sobre os corpos femininos, as exigências em relação à padronização desses corpos, bem como o respeito à voz feminina, questionamo-nos se a realidade vivenciada pelas mulheres de **Exortação aos crocodilos** ficou

apenas no passado ou se essas personagens ainda podem servir como uma crítica à representação do universo feminino nos dias atuais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

São amplos os estudos sobre a memória, pois existem muitos aspectos a serem abordados e infinitas possibilidades de aplicação. Pode-se falar sobre as reminiscências, os esquecimentos, os males do recordar, as patologias do olvido, dentre outros aspectos. Há muito que se descobrir no labiríntico “palácio da memória”, por isso a ciência ainda se ocupa de desvendar os mecanismos que nos fazem reter ou descartar recordações. Do pouco que se sabe sobre o tema, podem-se preencher centenas e milhares de prateleiras numa biblioteca. Mesmo assim, estamos distantes de atingir um completo domínio sobre nossas lembranças. Muitas vezes, temos de nos contentar em saber apenas que somos formados por aquilo de que nos recordamos, pelo que julgamos que são nossas rememorações, pela memória coletiva, pelos esquecimentos involuntários e pelas lembranças encobridoras dos fatos.

António Lobo Antunes, provável estudioso da formação da memória, por ser psiquiatra de profissão, no romance **Exortação aos crocodilos**, elaborou uma prosa cujas narradoras concentram-se nos atos de *lembrar* e *esquecer*. O fio narrativo assemelha-se aos fluxos de pensamento, no ir e vir entre vários tempos. Assim, o que se percebe é um imbricamento temporal entre pretérito do pretérito, o passado, o presente e as projeções de futuro. O tempo não linear é também recortado, como num sonho em que não se sabe como se chegou a determinada cena. A memória parece encoberta por nuvens de fumaça. Não há muitos detalhes, nem diálogos. Não se tem muita preocupação com o cenário, tampouco com a datação dos acontecimentos. O leitor deduz e completa o relato.

Em **Exortação aos Crocodilos**, as quatro protagonistas, Mimi, Fátima, Celina e Simone têm, aproximadamente, quarenta anos de idade na década de 70, período presente no romance, e são cúmplices de seus companheiros, que fomentam uma dissensão contra os comunistas em Portugal. Nessa trama, cuja história das personagens se mescla à angústia vivida pelos lusitanos nesse período, a memória será o pano de fundo para as justificativas das ações dessas mulheres, para suas tristezas, decepções, projeções e escolhas.

Com seu estilo hermético, cheio de recortes, fragmentações, orações incompletas ou finais inconclusos, o escritor transporta seu leitor para um dos piores períodos vividos pelos portugueses, quando o Estado, através do regime Salazarista, cerceava dos cidadãos os direitos à voz. Segundo os críticos, conforme vimos neste trabalho, aquele período foi um tempo em a falta de liberdade levou os portugueses à falta de expressão, de registro e de memória. Semelhantemente, as quatro personagens vivem distantes do presente, sem possibilidades de diálogos, recordando e projetando um tempo ulterior, a fim de atribuir

sentido às suas experiências. Há, também, poucos indícios de liberdade de expressão, e os registros e memórias são vagos, repetitivos e imprecisos, funcionando como tentativas de remissão das suas desventuras.

Imprecisa, a memória é parte fundamental da narrativa. Desse modo, a infância será uma recordação constante para as personagens, embora o tempo da meninice também não reavive tempos felizes, pois muitas dessas recordações referem-se a abusos, indiferenças, desprezo, apatia e solidão. Trata-se da desprezada pelas primas nas brincadeiras, da hostilizada pelos colegas de classe, da que tem vergonha dos cacos que compõem a mobília de sua casa, da atormentada pelo medo do escuro ou da que sente o abandono do parente protetor. Contudo, como não há diálogos, nem outros narradores para a maior parte do que é relatado – apenas essas mulheres contam as histórias e não há quem complemente o relato ou as conteste –, não se pode afirmar que essas memórias sejam completamente fiáveis, até porque, nesse romance, as lembranças têm um caráter de fantasia e sonho, o que as torna manipuláveis, fragmentadas e renováveis.

As experiências da memória, nessa obra, assemelham-se a sonhos. Assim, em muitas passagens, é difícil afirmar se o que se narra é uma história lembrada ou apenas um sonho. Já nas primeiras páginas do romance, tem-se a impressão de uma experiência onírica, quando Mimi mescla situações possíveis com outras menos prováveis: ela, de pé, vê seu corpo na cama e assume não saber como chegou ali, onde está e em que tempo vive. As outras narradoras também descrevem cenas que mais se parecem com sonhos, como a descrição do nascimento do filho de Simone ou os possíveis diálogos que elas mantêm com outras personagens. Há, portanto, uma relação estreita entre a memória e os sonhos. Muitas vezes, nos sonhos, construímos símbolos para recordarmos eventos que foram encobertos, como mecanismo de proteção. As lembranças encobridoras servem para que não soframos com episódios traumáticos ou dolorosos. Nesse caso, não é de surpreender que muitas das lembranças tenham características paradoxais, semelhante à estrutura própria aos sonhos.

Assim como suas reminiscências, as próprias figuras femininas representadas no romance estão vinculadas ao que é estranho e paradoxal. Elas são apresentadas com características físicas e psíquicas indesejáveis ou temíveis. Mimi, surda, é diagnosticada com câncer, o que, ainda hoje, causa ansiedade, angústia e medo; Celina é egocêntrica, insegura em relação à imagem física e pouco empática. A sua beleza, associada à baixa autoestima, a tornou apática e indiferente; Fátima tem vários conflitos em relação aos dogmas da Igreja e também se preocupa com a opinião alheia, é indiferente aos sofrimentos das outras mulheres e aparenta ter inveja da beleza física de Celina. As incertezas de Fátima em relação a temas

teológicos podem soar como inadequadas para uma sociedade cristã, e a inveja que ela exala também é um aspecto negativo para a maioria das pessoas religiosas; e, finalmente, Simone é gorda e rancorosa. Sua forma física e seu ressentimento ressaltam o que está fora do padrão, o que é excessivo, e o que se deseja eliminar, para que se tenha corpo e mente saudáveis. A eleição desses elementos parece situar essa obra como uma crítica social, colocando o leitor diante daquilo que é comum, mas que não se deseja olhar.

As obras de Antunes costumam explorar temas que causam desconfortos sociais, físicos e mentais. E, ao construir personagens que possuem perfis psicológicos de pessoas com problemas emocionais, também porque sofreram abusos de parentes, de professores, de vizinhos, de colegas, de amigos e de companheiros, ele coloca, mais uma vez, “o dedo na ferida” da sociedade portuguesa e ocidental, ao abordar os possíveis efeitos das violências emocionais e físicas dirigidas às mulheres numa sociedade machista. Nesse caso, o conhecimento de Antunes sobre psiquiatria possibilitou a criação de protagonistas que, através de lembranças afetivas e encobridoras, símbolos e representações, expuseram seus traumas, seus medos, suas inseguranças, seus anseios e seus desejos. São mulheres omissas, submissas, que esperam a salvação vinda de outra fonte que não elas mesmas. É a persistência no mito da Cinderela, cujo sofrimento só cessará com a chegada do príncipe-salvador.

Além do que se deseja evitar, essas mulheres também representam o que se quer esquecer. Através da memória, elas evocam os conflitos com os pais, a percepção de finitude da vida deles, o próprio processo de morte, que, muitas vezes, inicia-se com a doença, a velhice, ou acidentes. Essas lembranças também evocarão a solidão e infelicidade conjugal, os conflitos sociais, o exercício do poder pela força, a violência sexual e as crenças desqualificadoras em relação às mulheres. Dessa maneira, uma vida cheia de tragédias não pode resultar em outro destino para elas, embora tenham sonhado com a liberdade, o amor e a felicidade.

Diante disso, como é de se esperar nos textos de Antunes, não há final feliz, amores concretizados, nem reencontros inusitados; há, amiúde, relatos de vidas marcadas por solidão, sofrimento, desgraças e incertezas. Assim, essa narrativa assume um caráter grotesco, pois acentua o que é ambíguo, desarmônico, sombrio e caricatural. O grotesco está presente, nessa obra, desde o título, pois há, na referência ao crocodilo, além de estranhamento e medo, uma associação à hipocrisia e à falsidade entre os indivíduos.

Outros símbolos estranhos também permeiam a obra. É o bispo-boi, a surda-cabide, o farmacêutico-galo, a gorda-monstruosa, os enfermeiros-caranguejos, o pai-fóssil, entre outras reificações e animalizações. Trata-se uma obra escatológica, pois evidencia a degradação final

do ser, não apenas em sentido físico, representada pelos inchaços, pela falta de dentes, o enfarte ou a artrose, mas pela deterioração social, pois muitos são os indivíduos pobres que buscam uma ascensão social como um fim maior do que a própria felicidade ou a de seus filhos; pelos desvios morais, pois há personagens que tentam matar os parentes para herdar propriedades; e pela desumanização, pois, em sua maioria, os personagens tornaram-se completamente indiferentes às carências dos outros.

Outra característica desse romance são as introspecções e monólogos. Embora não haja diálogo, há discursos. Algumas vezes, essa troca de mensagem ocorre pelos olhares, gestos ou interpretações de atitudes e ações. Assim, podemos afirmar que, nessa obra, a voz mais contundente é a do corpo. O corpo dá voz a homens fracos e mulheres submissas. O corpo fala sobre injustiças, desprezos, normas e excessos. O corpo é vítima e agente de diferentes tipos de violências e carrega consigo as marcas das experiências vividas. As quatro mulheres de **Exortação aos Crocodilos** são as donas da palavra, as únicas que contam a história, que elegem o que é importante, o que deve ser manipulado, lembrado ou esquecido. Elas são a representação da memória recente de Portugal e são também a figura do grotesco. Com a voz abafada pelo sistema social-cultural-político, narram vidas angustiadas, vazias e solitárias. Elas foram conduzidas aos seus destinos, tiveram escolhas e as fizeram.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad.: J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. **Nietzsche e Freud eterno retorno e compulsão a repetição**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ALTAF, Gabriela Berutto. **As Belas que me Perdoem: Marcas do Feio na Contemporaneidade**. 2014. 135 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa, 2014.

AMARO, Isabel Cristina. Terapias Alternativas Baseadas nas Leis Herméticas. In: CONGRESSO BRASILEIRO E ENCONTRO PARANAENSE DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS, 20., 2015. **Anais...** Curitiba: Centro Reichiano, 2015. Disponível em: <<http://centroreichiano.com.br/anais-dos-congressos>>. Acesso em 26 jul. 2018.

AMATO, Luciane. Literatura e Autobiografia: 01 – Introdução à Vida como Narrativa. Centro de Estudos Landmark. **YouTube**. Publicado em: 01 mar. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zW8SJdk2nC0&t=23s>>. Acesso em: 22 out. 2017.

ANTUNES, António Lobo. **As coisas da vida: 60 crônicas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

ANTUNES, António Lobo. **A ordem natural das coisas**. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

ANTUNES, António Lobo. **Ontem não te vi em Babilónia**. Rio de Janeiro: Objetiva/ Alfaguara, 2008.

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

ANTUNES, António Lobo. **Exortação aos crocodilos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ANTUNES, António Lobo. **Que farei quando tudo arde?**. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

ANTUNES, António Lobo. **O manual dos inquisidores**. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

ANTUNES, António Lobo. **Tratado das paixões da alma**. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. Lisboa: Dom Quixote, 1979.

ARNAUT, Ana Paula. Modelo(s) da Personagem Feminina na Ficção de António Lobo Antunes. **Revista Correntes D'Escrta**, Varzim, p. 52-57, 2016.

ARNAUT, Ana Paula. **Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes**: (In)Variantes do Feminino. Lisboa: Editora Textos, 2012.

ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2009. (Cânone; 3).

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARRADAS, Filomena. Da literatura alimentar ao romance das páginas de espelhos – Uma leitura do livro de crónicas de António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos; ZURBACH, Christine. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

BILANGE, Elizabeth Maria Azevedo. **O áspero humor de Lobo Antunes**. 2007. 219 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BILANGE, Elizabeth Maria Azevedo. Lobo Antunes e Goya: O Grotesco e a Ironia em Perspectiva. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos; ZURBACH, Christine. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

BLANCO, María Luiza. **Conversas com António Lobo Antunes**. Trad.: Carlos Aboim de Brito. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRASIL. Ministério da Educação. **Especialistas indicam formas de combate a atos de intimidação**. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/34487>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FIGUEIREDO, Janaina P. Amado Baptista de; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. São Paulo, 2006. , p. 183-191.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**: Lembrança dos velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BYLAARDT, Cid Ottoni. As imagens do outro em *O Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes. **Aletria**: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 6, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores e números). 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: Introdução às Teorias do Contemporâneo. Trad.: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. Simone. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/simone/>>. Acesso em: 13 ago. 2018.

DOWLING, Colette. **Complexo de Cinderela**. Trad.: Amarylis Eugênia F. Miazzi. São Paulo: Melhoramentos, 1981.

EIRAS, Pedro. Scherzo com Helicópteros: A metáfora do voo em Heriberto Helder. **Revista da Faculdade de Letras**: Línguas e Literaturas, Porto, v. 22, p. 151-184, 2005.

FREUD, Sigmund. **Recordar, repetir e elaborar.** Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise (II). Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1994. (Obras Completas; 10).

FREUD, Sigmund. **Lembranças encobridoras.** Trad.: James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1950. (Primeiras Publicações Psicanalíticas; 3).

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos.** v. 4. Trad.: James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1938.

FURLANI, Jimena. Sexos, sexualidades e gêneros: monstruosidades no currículo da Educação Sexual. **Educação em Revista.** Belo Horizonte, n. 46, p. 269-85, dez. 2007.

GOMES, Simone Simões. **Gravura e Memória Afetiva [manuscrito]:** as caixas do quarto do fundo. 2017. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Estadual de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2017.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime.** Trad.: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JOAQUIM, Carolina da Costa. **O discurso sobre o feminino na ficção romanesca Antuniana:** a emergência de um género. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino). Lisboa, 2014.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco.** Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

KLÜGER, Ruth. Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie. In: HEUSER, Magdalene (Ed). **Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte.** Tübingen, 1996, p. 405-10.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2008.

MENDES, Victor J. **Salazar como metonímia em António Lobo Antunes.** In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos; ZURBACH, Christine. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes:** actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

MISKOLCI, Richard. A iniciação alquímica e os mistérios órficos n'A Montanha Mágica. **Itinerários Revista de literatura,** n. 15, 2000. Disponível em:
[<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/3536/3313>](https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/3536/3313). Acesso em: 26 jul. 2018.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). **Obesidade.** Disponível em:
[<https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_joomlabook&view=topic&id=234&Itemid=232>](https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_joomlabook&view=topic&id=234&Itemid=232). Acesso em: 26 jul. 2018.

PATRÍCIO, Rosana Maria Ribeiro. **Imagens de Mulher em Gabriela de Jorge Amado.** Salvador: Casa das Palavras, 1999.

POLLACK, Michael. Memória e Identidade Social. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

RAMON, Maria Micaela. **A vida, a morte, a ausência de amor e a incomunicabilidade –** tópicos da visão do mundo de Lobo Antunes na construção de sensibilidades contemporâneas. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos; ZURBACH, Christine. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes:** actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

REZENDE, JM. **À sombra do plátano: crônicas de história da medicina** [online]. São Paulo: Editora Unifesp, 2009. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

ROSA, Marcelo Nunes da. **Tempo em Regresso:** A Memória e a infância na ficção de Lobo Antunes. Tese (Doutorado) – UFRJ/FL/Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas), 2012.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento:** seis ensaios da história das ideias. Trad.: Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino:** risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **Caminhos da Ficção.** Salvador: EGBA, 1996

VALVERDE, Tércia Costa. A Memória em *Exortação Aos Crocodilos*: Quando o Presente Busca o Passado. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPLIP, 22. 2009. **Anais...**, 2009.

WATT, Ian. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.