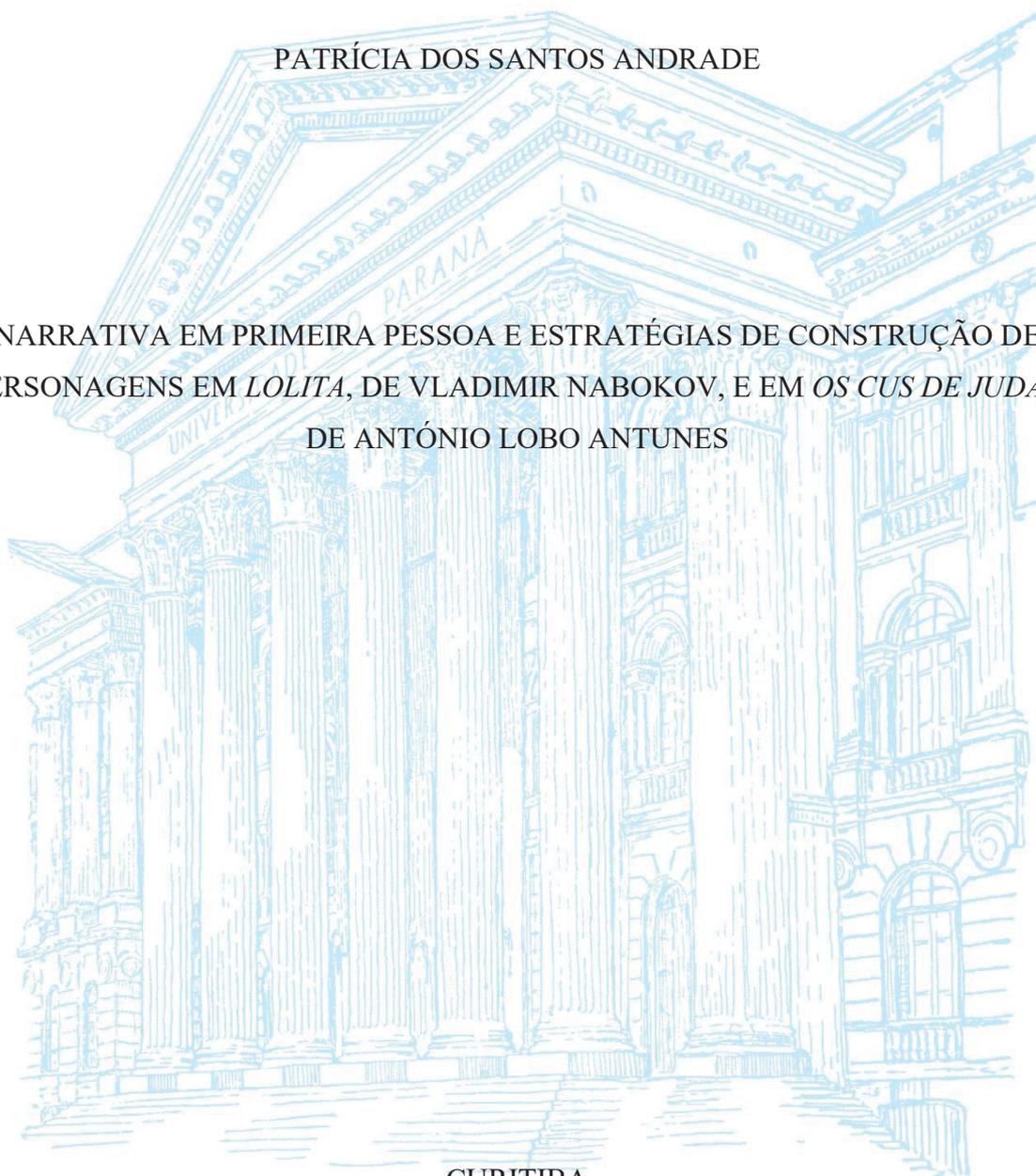


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PATRÍCIA DOS SANTOS ANDRADE

NARRATIVA EM PRIMEIRA PESSOA E ESTRATÉGIAS DE CONSTRUÇÃO DE
PERSONAGENS EM *LOLITA*, DE VLADIMIR NABOKOV, E EM *OS CUS DE JUDAS*,
DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES



CURITIBA
2023

PATRÍCIA DOS SANTOS ANDRADE

NARRATIVA EM PRIMEIRA PESSOA E ESTRATÉGIAS DE CONSTRUÇÃO DE
PERSONAGENS EM *LOLITA*, DE VLADIMIR NABOKOV, E EM *OS CUS DE JUDAS*,
DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação
em Letras, Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná, como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Augusto Nery

CURITIBA
2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Andrade, Patrícia dos Santos

Narrativa em primeira pessoa e estratégias de construção de personagens em *Lolita*, de Vladimir Nabokov, e em *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes. / Patrícia dos Santos Andrade. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Augusto Nery.

1. Nabokov, Vladimir, 1899-1977. 2. Antunes, António Lobo, 1942-. 3. Literatura comparada. 4. Personagens literários. 5. Memória na literatura. I. Nery, Antonio Augusto, 1981-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de PATRICIA DOS SANTOS ANDRADE intitulada: *Narrativa em primeira pessoa e estratégias de construção de personagens em Lolita, de Vladimir Nabokov e em Os cus de Judas, de António Lobo Antunes., sob orientação do Prof. Dr. ANTONIO AUGUSTO NERY, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.*

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Março de 2023.

Assinatura Eletrônica

27/03/2023 16:16:08.0

ANTONIO AUGUSTO NERY

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

27/03/2023 16:32:41.0

TATIANA PREVEDELLO

Avallador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

Assinatura Eletrônica

27/03/2023 16:14:59.0

XÊNIA AMARAL MATOS

Avallador Interno Pós-Doc (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua General Camello, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 269160

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prrpg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 200160

Ao meu orientador Antonio Augusto Nery, que me despertou a paixão pela literatura portuguesa e pelos estudos da voz narrativa.

Ao meu futuro, que seja fecundo!

AGRADECIMENTOS

Dedico minha sincera gratidão a Deus, que me guiou e abençoou até aqui.

À professora Mara Rute Lima, que, ainda no curso pré-vestibular, me mostrou a magia da literatura, me ensinou a enxergar o mundo através das palavras e me instigou a querer me distanciar cada vez mais da posição de leitora de superfície.

Ao meu querido professor e orientador Antonio Augusto Nery por tanta paciência, carinho, disponibilidade e sabedoria dispensados a mim desde a graduação.

À minha querida amiga Lívia Gisele de Freitas Müller por rir meu riso e comemorar comigo quando fui aprovada na seleção do Mestrado. Amo você!

Ao amigo, escritor e poeta Éder Rafael de Araújo – autor de dois poemas incríveis que constam no prefácio de algumas seções desta dissertação –, por ter participado do meu processo de pesquisa e escrita, lendo e formatando meus textos, escutando meus desabafos e transformando meus desesperos em esperança. Você é importante, Rafa!

Ao querido Nefatalin Gonçalves Neto por ter se disponibilizado a ler o produto de minha pesquisa, contribuindo com intervenções assertivas e dignificantes. Valeu, Nefa!

À minha amada esposa Anna Beatriz Rezende da Cruz por tanta paciência, parceria, apoio e compreensão nos períodos tensos do meu processo de escrita. Eu te amo, meu amor!

Aos meus preciosos e amados cachorros Jorge Drexler e Gretta Nix, os quais amo como filhos e que foram meus companheiros fiéis nas noites e madrugadas silenciosas de leitura e escrita.

À Universidade Federal do Paraná por abrigar meus sonhos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR por me permitir trilhar os caminhos necessários ao alcance de meus objetivos acadêmicos.

RESUMO

A obra de António Lobo Antunes (1942-) caracteriza-se pela produção dos sentidos ficcionais emoldurados em um contínuo movimento de evocação memorialística do passado. De semelhante modo, em seu romance aqui estudado, Vladimir Nabokov (1899–1977) apresenta uma inclinação ao passado como sustentáculo do discurso narrativo e da relação entre este e seu interlocutor. O propósito do estudo é analisar, nas obras *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov e *Os cus de Judas* (1979), de António Lobo Antunes, a forma como o narrador em primeira pessoa articula e elabora suas estratégias de construção da personagem, visando um melhor entendimento dos mecanismos de tessitura dessas narrativas. Os romances, objetos dessa pesquisa, são colocados no plano da análise comparativa, pois ambos relevam, em suas similitudes e diferenças, um discurso construtor dos processos de silenciamento, de retorno à memória e de edificação da relação entre o narrador e seu interlocutor. Na esfera interpretativa, balizam a análise as formulações teóricas de Norman Friedman (1967), as concepções do teórico Paul Ricoeur (2007), explicitadas, sobretudo, em *Tempo e narrativa* (2010) e em *A memória, a história e o esquecimento* (2007). Além disso, consideram-se as concepções do teórico e crítico Umberto Eco (1994), em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, acerca dos conceitos de “leitor-empírico”, “leitor-modelo”, “autor-modelo” e “autor-empírico”; de Wayne C. Booth (1980), em *A retórica da ficção*, acerca da postura e intencionalidade discursivas do narrador na construção das estratégias narrativas; bem como apreciam-se as concepções da personagem feminina na obra de António Lobo Antunes, e as relações estabelecidas pelos narradores dos romances com os universos da memória, do silenciamento e de estratégias narrativas da enunciação em primeira pessoa. Portanto, sob o foco voltado para os elementos: enunciação em primeira pessoa, construção de personagens, silenciamento, memória e leitor, interpreta-se a maneira com que utilizados foram esses elementos na condução de estratégias narrativas equivalentes a instrumentos de validação de um discurso de derrota e de justificação de comportamento assumido no tempo presente da diegese. Tais estratégias sustentam a construção do silenciamento que marca a presença da figura do interlocutor nas duas narrativas aqui estudadas.

Palavras-chave: Foco narrativo. Construção de personagens. Silenciamento. Memória. Leitor.

ABSTRACT

The work of António Lobo Antunes (1942-) is characterized by the production of fictional meanings framed in a continuous movement of memorialistic evocation of the past. Similarly, in his novel studied here, Vladimir Nabokov (1899–1977) presents an inclination to the past as a support of the narrative discourse and the relationship between it and its interlocutor. The purpose of the study is to analyse, in the works *Lolita* (1955), by Vladimir Nabokov and *Os cus de Judas* (1979), by António Lobo Antunes, the way in which the first-person narrator articulates and elaborates his character construction strategies, aiming at a better understanding of the weaving mechanisms of these narratives. The novels, objects of this research, are placed on the plane of comparative analysis, as both reveal, in their similarities and differences, a discourse that builds the processes of silencing, returning to memory and building the relationship between the narrator and his interlocutor. In the interpretative sphere, the analysis is guided by the theoretical formulations of Norman Friedman, the conceptions of the theorist Paul Ricoeur, made explicit, above all, in *Time and narrative* (2010) and in *The memory, the history and the forgetting* (2007). In addition, we consider the conceptions of the theorist and critic Umberto Eco, in *Six tours through the forests of fiction*, about the concepts of “empirical reader”, “model reader”, “model author” and “empirical author”. ; by Booth, in *The rhetoric of fiction*, on the narrator's discursive posture and intentionality in the construction of narrative strategies; as well as appreciate the postulations about the conceptions of the female character in the work of António Lobo Antunes, and substantiate the relationships established by the narrators of the novels with the universes of memory, silencing and narrative strategies of enunciation in the first person. Therefore, with a focus on the elements of first-person enunciation, character construction, silencing, memory and reader, we interpret the way in which these elements were used in conducting narrative strategies equivalent to instruments for validating a speech of defeat and justification of assumed behavior in the present time of the diegesis. Such strategies support the construction of silencing that marks the presence of the figure of the interlocutor in the two narratives studied.

Keywords: Narrative focus. Building characters. Silencing. Memory. Reader.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Ciclo 1 antuniano	57
Figura 2 Ciclo 2 antuniano	58
Figura 3 Ciclo nabokoviano:	59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
2. A ENUNCIÇÃO EM PRIMEIRA PESSOA.....	18
3. O PROCESSO DE SILENCIAMENTO NAS NARRATIVAS	24
4. O MOVIMENTO MEMORIALÍSTICO	46
4.1 Linhas temporais: cronológica e memorialística.....	54
4.1.1 Tempo cronológico.....	55
4.1.1.1 Tempo psicológico ou memorialístico.....	56
4.1.2 Ciclos	56
4.1.2.1 Ciclo I Antuniano	56
4.1.2.2 Ciclo II Antuniano.....	58
4.1.2.3 Ciclo Nabokoviano	59
5. RELAÇÃO COM O INTERLOCUTOR.....	63
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	81

Em memória de Frida.

INTRODUÇÃO

O foco deste trabalho é averiguar as estratégias narrativas empregadas na construção de personagens, na tessitura de um processo de silenciamento e de um retorno frequente à memória, bem como na edificação da relação narrador/leitor nas obras *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov (1899-1977) e *Os cus de Judas* (1979), de António Lobo Antunes (1942 -), a partir da enunciação em primeira pessoa, tendo em vista a análise comparada das duas narrativas.

Obras bastante conhecidas, elas se inserem em contextos de publicação muito diferentes: de autor norte-americano com origem russa, *Lolita* foi publicada, pela primeira vez, em 1955, em Paris, depois de haver sido rejeitada por diversas editoras americanas por tratar de um tema tabu para a época (práticas pedófilas); *Os Cus de Judas* foi publicada em Portugal, em 1979, território pátrio do autor, onde se consolidou como um dos mais importantes escritores da literatura contemporânea portuguesa dos séculos XX e XXI.

Lolita se passa em um cenário pós-segunda guerra mundial, quando muitos valores da sociedade americana estão sendo questionados. A chamada “revolução dos trajes” coincidiu com a revolução sexual, em que questões de puritanismo se popularizaram por intermédio de questionamento de tabus preconcebidos, com o feminismo nos anos 60, o movimento hippie e os protestos pelo fim da Guerra do Vietnã. E, com o lançamento de *Lolita* em 1955, inicia-se uma nova categoria de debate social: a fetichização de meninas pré-adolescentes, a possibilidade de existirem meninas precoces sexualmente e a discussão quanto à possível apologia à pedofilia presente na obra.

Segundo Lazarin (2020), desde a primeira publicação do aclamado romance *Lolita* (1955)¹, de Vladimir Nabokov, muito tem sido dito sobre a obra, que alcançou fama e vendagens surpreendentes, despertando o rápido interesse da crítica. Ainda antes de existir um corpo crítico sobre essa narrativa, foram publicadas resenhas que funcionaram como gênese para as leituras críticas posteriores, as quais infundiram a curiosidade do público sobre a obra, favorecendo sua publicação nos Estados Unidos em 1958.

De acordo com Lazarin (2020), inicialmente, nas décadas de 1960 e 1970, preponderaram as críticas voltadas para a suposta relação amorosa entre o protagonista e sua enteada. Isso ocorreu como uma abordagem possível num contexto em que falar de uma relação controversa assim ainda representava algo inapropriado nesses anos. Já nas décadas de 1980 e

¹ A publicação francesa ocorreu em 1955, em inglês.

1990, evidenciou-se uma mudança de paradigma nas leituras da obra, aparecendo uma preocupação em compreender as dimensões éticas da relação do narrador-personagem com a adolescente Dolores, problematizando-se, assim, a temática da pedofilia e do abuso.

No campo da teoria literária, em 1958, Lionel Trilling (1958) publicou o texto *The last lover: Vladimir Nabokov's Lolita*. Esse texto, que aborda o aspecto sob o prisma do relacionamento amoroso, serviu de base para posteriores discussões de peso sobre o romance, ao passo que Christine Clegg (2000) indica que a reflexão desafia a forma como aquela sociedade compreende, culturalmente, a sexualidade e as relações sexuais.

Entretanto, faz-se necessário salientar que este estudo concentra seu foco na análise desse romance não nas temáticas evocadas até então, como pedofilia e abuso sexual, mas centra-se no campo exclusivamente narrativo, considerando a enunciação em primeira pessoa como fio condutor da construção de estratégias narrativas e edificação das personagens.

Localizada numa linha temporal vinte e quatro anos à frente de *Lolita* (1955), *Os cus de Judas* (1979) contextualiza-se, também, em um período de pós-guerra, a guerra colonial, um conflito entre as forças armadas portuguesas e as forças da antiga “província ultramarina”² de Angola, que ocorreu no período de 04 de fevereiro de 1961 a 25 de abril de 1974³, quando Portugal desenvolveu, na colônia, uma política altamente repressiva e assimilacionista

[que visava a] desorganizar e [...] eliminar a cultura própria do país, considerada inferior, e impor a do colonizador, que seria um agente de ‘civilização’. [...] Para ser considerado ‘civilizado’, teria que preencher as seguintes condições: ter mais de 18 anos, falar corretamente o português, exercer profissão para sustento próprio e da família, ter bom comportamento e hábitos civilizados, não ser [...] desertor do serviço militar (ABDALA JUNIOR; PASCHOALIN, 1990, p. 186).

Com isso, muitas revoltas tiveram início porque o número de angolanos que poderiam atender a essas exigências era muito pequeno (menos de 5% da população). Assim, começaram a se estruturar organizações para a luta anticolonialista, tendo Angola alcançado sua independência política em 1975 (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1990).

Foi desse conflito que António Lobo Antunes participou como tenente e médico do Exército português em Angola, nos últimos anos da guerra naquele país, entre 1970 e 1973. Em 1979, quatro anos após a independência angolana⁴, Antunes publica *Os Cus de Judas*, obra na qual retrata a vivência na guerra e como essa experiência marcou profundamente sua vida,

² “No regime Salazarista, como estratégia de dominação colonialista, as colônias africanas de Portugal passaram a ser chamadas de ‘Províncias Ultramarinas’, mas isso em nada mudava o caráter da exploração da metrópole portuguesa” (RODRIGUES, ALVES, 2012, p. 199).

³ Data em que ocorreu a Revolução dos Cravos, em Portugal, marcando uma luta contra a ditadura, a crise econômica e as guerras em países colonizados da África.

⁴ A proclamação da Independência de Angola deu-se no dia 11 de novembro de 1975.

traduzindo, no universo ficcional, na figura do narrador em primeira pessoa, o sentimento de derrota pessoal e angústia existencial.

Faz-se importante reforçar que o interesse aqui, tanto no estudo de Nabokov (2015) como no de Antunes (2007), é esquadrihar a conduta do narrador em primeira pessoa, mapeando e discutindo as estratégias narrativas que empregam para construir personagens, elaborar os processos de silenciamento e memória e manipular a relação que engendra entre narrador e interlocutor (o leitor).

Assim, resguardadas e consideradas suas diferenças e parecenças histórico-culturais, existem similitudes e dessemelhanças passíveis e merecedoras de análise entre os textos, quando se consideram as estratégias narrativas de construção de personagens, além de serem obras exemplares no tocante à criação de narradores em primeira pessoa.

A obra *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, representa o carácter desafiador de sua escrita, tanto pela sua originalidade quanto pela sua complexidade, pois como afirma Tatiana Prevedello (2014),

A produção ficcional de Lobo Antunes demonstra distanciar-se do conceito clássico de narração. A tendência apresentada pelo autor de subverter os gêneros literários convencionais pode refletir uma contingência histórico-cultural e ideológica presente na sociedade portuguesa do século XX, causadora de um profundo mal-estar social, filtrada e redimensionada pela voz narrativa. Desde sua estreia na ficção, em 1979, o autor reconfigura em sua atividade literária a aflição de um universo aparentemente destituído de sentido, em que as fronteiras físicas e mentais são revestidas por um carácter desumanizado (PREVEDELLO, 2014, p. 15).

Desse modo, por intermédio de uma linguagem que demonstra querer justapor a forma da narração ao conteúdo narrado, esse texto ficcional exhibe um modo particular de apresentação, com histórias apresentadas fora de qualquer lógica convencional de cronologia, “recheadas” de avanços e recuos no tempo, desenhando um tipo de geografia sentimental, correspondente ao conceito de enredo definido por Umberto Eco (2004): “O enredo [...] é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocções temporais, saltos para frente e para trás (ou seja, antecipações e *flashbacks*), descrições, digressões, reflexões parentéticas” (ECO, 2004, p. 85-6).

A partir desse conceito, verifica-se que, nesse romance de Lobo Antunes, o movimento narrativo ocorre sempre em lances retrospectivos, assumindo, em sua estrutura textual, uma certa colusão com formas de dispersão, ou seja, nada é determinado de forma clara, nem as instâncias temporal e espacial, nem os próprios relatos desfiados diante de uma interlocutora sutilmente percebida pelo leitor, e fortemente silenciada pelo narrador.

Essa atividade rememorativa constitui a tessitura textual antuniana, executada em posturas obsessivas e trazendo à superfície da narrativa *Os cus de Judas* episódios traumáticos que o narrador tenta, de certa forma, “invalidar”. Isso é feito dentro de uma retórica que nega qualquer eficácia do passado sobre o presente, configurando o conceito de “negatividade”, elaborado por Seixo (2008), no *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, sob três aspectos:

1. uma atitude comportamental de narradores e personagens; 2. um procedimento de tipo estilístico que escolhe representar as coisas através da menção da sua ausência; e 3. uma concepção poética que implica a elaboração do texto através de formas de expressividade em que é preterida a lógica da sintaxe comum (SEIXO, 2008, v.2 p. 430).

A partir dessa concepção, amplificando ainda mais a compreensão do processo de construção de uma negatividade na escrita antuniana, podemos falar da construção de uma narrativa da ausência que se edifica pela enunciação em primeira pessoa e evocação de tudo aquilo que se considera irrecuperável pelo narrador no presente de sua diegese.

Acerca do clássico de Nabokov, tem-se um narrador personagem que, de dentro da prisão, conta sua história de fracasso e frustração para um interlocutor que, neste caso, trata-se do leitor. A personagem feminina a quem ele não dá voz é Dolores, ou Lolita, sua enteada, uma adolescente de doze anos, por quem se apaixona e com quem se envolve sexualmente. Percebe-se, na construção, um narrador que silencia a personagem Lolita, não permitindo ao leitor acesso à sua subjetividade. De forma confluyente, descortinam-se traços narratológicos semelhantes em *Os cus de Judas*, obra que apresenta um narrador personagem que conta sua história de vida e experiência de guerra vivida em Angola, a serviço do exército português.

Dirigindo-se a uma interlocutora, ele “despeja” nela e na mesa de um bar suas frustrações pessoais, desencantos com a guerra, tristezas e sentimentos de fracasso. Num discurso predominantemente confessional e melancólico, o narrador desenvolve seu fluxo de consciência diante dessa mulher, que o escuta e o acolhe silenciosamente, não recebendo, em momento algum da narrativa, voz e espaço para manifestação de parecer. Prevalece, assim, uma construção do silêncio da personagem interlocutora, o qual cresce ao passo que se dilata o expurgo sentimental e confessional do narrador.

Ao analisar a construção dessa personagem pelo narrador antuniano, pode-se, inevitavelmente, meditar acerca das considerações de Ana Paula Arnaut (2016) sobre a personagem feminina na narrativa antuniana:

No que diz respeito à questão da representatividade da mulher no universo antuniano, à forma como ela se constitui, torna-se, então, necessário avaliar o tipo de focalização

a que é sujeita, o modo como é vista, por si mesma e pelos outros, narrador(es) e leitor(es) incluídos (ARNAUT, 2016, p. 52).

Essa análise é um dos elementos que objetiva esse estudo, uma compreensão aprofundada acerca do foco que o narrador de *Os cus de Judas* reserva à personagem feminina, sua interlocutora, considerando que, segundo Arnaut (2016), “o que encontramos são mulheres reduzidas à condição de não-gente, [...], a quem (quase) nunca é permitido o papel de sujeito”. A essa interdição do papel de sujeito dedicada à personagem feminina, aqui, relacionamos à construção de uma silenciamento interlocutória, aspecto que será trabalhado separadamente na terceira parte.

Voltando nossos olhos para Nabokov, *Lolita* sustenta um narrador que se demonstra não confiável por conta da abordagem dialógica que exerce em relação à instância leitora. Nessa postura, o narrador, reporta-se ao leitor, de maneiras diferentes, de acordo com o momento narrado. Na primeira parte da obra, refere-se ao leitor como “prezado júri”, numa postura de réu que constrói sua defesa por intermédio de uma elaborada argumentação tendenciosa. Já na segunda parte, altera o tratamento reservado ao leitor, como já imerso numa intimidade tranquila que lhe tenha garantido a plena compreensão, chamando-os de “meus leitores”, dando a impressão de que seu “júri” está convencido de sua inocência presumida.

Não obstante, em Antunes (2007), essa relação do narrador com o leitor se estabelece de forma indireta, por intermédio de sua relação com a personagem feminina que lhe escuta. Isso porque o narrador não sai do universo confessional e melancólico, referindo-se, em vários momentos, à sua interlocutora, de forma vaga, como quem não deseja escutar uma resposta, mas apenas precisa desse elemento ouvinte que lhe permita falar e ser ouvido, o que leva o leitor a incorporar esse posto da interlocutora e seguir as incursões memorialísticas do narrador sem, contudo, ter expectativas de redargui-lo ou interferir em seus discursos.

Esse movimento contínuo e ininterrupto de rememoração corresponde ao conceito de Ricoeur (2007, p. 108) acerca de memória, definida como “a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba de prosseguir esse movimento sem solução de continuidade”. Percebe-se, dessa forma, que, o referido movimento de rememoração em *Os cus de Judas* não funciona apenas como uma tentativa de capturar lembranças — cuja diferenciação em relação à memória Ricoeur estabelece —, mas como um processo de singularização de si mesmo, a partir da relação que estabelece entre passado e presente numa continuidade temporal.

Em Nabokov, prevalece o conceito de lembranças de Ricoeur (2007, p. 108), que, segundo o filósofo, “distribuem-se e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos,

eventualmente separados por abismos”. Seguindo esse preceito, percebe-se que, em *Lolita*, prevalece um discurso em primeira pessoa que evoca fragmentos e personagens da juventude que possam exercer o papel de justificadores e balizadores para a argumentação presente que se constrói. Ou seja, temos um narrador que evoca lembranças, por exemplo, de Annabel, adolescente com quem se relacionou quando tinham a mesma idade, para justificar seu interesse por Lolita, representando aquela um ser do passado que “ressurge” na figura desta.

É tendo tudo isso em vista que esse estudo investiga a forma como *Os cus de Judas* e *Lolita* evidenciam narradores os quais são construtores de um discurso traumatizado e derrotado por sua experiência de guerra (conflito, seja interpessoal, seja bélico), de personagens silenciados, do papel que essa mudez exerce na delimitação do perfil do próprio narrador, uma vez que, “ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si” (RICOEUR, 2007), e da posição do leitor diante dessa ausência de algo que permeia toda a narrativa, sem excluir a relação narrador/leitor que se constrói.

Pode-se definir também como objetivo claro dessa pesquisa mostrar que a construção de um silenciamento, o retorno à memória e a relação narrador/leitor representam estratégias que os narradores personagens (portanto condutores e vivenciadores do que é relatado) das duas obras esteiam para construir personagem, produzir sentidos e, ainda, direcionar o caminho do leitor, amparando essas tendências dentro do universo de possibilidades que lhes permitem a enunciação em primeira pessoa. Tudo isso corrobora a inclinação aproximativa entre essas literaturas no patamar narratológico, sendo essa pesquisa estruturada em três seções principais.

A parte dois desta pesquisa trabalha a elucidação de conceitos e aportes teóricos acerca do funcionamento da enunciação em primeira pessoa, de forma a delinear a estrutura teórica da análise. A seção três aborda características de aproximação entre as narrativas *Os cus de Judas* e *Lolita* identificadas na pesquisa. Essa aproximação evidencia-se no processo de construção de personagens, considerando as edificações narratológicas de mecanismos de silenciamento e memória.

A parte seguinte explicita a relação que os narradores de Nabokov e Antunes estabelecem com seu interlocutor, considerando a posição resguardada ao leitor nesse processo de tessitura textual e evocando reflexões dos teóricos Booth (1980) e Eco (1994) acerca das instâncias leitor e intencionalidade do autor dentro da dinâmica do jogo ficcional.

Portanto, concentrando nosso foco no campo narratológico, com olhos e postura analítica de “leitor atento”⁵, voltados para a enunciação em primeira pessoa e suas estratégias narrativas de construção de personagens, silenciamento e de acesso à memória, nossa proposta é volver-nos para os textos literários de Nabokov e Antunes, com olhos atentos ao comportamento e intencionalidades do narrador, os quais vão sendo desvelados, no decorrer dessa pesquisa, em suas estratégias e limites de criação literária.

⁵ “[...] ler de maneira mais analítica, consciente do estilo, da dicção, do modo como as frases eram formadas e como a informação estava sendo transmitida, como o escritor estava e estruturando uma trama, criando personagens, empregando detalhes e diálogos” (PROSE, 2008, p. 15).

2. A ENUNCIÇÃO EM PRIMEIRA PESSOA

Da Calma e Do Silêncio

*Quando eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem,
quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo,
para assim versejar
o âmago das coisas.*

*Quando meu olhar
se perder no nada,
por favor,
não me despertem,
quero reter,
no adentro da íris,
a menor sombra,
do ínfimo movimento.*

*Quando meus pés
abrandarem na marcha,
por favor,
não me forcem.
Caminhar para quê?
Deixem-me quedar,
deixem-me quieta,
na aparente inércia.*

*Nem todo viandante
anda estradas,
há mundos submersos,
que só o silêncio
da poesia penetra.*

Conceição Evaristo⁶

Para fundamentarmos nossos estudos sobre o discurso em primeira pessoa nas obras *Lolita* e *Os Cus de Judas*, propomo-nos a trabalhar com as vozes teóricas de Wayne C. Booth (1980), Umberto Eco (1994) e Norman Friedman (1967), a fim de compreendermos as conceituações da problemática e estratégias utilizadas nas construções narratológicas aqui abordadas.

⁶ EVARISTO, Conceição. *Da calma e do silêncio. Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

O primeiro impulso significativo à reflexão sobre o foco narrativo está na obra teórica *A arte do romance* (2003), de Henry James (1843-1916). Essa obra constituiu o conjunto pioneiro de ensaios sobre a importância da perspectiva do narrador. Sua teoria preconiza o esforço pelo apagamento da figura do narrador e sua estética valorizava a perspectiva a partir de dentro das personagens, porém com repúdio pela primeira pessoa, que o autor considera como uma forma não verossímil.

Em 1921, Percy Lubbock, em *A técnica da ficção* (LUBBOCK, 1976), sustenta que apenas as narrativas em que o narrador se esconde podem ser chamadas de ficção. Já o ensaio escrito também na década de 1920, *A estrutura do romance*, de Edgar Muir (MUIR, 1975), representa uma conquista significativa na direção da compreensão da liberdade estética do escritor.

Na década de 60, Wayne C. Booth, em *A retórica da ficção* (BOOTH, 1980), busca uma conciliação para essa questão, buscando estabelecer uma diferença entre autor e narrador. Em sua obra, percebe-se uma passagem da perspectiva normativa para a compreensão da linguagem literária, sem reservas em relação aos recursos estéticos. Sendo assim, a diferenciação entre autor e narrador proposta por Booth é considerada, nessa pesquisa, na postura e intencionalidade discursivas do narrador.

Além disso, faz-se importante não perdermos de vista o fato de que, para Booth (1980), cada obra tem uma intencionalidade a qual prescinde escolhas de estratégias narrativas e estéticas. Ele identifica, na narrativa, um elemento que seria o *autor-implícito*, um autor detectável, mas que não se explicita porque quem assume a voz narrativa é o narrador.

Esse conceito assemelha-se ao conceito de *autor-modelo*, de Umberto Eco, em sua obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994). O teórico e romancista italiano faz uso dos conceitos de “*leitor-empírico*”, “*leitor-modelo*”, “*autor-modelo*” e “*autor-empírico*” (ECO, 1994).

O autor-modelo seria uma equivalência ao autor-implícito de Booth, porém inclui a possibilidade de um leitor que se insira nas teias do tempo: “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho”. (1994, p. 9). E, acerca do leitor-modelo, ele o define como “[...] um leitor-modelo de segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor” (ECO, 1994, p. 33). Entretanto, vale destacar que Eco diferencia o leitor modelo daquilo que denomina leitor empírico. Segundo o crítico italiano,

O leitor-modelo de uma história não é o leitor-empírico. O leitor-empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas,

e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto (ECO, 1994, p. 14).

Ou seja, o leitor empírico equivale ao espectador empírico de um filme, por exemplo, em que interpreta a narrativa que vê de acordo com seu estado de espírito do momento e não de acordo com o perfil neutro que o autor, no caso do livro, agora, espera que de seu leitor, neste caso o leitor modelo, definido por Eco como “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15).

Tendo em vista as contribuições de Eco, também se foca, nesta pesquisa, no estudo e investigação da construção desse leitor modelo, na intenção de verificar como se dá a relação narrador/leitor nas duas narrativas.

Assim, a máscara do autor-implícito (modelo) deve ser percebida por esse leitor modelo, pois é a condição para que a intencionalidade que preside à elaboração estética seja compreendida: “Cabe, portanto, observar as regras do jogo, e o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar”. (ECO, 1994, p. 16). Desse modo, podemos inferir que ao leitor modelo cabe a dissociação do autor da voz narrativa, perseguindo as estratégias empregadas por este na obra.

Norman Friedman, em seu texto *O ponto de vista na ficção* (1965), produziu uma extensa categorização dos focos narrativos. Ele elenca fatores que se entrelaçam fazendo com que sua tipologia se torne bem definida a partir de determinadas variáveis.

Esses elementos variáveis dos quais fala Friedman podem ser resumidos em quatro: 1) o narrador enquanto pessoa verbal, primeira ou terceira, ou se há ou não um narrador detectável; 2) posição a partir da qual o narrador observa; 3) canais de informação (são levados em conta recursos como fala de personagens e formas de introspecção; 4) distância em que o leitor é colocado em relação ao narrado.

Dessas variáveis, Friedman desenvolve alguns focos narrativos, sendo um deles o “narrador-protagonista”, que se refere ao narrador em primeira pessoa, na condição de protagonista do narrado: “O narrador protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo” (FRIEDMAN, 1965, p. 177).

Esse narrador sofre as restrições de visão em relação a personagens secundárias, mas o conhecimento de si mesmo depende da temporalidade a partir da qual se narra. *Os cus de Judas* é um exemplo, uma vez que essa narrativa tem seu discurso de primeira pessoa tecido dentro de um fluxo de consciência, técnica que funciona como estratégia narrativa, executando uma

análise mental dos fatos rememorados durante o discurso em movimento. Esse fluxo mental ecoa na enunciação em primeira pessoa, tornando a narrativa uma relação entre a cena recuperada e sua repercussão no interior da personagem.

A imersão nesse fluxo de consciência pode ser a força que, em *Os cus de Judas*, o narrador utiliza para não dar voz à personagem com quem interage. Ele está preso em sua condição subjetiva de derrota, sendo de cunho reflexivo as perguntas lançadas a sua interlocutora, como se nota no trecho abaixo:

Nunca lhe aconteceu isto, sentir que está perto, que vai lograr num segundo a aspiração adiada e eternamente perseguida anos a fio, o projeto que é ao mesmo tempo o seu desespero e a sua esperança, estender a mão para agarrá-lo numa alegria incontrolável e tombar, de súbito, de costas, de dedos cerrados sobre o nada, à medida que a aspiração ou o projeto se afastam tranquilamente de si no trote miúdo da indiferença, sem a fitarem sequer? Mas talvez que você não conheça essa espécie horrorosa de derrota, talvez que a metafísica constitua apenas para si um incômodo tão passageiro como uma comichão efêmera, talvez que a habite a jubilosa leveza dos botes ancorados, balouçando devagar numa cadência autônoma de berços (ANTUNES, 2007, p. 22-3).

Nesse excerto, podemos perceber o tom angustiado do narrador ao questionar sua interlocutora sobre possíveis frustrações que ela, porventura, tenha vivido. Sua retórica gira em torno não da necessidade de obter/ouvir respostas, mas, antes de tudo, de sustentar a inevitabilidade da dilaceração que acomete sua subjetividade: “Mas talvez que você não conheça essa espécie horrorosa de derrota”. A percepção que se tem, nesse ponto da narrativa, é a de que o narrador tenta processar o fato de ter perdido a chance de viver uma vida diferente daquela experimentada na guerra colonial e depois dela, sendo a vida pós-guerra fortemente determinada e afetada pelos anos em guerra.

A partir disso, pode-se inferir que essa articulação singular do movimento de acesso à memória (RICOEUR, 2007) revela-se uma estratégia narrativa de utilizar a memória como instrumento de que o narrador se vale para alcançar a alteridade que servirá de ancoragem à imputabilidade do passado vivido, ou seja, a experiência bélica na guerra colonial, em relação ao estado como se encontra no presente de sua diegese.

Em contraponto, em *Lolita*, o narrador, na medida em que tenta naturalizar suas ações, desenvolve sua fala dirigindo-se diretamente ao leitor, numa postura não confiável, tentando manipulá-lo. Vejamos como isso se dá no trecho a seguir:

It will be marked that *I substitute time terms for spatial ones*. In fact, I would have the reader see ‘nine’ and ‘fourteen’ as the boundaries — the mirrory beaches and rosy rocks — of an enchanted island. haunted by those nymphets of mine and surrounded by a vast, misty sea. Between those age limits, are all girl-children nymphets? Of course not. Otherwise, we who are in the know, we lone voyagers, we nympholepts,

would have long gone insane. [...] Furthermore, since the idea of time plays such a magic part in the matter, the student should not be surprised to learn that there must be a gap of several years, never less than ten I should say, generally thirty or forty, and as many as ninety in a few known cases, between maiden and man to enable the latter to come under a nymphet's spell (NABOKOV, 2015, p. 16-17, grifo nosso).⁷⁸

No excerto, o narrador deixa claro, de imediato, que opta pela evocação daquilo que Paul Ricoeur (2007, p. 108) chama de “minhadade da lembrança”, quando remonta sua memória num fluxo “sem ruptura do presente vivido até os acontecimentos longínquos” da infância. Melhor dizendo, o narrador, em Nabokov, evoca episódios de sua infância quando vive a paixão não consumada com Annabel, e evolui o discurso para o exercício da definição do que, para ele, seria uma “ninfeta” perfeita, exatamente o tipo de menina que viu em *Lolita*.

Diante disso, cabe ao leitor, na postura de *leitor modelo* (ECO, 1994), identificar as estratégias desse narrador; “observar as regras do jogo” para construir uma análise da teia narratológica engendrada pela voz em primeira pessoa. Para Barthes (1988 p. 68-69), o texto se constitui num “espaço de muitas dimensões, no qual estão casados e contestados vários tipos de escrituras, não sendo nenhum deles original: o texto é um tecido de citações que resulta de milhares de fontes de cultura”.

No ensaio *O leitor modelo*, presente no livro *Lector in fabula* (1988), Eco discute o papel do leitor nos textos narrativos, considerando a incompletude do texto. Para o semioticista italiano, o texto é incompleto porque pressupõe sempre a colaboração de um destinatário, além de ser entremeado pelo não-dito, ou seja, aquilo que não se manifesta na superfície, no nível da expressão. Desse modo, para ele, o texto é entremeado de espaços brancos a serem preenchidos. É nessa esfera que o leitor é previsto por Eco, sendo o texto carecedor de ser interpretado com base numa cooperação prevista pelo autor, em que o leitor-modelo seja o elemento capaz de movimentar-se interpretativamente.

A partir dessa concepção é que se pretende, nesse estudo, assumir o lugar de leitor modelo e mapear as narrativas *Lolita* e *Os cus de Judas* com vistas a identificar esses “espaços brancos” e preenchê-los interpretativamente, buscando entender como a voz em primeira pessoa, presente nesses romances, atua no processo de construção das personagens, da relação

⁷ Para a tradução, utilizamos a seguinte versão em português: NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. Jorio Dauster. Rio de Janeiro/ São Paulo: O Globo/Folha de São Paulo, 2003.

⁸ O leitor terá notado que *substituo a noção de espaço pela de tempo*. De fato, gostaria que ele visse ‘nove’ e ‘catorze’ como os pontos extremos – as praias refulgentes e os róseos rochedos – de uma ilha encantada onde vagam essas minhas ninfetas cercadas pelas brumas de vasto oceano. Será que todas as meninas entre esses limites de idade são ninfetas? Claro que não. Se assim fosse, nós que conhecemos o mapa do tesouro, que somos os viajantes solitários, os ninfoleptos, teríamos há muito enlouquecido. [...]

Além do mais, como a noção de tempo desempenha um papel mágico nesta matéria, o estudante não deve surpreender-se ao tomar conhecimento de que precisa haver um intervalo de muitos anos [...] entre a menina e o homem para que este caia sob o feitiço da ninfeta (NABOKOV, 2003, p. 18, 19, grifo nosso).

narrador/leitor e identificar as estratégias narrativas que costuram todo esse processo, no âmbito da análise comparada dessas duas obras que, ainda que tão distintas entre si, aproximam-se em aspectos narratológicos tão específicos.

3. O PROCESSO DE SILENCIAMENTO NAS NARRATIVAS

Silêncio

*O silêncio inundou meu quarto
Sufocou-me os sentidos
Embrenhou-se tranquilo
Sobre o meu desespero*

*Prendeu-me à cama
Aumentou-me a gravidade
Expandiu-se pelo ar
Deu-lhe peso e densidade
E penetrou, incorpóreo
Em meus pensamentos*

*Como anjo da morte
O silêncio pairou
Com olhar sombrio
E um sorriso sarcástico
Zombando de mim*

*O silêncio escondido
No anonimato
Sabe tudo de mim
Minha roupa, meus hábitos
O número dos meus sapatos
O maldito silêncio Inominado
Inanimado
Imaginado*

*O silêncio expandido
Circulando nas veias
Bloqueando a traqueia
Meus estertores
O silêncio-limite
O fio da navalha
O horizonte do evento
Que faz diferença
Entre o eu
E o silêncio*

*E a paz do silêncio
Não me deixa em sossego
Me asfixia
Me tira o ritmo das batidas
E a poesia*

Éder Rafael de Araújo⁹

⁹ ARAÚJO, Éder Rafael. **Eu no mundo que SOU no mundo que é em MIM**. Cândido Mota: edição do autor, 2017.

Na análise da narrativa em primeira pessoa, colocamos em paralelo as narrativas *Lolita* e *Os cus de Judas*, a partir da observância da apresentação de traços congruentes e dessemelhantes em sua construção narratológica, a tessitura de um silenciamento de personagens. Desse modo, para desenvolvimento da análise da relação das duas obras nesse aspecto, balizaremos as discussões nos preceitos teóricos de Norman Friedman (1967) e nas reflexões críticas de Ana Paula Arnaut (2016).

Nesse viés relacional, podemos perceber que a já citada construção do silêncio se mostra fundamental na formulação das personagens silenciadas para a manutenção do exercício do poder e controle por Humbert, narrador de *Lolita*, e para a sustentação da sensação de ser ouvido e acolhido pelo narrador de *Os Cus de Judas*, considerando que o silêncio, neste caso, diz respeito ao modo de organização subjetiva do ser (OLIVEIRA, CAMPISTA, 2007). Isso direciona nosso olhar para a hipótese interpretativa de que as personagens femininas das duas obras precisam ser feitas de silêncio, sustentando sempre uma ausência de algo imprescindível à construção de seus perfis enquanto personagens e, em contrapartida, do perfil dos próprios narradores.

Entretanto, antes de nos aprofundarmos na análise em questão, faz-se pertinente salientar que existe certa diferença no processo de silenciamento das personagens femininas nas duas obras. Em *Lolita*, o narrador não dá voz à Dolores, silenciando-a num processo de “plasticização”, de modo que o leitor esbarra nos limites impostos por um discurso em primeira pessoa centralizador de todo o percurso linguístico, encerrando em si e para si o trabalho que deve ser realizado, a nível de interpretação, pelo leitor. Desse modo, ainda que o leitor tenha acesso às descrições externas e às vivências íntimas do narrador com a personagem Dolores, isso é realizável apenas a partir da perspectiva do próprio narrador, o qual narra sua história e apresenta Dolores ao leitor a partir de seu ponto fixo enunciativo e subjetivo.

Em contrapartida, em *Os cus de Judas*, o narrador assume uma postura narcísica, na qual a enunciação em primeira pessoa centra, de forma mais aprofundada ainda, o discurso em si mesmo, de modo que o leitor não tem acesso à vida da personagem a quem se dirige o narrador. O processo de avizinhamo do leitor em relação ao universo subjetivo da personagem é praticamente irrealizável, ou seja, o leitor adentra cada capítulo e dele sai sem levar quaisquer informações extrafísicas acerca dessa personagem. Dessa forma, podemos, de antemão, pensar num processo de silenciamento de personagem que se estende ao leitor, assunto que será mais bem abordado na seção cinco.

Em *Lolita*, o silêncio da personagem Dolores é elemento constitutivo da narrativa. Ele fica evidente, e de forma incômoda para o leitor, na transição da primeira parte do livro para a segunda, quando há um rompimento temporal significativo entre os dois últimos capítulos da primeira parte (capítulos 32 e 33). A última frase do capítulo 32 constitui-se da resposta dada pelo narrador, Humbert, à Dolores, quando ela lhe pergunta o motivo de não poder ligar para sua mãe: “‘Because’, I answered, ‘your mother is dead’” (NABOKOV, 2015, p. 141).¹⁰ E, então, na mesma página e na linha seguinte, o capítulo 33 inicia-se com a expressão “In the gay town of Lepingville I bought her four books of comics, [...]” (NABOKOV, 2015, p. 141).¹¹

Percebemos que, na transição entre esses dois capítulos que finalizam a primeira parte do texto, o narrador impõe uma quebra na linearidade de perspectiva do leitor sobre as reações externas de Dolores (porque as internas lhe são inacessíveis). Representando um hiato temporal muito expressivo, esse silêncio imposto na transição entre esses dois capítulos impõe também a mudez compulsória à personagem, que não teve espaço para expressar seus sentimentos diante da notícia da morte inesperada de sua mãe.

Como consequência, e como em toda essa narrativa, o leitor não tem acesso à subjetividade de Lolita, aos seus pensamentos, ao seu luto, fenômeno que Friedman (1967, p. 176) chama de *periferia nômade*: “À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade.”.

Nessa análise, Friedman (1967, p. 176) chama o narrador de “*narrador-testemunha*”, como sendo “um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa”. Assim, considerando a perspectiva empregada pelo teórico, podemos atribuir esse perfil de narrador-testemunha ao personagem Humbert Humbert¹², também narrador de *Lolita*, uma vez que este não possui acesso senão ordinário aos estados mentais de Dolores.

Além disso, o narrador joga com expressões antitéticas: finaliza um capítulo com a expressão que denota dor: “morreu” e inicia o seguinte com o seu oposto: “alegre”, sendo que a marcação visual dessa transição corrobora com a construção de uma ausência de algo e quebra de expectativa:

¹⁰ “‘Porque’ respondi, ‘sua mãe morreu’” (NABOKOV, 2003, p. 143).

¹¹ “Na alegre cidade de Lepingville comprei-lhe quatro livros de histórias em quadrinhos[...]” (NABOKOV, 2003, p. 143).

¹² Em diversos momentos, na narrativa, o narrador Humbert refere-se a si mesmo como “Humbert Humbert”. Trata-se de um nome inventado pelo narrador, um duplo, uma utilização duplicada de seu nome como tentativa de dissociar-se da pessoa que é, apresentando-se assim ao leitor como uma forma de se destacar e se diferenciar dos demais personagens na narrativa (MILCZANOWSKI, 2019).

"Why can't I call my mother if I want to?"
 "Because," I answered, "your mother is dead."

33

In the gay town of Lepingville I bought her four books of comics, [...] (NABOKOV, 2015, p. 141).¹³

Não muito diferente na narrativa de Antunes, a alusão a essa mudez é frequente e, em muitos momentos, se direciona a outros elementos do seu imaginário narrado:

[...] os calcanhares a lavrarem-me as nádegas, *o silêncio exausto*, de marionetes desabitadas de dedos[...]” (p. 51); “[...] você a escutar-me com a tranquila *paciência das estátuas*” (p. 69); “[...] pousou a mão, *sem falar*, no meu ombro[...]” (p. 72); [...] a parede porosa das pálpebras e a textura de *vidro assassinado do silêncio*[...] (p. 74); [...] a sua inquietação aflita acerca do *meu silêncio* ou da minha tristeza[...] (ANTUNES, 2007, p. 51-69-72-74, grifos nossos).

Notamos, a partir dos trechos lidos, que o processo de silenciamento, ao que, porventura, poderíamos chamar também de “construção de uma ausência”, dilata-se para além do universo da interlocutora, sendo detectado no universo íntimo também do narrador, muito embora o lugar central dessa silenciamento seja fixado na figura feminina, validando o que postulou Ana Paula Arnaut quando da afirmação de que “no caso de António Lobo Antunes, [...] todo romance precisa de: uma ou duas mulheres, mais ou menos silenciosas e mais ou menos submissas [...]” (ARNAUT, 2016, p. 52). Em virtude disso, podemos sugerir o outro conceito de narrador de Friedman (1967), que é o de “narrador-protagonista”, aquele que está envolvido nas ações de forma nuclear, encontrando-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos e percepções.

Dessa forma, quando o narrador, no excerto acima, evoca expressões que remetem ao ato de ausentarem-se voz e ações, ele o faz num movimento indicativo de certo abafamento compulsório das emoções, sensação inevitável diante do alto nível de frustração dos relatos memorialísticos praticados no momento da enunciação. Por isso, a presença dessa ausência de som, de atitudes, de algo, faz-se presente nele (“silêncio exausto”, “paciência das estátuas”, “meu silêncio”) e reverbera em sua ouvinte, desaguando nela, transferido para ela a função de detentora do silêncio necessário ao expurgo confessional do narrador. Com o desabafo deste, o silêncio não é eliminado, mas transferido para sua interlocutora. E aqui reside o caráter estratégico desse processo de silenciamento na construção dessa personagem: partindo da

¹³ “Por que que não posso telefonar para a minha mãe, se quero falar com ela?”
 “Porque”, respondi, “sua mãe morreu.”

33

Na alegre cidade de Lepingville comprei-lhe quatro livros de histórias em quadrinhos, [...] (NABOKOV, 2003, p. 143).

constatação pessoal de extrema frustração, na qual o direito de escolher não viver aquela experiência bélica lhe foi subtraído, impor o silêncio a seu interlocutor é o meio de que dispõe para conseguir ser ouvido e acolhido no expurgo sentimental que pratica.

Dessa forma, podemos pensar nessa postura de imposição do silêncio à interlocutora como uma atitude de transferência para a mulher (culturalmente associada à posição de inferioridade diante do masculino) de todo o sistema de emudecimento ao qual o narrador foi submetido.

Percebemos, dessa forma, a latência de uma ausência em palavras que hiperbolizam esse sentido, mostrando que, com esse aspecto da narrativa, já se torna viável a percepção de que ambas as obras em estudo apresentam o caminho do silenciamento como forte estratégia narrativa, ainda que haja dessemelhanças no processo como isso se dá em cada uma.

Ainda retomando o raciocínio conceitual de Friedman acerca dos tipos de narrador, vislumbrando no narrador de *Os cus de Judas* características do denominado “narrador-protagonista”, nota-se que existe a transferência da responsabilidade narrativa do narrador-testemunha para um dos personagens principais, “[...] que conta a estória na primeira pessoa [...] e se encontra centralmente envolvido na ação (FRIEDMAN, 1967, p. 177)”. Dessa forma, assim como o narrador de *Lolita*, o narrador de *Os cus de Judas* também encontra-se limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções, sendo o ângulo de visão dos dois narradores aquele que parte de um centro fixo: sua própria subjetividade.

A partir do centro fixo de onde parte o olhar desse narrador é que se constrói a “rigidez” da silenciamento, exercendo força sobre a interlocutora do narrador de *Os cus de Judas*. Nesta obra, pode-se constatar isso logo nas primeiras páginas da narrativa, quando o narrador deixa clara a necessidade de formulação de um silêncio para sua interlocutora:

Se fôssemos, por exemplo, papa-formigas, a senhora e eu, em lugar de conversarmos um com o outro neste ângulo de bar, talvez que eu me acomodasse melhor ao seu silêncio, às suas mãos paradas no copo, aos seus olhos de pescada de vidro boiando algures na minha calva ou no meu umbigo, talvez que nos pudéssemos entender numa cumplicidade de trombas inquietas farejando a meias no cimento saudades de insectos que não há, [...] (ANTUNES, 2007, p. 9).

Por intermédio de verbos no subjuntivo, esse narrador levanta inúmeras e constantes situações hipotéticas acerca da necessidade de silenciamento na interação com sua interlocutora, com esse silêncio materializando-se o tempo inteiro, muito embora as formas verbais nesse modo tentem sugerir um caminho conjectural. Uma prova da efetivação dessa evidência é a recorrência de perguntas retóricas que esse narrador elabora, não deixando espaço algum para respostas por parte de sua interlocutora:

Lembra-se das águias de pedra da entrada do Jardim e das bilheterias semelhantes a guaritas de sentinela onde oficiavam empregados bolorentos, a piscarem órbitas míopes de mocho na penumbra úmida? Os meus pais moravam não muito longe, perto de uma agência de caixões, mãos de cera e bustos do padre Cruz, [...] (ANTUNES, 2007, p. 10).

Com essa estratégia de perguntas retóricas, o narrador constrói o papel da sua interlocutora como uma personagem completamente fadada à posição de ouvinte e de uma interação altamente passiva. Para Ana Paula Arnaut (2016), essa subjugação da personagem feminina traduz “não só a mentalidade de uma época e de um certo tipo de homem. Ela também consubstancia o modo como o masculino da constelação ficcional de António Lobo Antunes vê e sente o feminino” (ARNAUT, 2016, p. 53). Desse modo, pode-se inferir que, provavelmente, esse narrador busca na alteridade interlocutória não uma interação que lhe forneça uma contrapartida comunicativa, mas apenas a possibilidade do silêncio de que precisa para que, estando diante de alguém que lhe ouça sem intervir, ele possa escutar-se a si mesmo e navegar, sem interferências, no fluxo de consciência que “rumina” suas memórias e angústias, retroalimentando-se. Nesse processo, o espaço que cabe à personagem feminina é o inevitável silêncio.

Em *Lolita*, o narrador constrói a silenciamento de Dolores logo em seu primeiro contato com ela, quando Haze, mãe de Dolores, apresenta-lhe os cômodos da casa onde Humbert alugará um quarto. É importante notar que, durante sua excursão guiada pela propriedade, ele vai se decepcionando com a decoração e o aspecto do lugar, convencendo-se, a cada passo dado, de que jamais alugaria um quarto ali:

But there was no question of my settling there. I could not be happy in that type of household with bedraggled magazines on every chair and a kind of horrible hybridization between the comedy of so-called "functional modern furniture" and the tragedy of decrepit rockers and rickety lamp tables with dead lamps. I was led upstairs, and to the left into "my" room. I inspected it through the mist of my utter rejection of it; but I did discern above "my" bed René Prinnet's "Kreutzer Sonata." And she called that servant maid's room a "semi-studio"! Let's get out of here at once, I firmly said to myself as I pretended to deliberate over the absurdly, and ominously, low price that my wistful hostess was asking for board and bed (NABOKOV, 2015, p. 37-38).¹⁴

¹⁴ Mas nem passava por minha cabeça instalar-me lá. Jamais poderia sentir-me bem naquele tipo de casa em que há uma revista esfrangalhada em cima de cada poltrona e uma decoração pavorosamente híbrida, onde a comédia da chamada “móvel moderna e funcional” se mescla com a tragédia de decrépitas cadeiras de balanço e mesinhas bamboleantes sustentando abajures que nunca se acendem. Fui levado ao andar de cima e, virando à esquerda, entrei no “meu” quarto. Inspeccionei-o através de uma névoa de absoluta repugnância, mas deu para notar, acima de “minha” cama, uma reprodução do quadro de René Pinet A sonata Kreutzer. E ela chamava aquele quatinho de empregada de “semi-estúdio”! Vamos embora daqui imediatamente, disse com firmeza a mim mesmo, enquanto fingia deliberar se aceitava ou não o preço absurda e preocupantemente baixo que minha ansiosa senhoria pedia pelo aluguel do quarto (com direito a comida) (NABOKOV, 2003, p. 39-40).

Contudo, o evento que muda sua opinião, determinando a decisão de ficar naquela casa e alugar o quarto que lhe era oferecido é o momento em que conhece Dolores. No instante em que a conheceu, duas posturas construíram-se: a decisão de alugar o quarto e a decisão de impor o silêncio à Lolita. Isso pode ser evidenciado no trecho em que o narrador-personagem conhece Dolores:

I find it most difficult to express with adequate force that flash, that shiver, that impact of passionate recognition. In the course of the sun-shot moment that my glance slithered over the kneeling child [...] while I passed by her in my adult disguise [...], the vacuum of my soul managed to suck in every detail of her bright beauty, and these I checked against the features of my dead bride. [...].
I have no illusions, however. My judges will regard all this as a piece of mummery on the part of a madman with a gross liking for the *fruit vert*. *Au fond, ça m'est bien égal*. All I know is that while the Haze woman and I went down the steps into the breathless garden, my knees were like reflections of knees in rippling water, and my lips were like sand, and- "That was my Lo," she said, "and these are my lilies."
"Yes", I said, "yes. answered, They are beautiful, beautiful, beautiful" (NABOKOV, 2015, p. 39-40).¹⁵

Uma evidência importante está posta nesse trecho, que é a forma como o narrador teve o seu primeiro acesso à Dolores: numa apresentação indireta: "That was my Lo, 'she said', and these are my lilies." (p. 40)¹⁶, como quem passa por ela, avista-a e ouve a pessoa que anda ao seu lado falar-lhe quem era a garota por quem passaram. Assim ele é apresentado à Lolita, de forma indireta, não tendo, já nesse primeiro contato, qualquer espaço para apresentação direta ou manifestação de voz direcionada à garota.

Já nos primeiros dias de ambientação na casa da família Haze, Humbert, de seu posto de observação, em um momento em que observa Dolores e sua mãe tomando sol na área externa da casa, evidencia um certo prazer que sente nesse silenciamento que envolve sua amada Lolita:

There my beauty lay down on her stomach, showing me, showing the thousand eyes wide open in my eyed blood, her slightly raised shoulder blades, and the bloom along the incurvation of her spine, and the swellings of her tense narrow nates clothed in black, and the seaside of her schoolgirl thighs. Silently, the seventh-grader enjoyed

¹⁵ Tenho grande dificuldade em exprimir com suficiente ênfase aquele lampejo, aquele tremor, aquele choque apaixonado reconhecimento. Durante o breve e ensolarado momento em que meu olhar deslizou pela criança ajoelhada [...] enquanto eu passava por ela em meu disfarce de adulto [...] o vácuo de minha alma conseguiu aspirar cada detalhe da sua radiosa beleza [...].

Todavia não tenho ilusões. Meus juízes verão em tudo isso a pantomima de um louco com uma depravada preferência *pelo fruit vert, au fond, ça m'est bien égal*. Tudo o que sei é que, enquanto a tal de Haze e eu descíamos os degraus para chegar ao ofegante jardim, meus joelhos era o mero reflexo de joelhos mergulhados num mar ondulante, meus lábios pareciam feitos de areia, e...

"Aquela era minha Lô", ela disse, "e esses são meus lírios."

"Sim", respondi, "eu sei. São lindos, lindos, lindos!" (NABOKOV, 2003, p. 41-2).

¹⁶ "Aquela era minha Lô", ela disse, "e esses são meus lírios" (NABOKOV, 2003, p. 42).

her green-red-blue comics. She was the loveliest nymphet green-red-blue Priap himself could think up (NABOKOV, 2015, p. 42).¹⁷

Esse momento constitui um dos primeiros e alguns dos inúmeros instantes de interação unilateral do narrador personagem com Dolores, a quem ele passa a chamar de “minha Lolita”, “Minha namorada” no diário no qual principia a registrar seus sentimentos obscuros quando vai viver na casa. Os momentos de observação praticados por esse narrador em direção à garota revelam um perfil necessariamente passional, uma vez que ele mesmo admite a necessidade de ser cauteloso em seu comportamento naquele ambiente, tendo em consideração a situação de extrema atração por Dolores:

Let me state with a sob that today my L. was sun-bathing on the so-called "piazza," but her mother and some other woman were around all the time. Of course, I might have sat there in the rocker and pretended to read. Playing safe, I kept away, for I was afraid that the horrible, insane, ridiculous and pitiful tremor that palsied me might prevent me from making my entrée with any semblance of casualness (NABOKOV, 2015, p. 42).¹⁸

Sua cautela é praticada diariamente, aperfeiçoando-se ao passo que crescem os registros escritos e secretos em seu “diário de bordo”, escrito a “letras microscópicas”. Ou seja, toda a prática discursiva acontece num movimento subjetivo de fora para dentro, sendo essa força centrípeta de subjetividade aplicada ao universo de enunciação em primeira pessoa. Em consonância, vale destacar que, desde os primeiros contatos entre Humbert e Dolores, a narrativa não evidencia espaços de fala para a personagem, de modo que as impressões que se têm da construção da relação do narrador com Lolita são obtidas unicamente a partir dos relatos confessionais da voz desse narrador, extraídos de suas reflexões e dos escritos do diário.

As primeiras e raras palavras de Dolores que o narrador faz emergir na narrativa dizem respeito a um momento de interação de corpos que acontece entre eles, instante que é registrado em seu diário:

Tuesday. Rain. Lake of the Rains. Mamma out shopping. L., I knew, was somewhere quite near. In result of some stealthy maneuvering, I came across her in her mother's bedroom. Prying her left eye open to get rid of a speck of something. Checked frock. Although I do love that intoxicating brown fragrance of hers, I really think she should wash her hair once in a while. For a moment, we were both in the same warm green

¹⁷ Lá, minha belezinha deitou-se de bruços, revelando-me, revelando aos milhares de olhos arregalados de meu atento sangue, as omoplatas ligeiramente salientes, a curva aveludada ao longo da espinha, a intumescência das firmes e estreitas nádegas cobertas de preto, o longo vale das coxas juvenis. Silenciosamente, a ginásiana divertia-se com os desenhos coloridos de verde, vermelho e azul. O próprio Priapo tricolor não saberia conceber uma ninfeta mais adorável (NABOKOV, 2003, p. 44).

¹⁸ Permitam-me por isso registrar, com um soluço de dor, que minha L. tomou banho de sol hoje na chamada piazza, mas sua mãe e outra mulher não saíram de perto um só instante. Claro que eu poderia ter sentado lá fora na cadeira de balanço e fingido que estava lendo. Mas, como medida de precaução, mantive-me a distância, temeroso de que o tremor horrível, insano, ridículo e digno de pena que me paralisava pudesse impedir que fizesse minha entrée com um mínimo de naturalidade (NABOKOV, 2003, p. 44).

bath of the mirror that reflected the top of a poplar with us in the sky. Held her roughly by the shoulders, then tenderly by the temples, and turned her about. "It's right there," she said, "I can feel it.?" "Swiss peasant would use the tip of her tongue." "Lick it out?"

"Yeth. Shly try?" Sure," she said. Gently I pressed my quivering sting along her rolling salty eyeball. "Goody-goody," she said nictating. "It is gone" "Now the other?" "You dope," she began, "there is noth-" but here she noticed the pucker of proaching lips. "Okay, she said co-operatively, and bending toward her warm upturned russet face somber Humbert pressed his mouth to her Auttering eyelid. She laughet, andbrushed past me out of the room (NABOKOV, 2015, p. 43-44).¹⁹

Faz-se pertinente frisarmos que a questão não se trata da ausência de linguagem de uma personagem ficcional, mas da estratégia narrativa da manipulação discursiva operada pelo narrador, amparada em sua seara enunciativa em primeira pessoa, que impõe um silêncio, explicitando uma forma de dominação, na qual o sujeito (Dolores) fica sem voz. Além disso, existem evidências, no texto, que mostram outra face da postura manipuladora do narrador, quando coloca em primeiro plano a manifestação de uma perceptível execução de linguagem corporal realizada por Dolores em seu jeito natural de portar-se:

Friday. Saw her going somewhere with a dark girl called Rose. Why does the way she walks — a child, mind you, a mere child! — excite me so abominably? Analyze it. A faint suggestion of turned in toes. A kind of wiggly looseness below the knee prolonged to the end of each footfall. The ghost of a drag. Very infantile, infinitely meretricious (NABOKOV, 2015, p. 41).²⁰

Percebemos, nessa passagem, uma simbiose que o narrador cria entre os trejeitos infantis de Dolores e a suposta libidinagem enxergada na personagem, numa maculação criadora de uma certa permissividade para julgar intencionais as ações sedutoras de Lolita. Percebe-se isso também nos momentos em que ela e Humbert estão a sós e aproximados em seus corpos:

¹⁹ Terça-feira. Chuva. Lago das Chuvas. Mamãe fazendo compras. Lô, em bem sabia, andava por perto. Ao cabo de algumas manobras furtivas, encontrei-a no quarto de sua mãe. Abrindo com os dedos o olho esquerdo para atirar um cisco. Vestido axadrezado. Embora eu adore a intoxicante fragrância de seus cabelos castanhos, acho que ela deveria lavar a cabeça de vez e quando. Durante um momento, ficamos ambos banhados pela mesma luz morna e verde do espelho, que refletia o topo de um álamo e nossos dois rostos recortados contra o céu. Segurei-a firmemente pelos ombros e depois docemente pelas têmporas, fazendo-a virar-se na minha direção. "É bem aqui", ela disse, "dá para sentir ele." "Os camponeses suíços usam a ponta da língua." "Para tirar o cisco?" "Ishu meshmu. Vamush tentar?" "Claro", disse ela. Delicadamente apliquei meu trêmulo ferrão ao globo salgado e irrequieto. "Genial", ela disse, piscando, "saiu mesmo!" "Agora o outro?" "Seu bobo", ela começou, "no outro não tem..." Mas então notou a avidéz dos lábios franzidos que se aproximavam. "Está bem", disse em tom cooperativo, e o sinistro Humbert, curvando-se sobre aquele rostinho afogueado, pousou os lábios sobre suas pálpebras cálidas e adejantes. Ela riu e, roçando por mim, saiu do quarto (NABOKOV, 2003, p. 45).

²⁰ Sexta-feira. Vi quando ela saiu com uma menina morena chamada Rose. Por que é que sua maneira de andar — uma criança, vejam bem, uma mera criança! — me excita de maneira tão abominável? Tratemos e analisemos a questão. Os pés imperceptivelmente voltados para dentro. Uma espécie de bamboleio abaixo do joelho, que a cada passo se estende até os tornozelos. Um levíssimo arrastar dos pés. Muito infantil, e ao mesmo tempo infinitamente lascivo (NABOKOV, 2003, p. 43).

Wednesday. In the afternoon, Haze (common-sensical shoes, tailor-made dress), said she was driving downtown to buy present for a friend of a friend of hers, and would I please come too because I have such a wonderful taste in textures and per-fumes. [...] "Hurry up," she said as I laboriously doubled up my large body in order to crawl in [...] when my Lolita's sharp voice came from the parlor window: "You! Where are you going? I'm coming too! Wait!"

[...]

My knuckles lay against the child's blue jeans. She was bare-footed; her toenails showed remnants of cherry-red polish and there was a bit of adhesive tape across her big toe; and, God, what would I not have given to kiss then and there those delicately-boned, long-toed, monkeyish feet! Suddenly her hand slipped into mine and without our chaperon's seeing, I held, and stroked, and squeezed that little hot paw, all the way to the store (NABOKOV, 2015, p. 50,51).²¹

A construção manipulatória de conduta corporal da personagem Dolores costura uma teia de ações em cadeia que levam a uma evolução na intimidade entre eles, resultando, já na primeira parte da narrativa, na cena do sofá, momento em que seus corpos, pela primeira vez, se aproximam ao máximo, e o narrador consegue vivenciar sua primeira materialização libidinosa:

My heart beat like a drum as she sat down, cool skirt ballooning, subsiding, on the sofa next to me, and played with her glossy fruit She cossed it up into the sun-dusted air, and caught it-it made a cupped polished plop.

Humbert Humbert intercepted the apple.

"Give it back," she pleaded, showing the marbled flush of her palms. I produced Delicious. She grasped it and bit into it, and my heart was like snow under thin crimson skin, and with the monkeyish nimbleness that was so typical of that American nymphet, she snatched out of my abstract grip the magazine I had opened (pity no film had recorded the curious pattern, the monogrammic linkage of our simultaneous or overlapping moves).

Rapidly, hardly hampered by the disfigured apple she held, Lo flipped violently through the pages in search of something she wished Humbert to see. Found it at last. I faked interest by bringing my head so close that her hair touched my temple and her arm brushed my cheek as she wiped her lips with her wrist. Because of the burnished mist through which I peered at the picture, I was slow in reacting to it, and her bare knees rubbed and knocked impatiently against each other. Dimly there came into view: a surrealist painter relaxing, supine, on a beach, and near him, likewise supine, a plaster replica of the Venus di Milo, half-buried in sand. Picture of the Week, said the legend.

I whisked the whole obscene thing away. Next moment, in a sham effort to retrieve it, she was all over me. Caught her by her thin knobby wrist. The magazine escaped to the floor like a fustered fowl. She twisted herself free, recoiled, and lay back in the

²¹ *Quarta-feira*. À tarde. Raze (num vestido bem cortado e sapatos corretos) disse que iria à cidade comprar um presente para uma amiga de uma de suas amigas e perguntou se, dado meu maravilhoso bom gosto em matéria de tecido e perfumes, eu me importaria de acompanhá-la. [...] "Depressa", disse ela, enquanto eu laboriosamente dobrava meu avantajado corpo para entrar [...]. Ela já ligara o motor [...], quando a voz estridente de minha Lolita se fez ouvir da janela da sala de visitas: "Ei, vocês aí! Aonde é que vocês vão? Vou também! Esperem um pouco!". [...] As costas de minha mão roçavam no jeans da menina. Estava descalça; nas unhas dos pés havia vestígios de esmalte cor de cereja e uma tira de esparadrapo envolvia seu dedão; mas, meu Deus, o que eu não daria para beijar ali mesmo aqueles pés de macaquinha, com seus ossos delicados e dedos longos! De repente, sua mão deslizou para dentro da minha e, sem que nossa dama de companhia visse, apertei e acariciei aquela ardente patinha durante todo o percurso (NABOKOV, 2003, p. 52-53).

right-hand corner of the davenport. Then, with perfect simplicity, the impudent child extended her legs across my lap (NABOKOV, 2015, p. 58).²²

Notamos, a partir do excerto acima, a construção de um movimento gradativo que sincroniza os movimentos corporais de Dolores com a evolução da excitação do narrador. Quando o coração deste “bate como um bumbo”, o leitor modelo pode acessar a formação imagética dessa cena, voltando a atenção ao movimento de ebulição das emoções e sensações do narrador, que se inicia com a aproximação de Dolores. Esse fervilho aciona seu gatilho quando a personagem lança a maçã ao lixo, e Humbert intercepta a fruta, materializando e instituindo, com esse gesto, a comunicação corporal que sinaliza disponibilidade e acessibilidade ao que possa acontecer dali em diante.

Na sequência do texto em excerto, fragmentos como “Lô folheou furiosamente”; “e seus joelhos nus esfregavam-se e chocavam-se de impaciência”, “lançou-se sobre mim”, “a segurei pelo pulso” marcam a gradação aumentativa na tensão sexual das personagens, indicando o envolvimento de Lolita, numa ação de reciprocidade, sendo a primazia da comunicação dela feita em linguagem corporal, portanto não verbal.

E, ao longo do texto, essa tensão se dilata, o que pode ser percebido em expressões como “excitação que beirava a loucura”; “sagacidade dos loucos”, “olho interior de maníaco fixo” e “mágica fricção”, as quais remetem a uma maximização dos fenômenos corporais ali animados:

By this time I was in a state of excitement bordering on in-sanity; but I also had the cunning of the insane. Sitting there, on the sofa, I managed to attune, by a series of stealthy move-ments, my masked lust to her guileless limbs. It was no easy matter to divert the little maiden's attention while I performed the obscure adjustments necessary for the success of the trick. Talking fast, lagging behind my own breath, catching up with it, mimicking a sudden toothache to explain the breaks in my patter and all the while keeping a maniac's inner eye on my distant golden goal, I cautiously increased the magic friction that was doing away, in an illusional, if not factual, sense,

²² [...] Meu coração batia como um bumbo quando ela se instalou, a saia fresca inflando e depois assentada, no sofá a meu lado, brincando com sua fruta reluzente. Arremessou-a no ar polvilhado de sol, estendeu a mão para ela — e o pomo produziu um som seco, côncavo e lustroso. Humbert Humbert o interceptara. “Devolva aqui”, pediu ela, exibindo o rubor marmóreo das palmas. Apresentei-lhe a Delícia. Ela agarrou-a, deu-lhe uma mordida e meu coração parecia de neve sob uma pele fina e carmesim, e com a agilidade simiesca tão típica daquela ninfeta americana ela arrancou da minha guarda distraída a revista que eu abrira (pena que nenhuma película tenha registrado o curioso padrão, o encadeamento monográfico de nossos movimentos simultâneos ou superpostos). Rapidamente, pouco atrapalhada pela maçã desfigurada que segurava, Lô folheou furiosamente as páginas à procura de algo que desejava mostrar a Humbert. E finalmente encontrou. Simulei interesse e aproximei tanto minha cabeça que sentia seus cabelos em minha têmpora e seu braço roçou meu rosto quando ela limpou os lábios com o pulso. Devido à névoa refulgente em meio à qual eu vislumbrava a figura, fui lento em reagir, e seus joelhos nus esfregavam-se e chocavam-se de impaciência. E vagamente fui percebendo: um pintor surrealista relaxando, deitado de costas, numa praia, e ao lado dele, igualmente estendida, uma réplica em gesso da Vênus de Milo, semienterrada na areia. Imagem da Semana, dizia a legenda. E afastei de lado aquela coisa obscena. No momento seguinte, num pretense esforço para recuperá-la, ela lançou-se sobre mim. E eu a segurei pelo pulso fino e nodoso. A revista voou para o chão como uma ave alvoroçada. Ela soltou-se com uma torção do braço, retrocedeu e recostou-se no canto direito do sofá riscado. E em seguida, com uma simplicidade perfeita, a impudente menina esticou as pernas e pousou-as em meu colo (NABOKOV, 2003, p. 59).

with the physically irremovable, but psychologically very friable texture of the material divide (pajamas and robe between the weight of two sunburnt legs, resting athwart my lap, and the hidden tumor of an unspeakable passion. [...] Her legs twitched a little as they lay across my live lap; I stroked them; there she lolled in the right-hand corner, almost asprawl, Lola the bobby-soxer, devouring her immemorial fruit, [...], against the pile of old magazines heaped on my left on the sofa- and every movement she made, every shuffle and ripple, helped me to conceal and to improve the secret system of tactile correspondence between beast and beauty- between my gagged, bursting beast and the beauty of her dimpled body in its innocent cotton frock. Under my glancing finger tips I felt the minute hairs bristle ever so slightly along her shins. I lost myself in the pungent but healthy heat which like summer haze hung about little Haze. Let her stay, let her stay... (NABOKOV, 2015, p. 58-59).²³

Além disso, ainda nesse trecho, podemos notar que existe a atribuição de uma certa responsabilidade pela erotização desse momento às pernas de Dolores (“suas pernas inocentes”, “suas pernas tremiam um pouco” e “braços e pernas quase abertos”), colocando-se o narrador na posição de expectante com atuação inevitavelmente reativa diante dos movimentos inocentes (mas lascivos) dos membros inferiores da personagem. Isso o torna sujeito a uma suscetibilidade irremediável em deixar-se envolver pela inocência contida em Dolores, materializada em suas pernas.

Ademais, reparamos a postura do personagem narrador em atribuir ao relato termos que remetem à malícia e consciência sexual de Dolores: “com absoluta simplicidade, a impudente criança pousou as pernas sobre meu colo” (NABOKOV, 2007, p. 60). Pode-se, desse modo, interpretar essa informação do narrador como uma tentativa de validar e predispor a vivência da experiência íntima com Dolores sem que precise assumir qualquer atitude de violabilidade da castidade da jovem, tampouco de responsabilidade, sendo sempre suas reações e espasmos reflexos de ações e iniciativas das decisões corporais dela:

²³ A essa altura, eu me encontrava num estado de *excitação que beirava a loucura*; mas também me valeu a *sagacidade dos loucos*. Sentado no sofá, consegui concatenar, por meio de uma série de movimentos sorrateiros, minha luxúria encoberta às *suas pernas inocentes*. Não foi fácil manter desviada a atenção da pequena donzela enquanto eu executava os obscuros ajustes necessários para o sucesso da manobra. Falando muito depressa, vez por outra quase perdendo o fôlego que em seguida recuperava, simulando uma repentina dor de dente para explicar as paradas no meu palavrório — e o tempo todo mantendo um *olho interior de maniaco fixo* em minha distante meta dourada, acelerei com cautela a *mágica fricção* que ia abolindo aos poucos, num sentido ilusional mas quase concreto, a textura fisicamente irremovível mas psicologicamente muito friável da fronteira material (pijama e robe) entre o peso de duas pernas bronzeadas, atravessadas no meu colo, e o *tumor oculto de uma paixão inconfessável*. [...]. *Suas pernas tremiam um pouco*, estendidas de través sobre o meu colo; *eu as acariciava*; e lá esparramou-se ela no canto direito do sofá, *braços e pernas quase abertos*, Lola com suas meias soquete, *devorando seu fruto* imemorial [...], esfregando o calcanhar do pé agora descalço, com sua meia pouco limpa, contra a pilha de velhas revistas acumulada à minha esquerda no sofá — e cada movimento que fazia, cada deslocamento ou ondulação do seu corpo, ajudava-me a encobrir e aperfeiçoar o *sistema secreto de correspondência tátil entre a fera e a bela* — entre minha *besta* amordaçada a ponto de explodir e a beleza do jovem corpo encrespado em seu inocente vestidinho de algodão. Sob as pontas oblíquas dos meus dedos, senti os pelos diminutos que se eriçavam muito de leve ao longo de suas canelas. Perdi-me no calor pungente mas saudável que pairava em torno da pequena Haze como uma turva névoa de verão. Fique mais, fique mais... (NABOKOV, 2003, p. 60, grifos nossos).

[...] and threw her head back, and her teeth rested on her glistening underlip as she half-turned away, and my moaning mouth, gentlemen of the jury, almost reached her bare neck, while I crushed out against her left buttock the last throb of the longest ecstasy man or monster had ever known.

Immediately afterward (as if we had been struggling and now my grip had eased) she rolled off the sofa and jumped to her feet-to her foot, rather-in order to attend to the formidably loud telephone that may have been ringing for ages as far as I was concerned (NABOKOV, 2015, p. 61).²⁴

Verificamos, nesse excerto, quando Dolores simplesmente se retira do local após o ocorrido, a manutenção de um silêncio (“ela rolou para fora do sofá e levantou-se de um salto”), muito embora uma barreira espacial tenha sido rompida entre esses dois personagens, o que marcou a primeira intimidade sexual. Assim dizendo, o primeiro contato físico entre eles ocorreu, abrindo, a partir de então, espaço e liberdade para a progressão de uma intimidade voluptuosa.

Além de tudo isso, captamos a forma interessante como esse narrador articula a linguagem na produção de sentidos ao utilizar palavras e escolhas lexicais que remetem a uma gradação de tensão, desenvolvida em seu corpo durante o contato físico com Dolores. Mesmo sem lançar mão de palavras de cunho abertamente erótico, o narrador personagem aplica uma potência verbal à narrativa a fim de reproduzir as sensações de seu corpo, desde sua evidente excitação até o clímax.

Já em *Os cus de judas*, o primeiro contato sexual entre o narrador personagem e sua interlocutora acontece mediante uma proposta sexual por ele lançada.

A partir dessa proposta, o exercício monologar em primeira pessoa segue o fio construtor do questionamento que, recorrentemente, lhe atravessa a alma:

O que seria de nós, não é, se fôssemos, de facto, felizes? Já imaginou como isso nos deixaria perplexos, desarmados, mirando ansiosamente em volta em busca de uma desgraça reconfortadora, como as crianças procuram o sorriso da família numa festa de colégio? Viu por acaso como nos assustamos se alguém, genuinamente, sem segundos pensamentos, se nos entrega, como não suportamos um afecto sincero, incondicional, sem exigência de troca? (ANTUNES, 2007, p. 137).

Esse excerto evoca a postura retórica do narrador, interrogando a ouvinte, num fluxo ininterrupto, como já visto, fazendo emergirem para o primeiro plano uma carga pesada de medo subjetivo, o receio de doar-se e o pavor de não saber lidar com atitudes de bondade

²⁴ [...] e contorceu-se, e revirou o corpo, e jogou a cabeça para trás, e seus dentes pousaram em seu reluzente lábio inferior enquanto ela dava um meio giro para trás, e minha boca que tanto gemia, senhores do júri, quase alcançou seu pescoço exposto, enquanto eu esmagava com força contra sua nádega esquerda o último espasmo do êxtase mais prolongado que homem ou monstro jamais experimentou. Imediatamente depois (como se antes estivéssemos lutando, mas agora eu afrouxasse a chave com que a imobilizava) ela rolou para fora do sofá e levantou-se de um salto — num pé só, a bem da verdade — a fim de atender o telefone formidavelmente barulhento que, até onde eu sabia, já podia vir tocando havia séculos (NABOKOV, 2003, p. 62-63).

gratuita vindas da alteridade: “não suportamos um afecto sincero, incondicional, sem exigência de troca”.

A frustração estende-se ao campo sexual também, o que pode ser percebido na indagação que lança sobre a personagem feminina durante a conversa no bar:

[...] e se estiver de acordo, talvez possamos tentar fazer amor, ou seja, essa espécie de ginástica pagã que nos deixa no corpo, depois de acabado o exercício, um gosto suado de tristeza no desastre dos lençóis: [...] nenhum de nós sente pelo outro mais do que uma cumplicidade de tuberculosos num sanatório, feita da melancólica tristeza de um destino comum (ANTUNES, 2007, p. 136).

Quando o narrador faz a escolha enunciativa de ampliar o alcance da frustração da guerra em sua vida, ele coloca o âmbito sexual de suas experiências dentro do mesmo patamar de derrotismo, o que o leva a esvaziar de qualquer sentimentalismo a proposta de sexo que faz a sua interlocutora: “ginástica pagã”, “cumplicidade de tuberculosos num sanatório”, “tristeza de um destino comum”.

Dessa forma, identificamos uma angústia confessa que envolve o universo sexual do narrador, ampliando sua sensação de derrotismo em todos os campos de sua vida, “costurando” o caminho da derrocada desde a infância, desembocando nas experiências da vida adulta.

Além do mais, permeia a narrativa, dentro dessa construção de silêncio, uma postura desacreditada de si mesmo:

Não é em si que não acredito, é em mim, na minha repugnância em me dar, no meu pânico de que me queiram, na minha inexplicável necessidade de destruir os fugazes instantes agradáveis do quotidiano, triturando-os de acidez e ironia até os transformar no Cerelac da chata amargura habitual (ANTUNES, 2007, p. 136-137).

A partir de trechos como esse, enquanto leitores, percebemos que esse silenciamento necessariamente atribuído à interlocutora seja um espelhamento do próprio silenciamento do narrador, evento ocorrido de maneira forçosa. Isto é, assim como a experiência de guerra o impeliu ao apagamento de seus sonhos e alegrias, o narrador se vê, ainda que já fora do campo de batalha, no mesmo movimento de “inexplicável necessidade de destruir os fugazes instantes agradáveis do quotidiano”. Ou seja, o silenciamento que lhe foi embutido coercitivamente pela experiência na guerra retroalimenta-se em suas frustrações e estende-se à personagem com quem interage na narrativa.

Na “esteira rolante” da narrativa, o narrador segue em seu fluxo de consciência, ora dirigindo-se à ouvinte, ora mergulhando de volta na movimentação memorialística e sentimental que desempenha, apresentando à personagem ouvinte a certificação de que, até mesmo no âmbito sexual, qualquer tipo de conexão entre eles seria malsucedida:

De forma que as relações sexuais constituem entre nós, percebe, uma violação mole, uma apressada exibição de ódio sem júbilo, a derrota molhada de dois corpos exaustos no colchão, à espera de reencontrarem o fôlego que lhes foge para verificarem as horas no relógio de pulso à cabeceira, se vestirem sem uma palavra, examinarem sumariamente no espelho do quarto de banho a pintura e o cabelo, e partirem, a coberto da noite, ainda húmidos do outro, a caminho da *solidão* das suas casas. Os que moram a dois, aliás, e dividem com má vontade o edredão e o dentífrico padecem de resto de um *isolamento semelhante*; ah, as refeições frente a frente, *em silêncio*, cheias de um rancor que se palpa no ar como a água de colônia das viúvas! (ANTUNES, 2007, p. 137, grifos nossos).

O trecho deixa claro o diagnóstico de fracasso apresentado pelo narrador, tentando mostrar-se convincente sobre a inevitabilidade da ruína que se daria em qualquer tentativa de envolvimento entre eles, ou seja, de qualquer experimentação de acesso ao seu mundo interior. Isso se faz perceptível pela alusão frequente a vocábulos que remetem ao universo da solidão e do silenciamento: “a caminha da solidão de suas casas”, “isolamento semelhante” e “em silêncio”. Assim como em toda a obra, o narrador de *Os cus de Judas* faz questão de ancorar seu discurso nas bases que foram fortificadas em sua subjetividade, primeiro pela guerra, depois por ele mesmo.

Na sequência, o narrador segue insistindo na manutenção da solidão como maneira mais viável de se lidar com o sofrimento que marca sua existência:

Possuímos pelo menos a vantagem, sabe como é, de dormir sozinhos, sem uma perna alheia a explorar as zonas frescas do lençol que por direito geográfico nos cabem, mas falta-nos simultaneamente alguém que possamos culpar do nosso fundo descontentamento de nós próprios, um alvo fácil para os nossos insultos, uma vítima, em suma, da nossa mediocridade despeitada (ANTUNES, 2007, p. 138).

Além disso, ele apresenta à personagem interlocutora também quais as possibilidades abortadas pelas experiências na guerra:

[...] se eu lhe dissesse que a amava você responder-me-ia, no tom mais sério deste mundo, que desde os dezoito anos não sentia por um homem um entusiasmo idêntico, que qualquer coisa de diferente e de estranho a perturbava, que lhe apetecia com uma força de novilho nunca mais se separar de mim, e acabaríamos a rir, dentro dos copos respectivos, da inócua inocência das nossas mentiras. [...] (ANTUNES, 2007, p. 138).

Com isso, notamos que não existe possibilidade alguma de experiência interpessoal bem-sucedida para o narrador, nem no presente, muito menos num prospecto de futuro: “Descanse, é tarde já, será sempre tarde para nós” (ANTUNES, 2007, p. 138). Isso porque a consciência de sua condição psicológica lhe torna fadado ao lugar de isolamento, o qual é expandido para sua interlocutora: “[...] o excesso de lucidez impede-nos os estúpidos e calorosos impulsos da paixão” (ANTUNES, 2007, p. 138).

Outro ponto interessante nessa constatação de impossibilidades é a sensação de não pertencimento às relações humanas, pois estas se lhe apresentam interditas:

O que de certo modo irremediavelmente nos separa é que você leu nos jornais os nomes dos militares defuntos, e eu partilhei com eles a salada de frutas da ração de combate e vi soldarem-lhes os caixões na arrecadação da companhia, entre caixotes de munições e capacetes ferrugentos (ANTUNES, 2007, p. 141).

Tal excerto permite-nos inferir que, por mais que se tente iludir com a falsa noção de merecimento ou de permissividade para relacionar-se com sua interlocutora, ele não o poderá fazer porque, pois embora não tivesse morrido fisicamente junto com seus companheiros de guerra, ele se reconhece um ser já falecido, que respira apenas para cumprir uma sina que o faz sentir-se condenado a empurrar eternamente, rumo ao pico da “montanha” de seu passado dolorido, a “pedra” de seu castigo (as memórias da vivência da guerra).

Assim, em *Os cus de Judas*, o narrador segue pontuando o silêncio como elemento construtor de seu discurso e, muitas vezes, marcando sua postura dominante falando com sua interlocutora de maneira impositiva, o que podemos notar por conta do uso indiscriminado de verbos no imperativo: “Oiça: em Gago Coutinho havia uma missão abandonada, um velho edifício de colunas [...] um oásis de silêncio onde os passos reboavam como nos filmes de Hitchcock” (ANTUNES, 2007, p. 142). Tal insistência em trazer à superfície essa ausência de algo evidencia uma atitude na qual os momentos de silêncio sejam os únicos pontos de equilíbrio no qual o narrador pode se sustentar:

À tarde, o tenente e eu costumávamos parar o jipe na cerca de grades oxidadas, retirar o assento traseiro, instalarmo-nos junto de uma árvore sob o sossego gordo dos pássaros, um silêncio grande e bom de folhas altas, e fumávamos sem falar porque as palavras se tornavam subitamente desnecessárias como um barco na cidade, um aquário no mar, um fingimento de orgasmo durante o orgasmo, fumávamos sem falar e uma quietude de paz deslizava devagarinho pelas veias a reconciliar-nos conosco, a perdoar-nos estarmos ali, ocupantes voluntários em país estrangeiro, agentes de um fascismo provinciano que a si mesmo se minava e corroía, no lento ácido de uma triste estupidez de presbitério (ANTUNES, 2007, p. 142).

Compreendemos, desse modo, a intensidade que o discurso do narrador antuniano utiliza para referir-se à forte necessidade de conviver com o silêncio, materializado ali com sua interlocutora, por ser o *modus operandi*²⁵ de que se apossou a fim de narrar sua experiência, silêncio ao qual se apegou outrora, em Angola, para sobreviver à guerra.

Além disso, no capítulo de número dezenove, intitulado com a letra S, o narrador de *Os cus de Judas* constrói uma espécie de excursão em seu relato, fazendo uma digressão na linha

²⁵ Expressão latina que significa “modo de operação”, para designar uma maneira de agir.

narrativa memorialística, quando evoca uma personagem feminina que, nesse momento, atribui o nome de Sofia. O leitor modelo, na concepção prevista por Eco (1994), aqui, apercebe-se desse movimento da voz narrativa em atribuir forma ao silêncio tão evocado e valorizado no enredo narrativo. Isso porque Sofia não é a interlocutora com quem o narrador conversa à mesa de bar e narra seu relato de guerra, mas refere-se a uma angolana, lavadeira, com que se envolveu sexualmente e sentimentalmente quando estava na missão em Gago Coutinho²⁶.

Nas primeiras linhas do capítulo percebe-se que ele já se encontra em sua casa, com a interlocutora, mas ausenta-se da sala para ir até o banheiro conectar-se com a memória de Sofia: “Sofia, eu disse na sala Volto já, e vim aqui, e sentei-me na sanita, diante do espelho onde todas as manhãs me barbeio, para falar contigo” (ANTUNES, 2007, p. 145).

Essa passagem apresenta-se interessante por retratar, de maneira fabulosa na dinâmica de uma enunciação em primeira pessoa, a escolha narrativa de um narrador que, a partir de um momento de intimidade e profunda privacidade (o ato de levar uma mulher para sua casa a fim de terem relações sexuais), consegue mergulhar ainda mais fundo em suas memórias. Ele pausa o momento com sua interlocutora e vai ao banheiro realizar uma certa digressão:

Agora, Sofia, que sou homem, moro só, e o porteiro me cumprimenta de vénias respeitadas, assalta-me por vezes a certeza esquisita de ser um peixe morto neste aquário de azulejos, cumprindo um ritual diário entre o espelho e o bidé no desânimo com que os defuntos se movem, talvez, por sob a terra, fitando-se uns aos outros com pupilas de inexprimível terror [...] [...] me assegurasse que ao fim de tantos anos de deixar-te permaneço vivo, durando, Sofia, neste aquário de azulejos que o foco do tecto obliquamente ilumina, peixe morto à tona, de órbitas apodrecidas a boiarem (ANTUNES, 2007, p. 146).

Essa personagem que faz parte de seu passado em África representa para o narrador um porto seguro, o lugar para onde corria quando “estava farto da guerra” (p. 150) e agonizava com o “silêncio ensurdecido de África” (p. 154). Após dedicar um longo momento memorialístico a essa mulher tão importante em seu passado de guerra, dela despede-se “Tenho que voltar lá para dentro, Sofia” (p. 156), assumindo sua situação de rendido à guerra e aos prejuízos mentais e subjetivos que ela lhe incutiu: “E saio deste aquário de azulejos como saí do quartel da Pide [...] a acabar de cumprir esta noite como outrora cumpri, sem protestar, vinte e sete meses de escravidão sangrenta” (p. 156).

Da mesma maneira, faz um balanço do que se tornou com toda a experiência vivida, assumindo o produto de seu passado que se materializa em seu presente enunciativo:

²⁶ Gago Coutinho (p. 37) é o nome atribuído pelo narrador a um dos espaços físicos por onde transitou em terreno angolano durante o *front*, assim como Luanda (p. 21), Ninda (p. 49), Chiúme (p. 109), Cassanje (p. 129) e Malanje (p. 177).

Porque foi nisto que me transformei, que me transformaram, Sofia: uma criatura envelhecida e cínica a rir de si própria e dos outros o riso invejoso, azedo, cruel dos *defuntos*, o riso sádico e mudo dos *defuntos*, o repulsivo riso gorduroso dos *defuntos*, e a apodrecer por dentro, à luz do uísque, como apodrecem os retratos nos álbuns, magoadamente, dissolvendo-se devagarinho numa confusão de bigodes (ANTUNES, 2007, p. 156, grifos nossos).

E, com essa apuração que faz de si mesmo, o narrador encerra o capítulo admitindo-se um “defunto”, um ser devastado por tudo o que vivenciou e deixou de vivenciar pelo desaparecimento de Sofia em certo ponto de seu envolvimento com ela, uma vez que a mulher foi devolvida à Luanda pela PIDE, não podendo o narrador fazer a despedida:

Passei pelo quartel da Pide, Sofia, entrei o portão a estremecer de medo e nojo, e perguntei por ti ao chefe da brigada, [...] O cabrão escorregou risos contentes de frade diante de um banquete de galhetas:
— Era boa, hã? Estava feita com os turras. Comissária, topa? Demos-lhe uma geral para mudar o óleo à rapaziada, e, a seguir, o bilhete para Luanda (ANTUNES, 2007, p. 155-156).

À vista disso, percebe-se que esse capítulo, constitui-se uma parte digressiva da narrativa, correspondendo a uma fatia importante do relato memorialístico do narrador, que separa uma seção inteira dedicada a essa parte afetiva de suas memórias. Afinal, não parece ser sem fundamento que o capítulo se intitula “S”, sintetizando, simbolicamente, para além do tom melancólico e confessional, “s” de Sofia, mas também “s” se silêncio.

Trazendo a análise do processo de silenciamento para *Lolita*, percebemos que o narrador apresenta uma figura na qual projeta a personagem Dolores, parecendo funcionar, na narrativa, como uma espécie de validação do silêncio, o que pode ser identificado em suas palavras ao leitor após o acontecimento íntimo dos dois no sofá:

What I had madly possessed was not she, but my own creation, another, fanciful Lolita-perhaps, more real than Lolita; overlapping, encasing her; floating between me and her, and having no will, no consciousness indeed, no life of her own (NABOKOV, 2015, p. 62).²⁷

E, como forma de materializar essa Lolita que ele elabora em seu universo mental, na passagem para a segunda parte do livro, quando, após a morte da mãe de Dolores, o casal inicia a longa viagem pelos Estados Unidos, o narrador nabokoviano não confiável apresenta uma forte prova do silêncio coercitivo que projeta no leitor a partir do poder que exerce sobre Dolores: “At the hotel we had separate rooms, but in the middle of the night she came sobbing

²⁷ O que eu possuía apaixonadamente não tinha sido ela, e sim minha própria criação, uma outra Lolita, uma Lolita inventada e talvez mais real que a de carne e osso, que se sobrepunha a ela, envolvendo-a, flutuando entre mim e ela — sem vontade e sem consciência, de fato sem vida própria (NABOKOV, 2003, p. 64).

into mine, and we made it up very gently. You see, she had absolutely nowhere else to go (NABOKOV, 2015, p. 142).²⁸

Quando o narrador diz que ela entrou soluçando em seu quarto, acontece uma certa excitação na expectativa do leitor, uma vez que ali poderia ser a primeira vez em que o narrador nos daria acesso aos sentimentos da personagem Dolores. Entretanto, quebrando essa expectativa, em vez de apresentar um momento de acolhimento fraterno e abrir espaço a um desabafo da personagem, mais uma vez, o narrador impõe-lhe o silêncio, manipulando o que pretende informar, apenas sugerindo que ele conseguiu, finalmente, consumir a relação sexual com Dolores. Ainda assim, o fez com tom de júbilo por tal acontecimento ter sido provocado por iniciativa dela. Daí o tom de convencimento, o que, para si, valida sua conduta e a sensação de permissão para o ato. E o choro da personagem? Abafado foi pela enunciação em primeira pessoa que se vale da estratégia de construção de uma personagem emudecida para sustentar o seu controle, garantindo-lhe o acesso a Dolores, mesmo que não lhe seja assegurado (tampouco ao leitor) tocar-lhe a subjetividade.

E é com essa sensação de emudecimento que o leitor percorre toda a narrativa, acompanhando o desenrolar das viagens e cidades por onde passam Humbert e Dolores, observando esse construir de silêncio após silêncio, esbarrando-se em falas da personagem Dolores apenas no ponto do enredo em que Humbert se reencontra com ela, após anos de sua fuga, já mais velha e grávida. Além disso, a inserção de sua voz acontece, na narrativa, por ela mesma, através de uma carta que endereça a Humbert, pedindo ajuda financeira:

DEAR DAD:

How's everything? I'm married. I'm going to have a baby.

I guess he's going to be a big one. I guess he'll come right for Christmas. This is a hard letter to write. I'm going nuts because we don't have enough to pay our debts and get out of here. Dick is promised a big job in Alaska in his very specialized corner of the mechanical field, that's all I know about it but it's really grand. Pardon me for withholding our home address but you may still be mad at me, and Dick must not know. This town is something. You can't see the morons for the smog. Please do send us a check, Dad. We could manage with three or four hundred or even less, anything is welcome, you might sell my old things, because once we get there the dough will just start rolling in. Write, please. I have gone through much sadness and hardship.

Yours expecting,

DOLLY (MRs. RICHARD F. ScHILLER) (NABOKOV, 2015, p. 266).²⁹

²⁸ No hotel, ficamos em quartos separados, mas no meio da noite ela entrou soluçando no meu, e fizemos a coisa muito suavemente. Vocês compreendem, ela não tinha mesmo para onde ir” (NABOKOV, 2003, p. 143).

²⁹ Querido papai,

Como vão as coisas? Estou cansada. Vou ter um bebê. Acho que ele vai ser bem grandinho. Acho que vai chegar lá pelo Natal. É difícil escrever esta carta. Estou ficando maluca porque não temos dinheiro para pagar nossas dívidas e sair daqui. Prometeram ao Dick um emprego muito bom no Alaska, onde ele poderia aproveitar seus conhecimentos de mecânica. [...] Desculpe se não dou o endereço de nossa casa, mas você pode estar ainda muito

Considerando que estamos diante de um narrador que controla a narrativa valendo-se do silêncio para elaborar personagens limitadas e emudecidas, a inserção da fala direta de Dolores, nesse ponto da trama, revela, de forma velada, porém perceptível, que ele segue na sustentação do comando, uma vez que abre espaço para manifestação de voz direta de Dolores justamente quando ela parece precisar de ajuda, numa condição de rendição e reconhecimento de que necessita de sua intervenção. Isso parece, aos olhos do leitor atento, abrir as portas da acessibilidade à voz de Dolores, voz esta que, a partir dessa carta, passa a aparecer na narrativa, quando Humbert, após descobrir seu endereço, faz-lhe uma visita.

Mesmo sendo raros os momentos de sua fala, nessa visita, o ponto alto da sensação incômoda do leitor diante desse processo de silenciamento é o momento no qual Humbert exige de Dolores que lhe conte sobre o que aconteceu com ela e Clare Quilty, um dramaturgo, também pedófilo, com quem se envolveu e fugiu: "So you betrayed me? Where did you go? Where is he now?" (NABOKOV, 2015, p. 275).³⁰

Nesse ponto do enredo, no momento que em o narrador sinaliza que leremos o relato de Dolores em resposta a suas indagações, mais uma vez e assumindo um ponto máximo de tensão nesse processo de silenciamento em relação às expectativas do leitor, o narrador institui, como de costume, o controle da enunciação e não permite a extração da fala direta de Dolores, como se percebe no excerto abaixo:

Well, Cue — they all called him Cue —
Her camp five years ago. Curious coincidence — ... took her to a dude ranch about a day's drive from Elephant (Elphinstone). Named? Oh, some silly name — Duk Duk Ranch — you know just plain silly—but it did not matter now, anyway, because the place had vanished and disintegrated. [...]
Her eyes rolled in synthetic resignation.
'Go on, please.'
Well. The idea was he would take her in September to Hollywood [...] (NABOKOV, 2015, p. 276).³¹

zangado comigo e não quero que o Dick saiba de nada. [...] Por favor, papai, mande um cheque para nós. [...] Escreva, por favor. Tenho passado por muitas tristezas e sofrimentos. Aguardando notícias, Dolly (Sra. Richard F. Schiller) (NABOKOV, 2003, p. 269-270).

³⁰ “Quer dizer que você me traiu, não é? Para onde vocês foram? Onde é que ele está agora? (NABOKOV, 2003, p. 278).

³¹ Muito bem, Quil... todo mundo o chamava de Quil... Parecido com o nome de seu acampamento de férias, havia cinco anos. Curiosa coincidência... Levou-a para uma dessas fazendas onde os ricos fazem de conta que são caubóis, a mais ou menos um dia de vagem de Elefante (Elphinstone). Como se chamava? Ah, um nome boboca, Rancho Fuque-Fuque, um troço assim bem ridículo, mas não tinha a menor importância, porque a casa desaparecera, se desintegrara. [...] Ergueu os olhos para os céus, num sumário de resignação. “Continua, por favor.” Bem. A ideia é que ele ia levá-la em setembro para fazer um teste em Hollywood [...]. (NABOKOV, 2003, p. 279).

Percebemos, desse modo, a condução manipuladora de que se utiliza o narrador nabokoviano a fim de sustentar o processo de silenciamento, o qual tanto incomoda alguns leitores modelo, de acordo com a concepção de ECO (1994) e que fundamenta-se como estratégia narrativa para construção de uma personagem silenciada do início ao fim da obra, de modo a sustentar o caráter dominador do narrador personagem, reverberando em todo o enredo a manutenção de seu poder e controle, mantendo em si o foco de atenção de júri — lembremos que ao final da narrativa ele comete o assassinato de Clare Quilty e por isso encontra-se preso aguardando o julgamento.

Já em *Os cus de Judas*, o narrador antuniano, num instante de sua noite com a personagem que lhe serve de interlocutora, já em seu quarto, em intimidades sexuais, insiste na postura de silenciamento dela para que seu fluxo de consciência pendular, entre o presente e o passado traumático, não seja interrompido: “Espere mais um pouco, deixe-me abraçá-la devagar, sentir o latir das suas veias no meu ventre, [...] Deixe que eu volte de África para aqui e me sinta feliz, quase feliz, acariciando-lhe as nádegas, o dorso, o interior fresco e macio das pernas [...]” (ANTUNES, 2007, p. 165-166).

Em sequência, já num momento posterior à consumação do sexo, o narrador abre-se numa confissão à interlocutora, afirmando a necessidade que tem do emudecimento da personagem feminina: “Não, palavra, ouça: agora que nos vamos separar, depois de combinarmos um vago encontro num bafo restaurante de que nenhum de nós se lembrará, [...] posso confessar-lhe, [...], que gosto de si. A sério. Gosto da ironia do seu silêncio, [...]” (ANTUNES, 2007, p. 183).

Desse modo, diante das análises discorridas, pode-se inferir que o longo processo de silenciamento construído pelos narradores das obras *Lolita*, de Vladimir Nabokov, e *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, funciona como estratégia narrativa delimitadora dos perfis das personagens femininas com as quais interagem diretamente, no intuito de manter a estrutura de mudez da interlocutora, a fim de mostrar que tal estrutura é a que compõe a própria subjetividade desses narradores.

Enquanto a voz enunciativa de Nabokov utiliza-se da personagem silenciada para perpetuar sua necessidade de controle e retórica que se sobressai, o narrador de Lobo Antunes, como não se sente mais capaz de separar-se do silêncio de Angola — “Habituar-me demais ao silêncio e à solidão de Angola” (ANTUNES, 2007, p. 195) —, não dando voz à personagem, transferindo para ela essa condição de mudez, a única forma com que consegue viver no presente da narrativa. Dessa maneira, construir uma interlocutora delineada no silêncio mostra-

se uma estratégia narrativa para perpetuação do estado subjetivo de mudez de solidão e silêncio, funciona como um método de sobrevivência.

4. O MOVIMENTO MEMORIALÍSTICO

Passagem das horas

*Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.*

[...]

*Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei...
Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos...
Experimentei mais sensações do que todas as sensações
que senti,
Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que
sentir
E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz.*

*A certos momentos do dia recordo tudo isto e apavoro-me,
Penso em que é que me ficará desta vida aos bocados,
deste auge,
Desta entrada às curvas, deste automóvel à beira da
estrada, deste aviso,
Desta turbulência tranqüila de sensações desencontradas,
Desta transfusão, desta insubsistência, desta convergência
iriada,
Deste desassossego no fundo de todos os cálices,
Desta angústia no fundo de todos os prazeres,
Desta sociedade antecipada na asa de todas as chávenas,
Deste jogo de cartas fastiento entre o Cabo da Boa
Esperança e as Canárias.*

*Não sei se a vida é pouco ou demais para mim.
Não sei se sinto de mais ou de menos, não sei
Se me falta escrúpulo espiritual, ponto-de-apoio na
inteligência,
Consangüinidade com o mistério das coisas, choque
Aos contatos, sangue sob golpes, estremeção aos ruídos,
Ou se há outra significação para isto mais cômoda e feliz.*

[...]

*Passa tudo, todas as coisas num desfile por mim dentro,
E todas as cidades do mundo, rumorejam-se dentro de
mim ...
Meu coração tribunal, meu coração mercado,
Meu coração sala da Bolsa, meu coração balcão de
Banco,*

*Meu coração rendez-vous de toda a humanidade,
 Meu coração banco de jardim público, hospedaria,
 Estalagem, calabouço número qualquer cousa
 (Aqui esteve el Manolo en visperas de ir al patíbulo)
 Meu coração clube, sala, platéia, capacho, guichet,
 portaló,
 Ponte, cancela, excursão, marcha, viagem, leilão, feira,
 arraial,
 Meu coração postigo,
 Meu coração encomenda,
 Meu coração carta, bagagem, satisfação, entrega,
 Meu coração a margem, o lirrite, a sùmula, o índice,
 Eh-lá, eh-lá, eh-lá, bazar o meu coração.
 [...]*

*Sentir tudo de todas as maneiras,
 Ter todas as opiniões,
 Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,
 Desagradar a si próprio pela plena liberalidade de
 espírito,
 E amar as coisas como Deus.
 [...]*

*Dói-me a imaginação não sei como, mas é ela que dói,
 Declina dentro de mim o sol no alto do céu.
 Começa a tender a entardecer no azul e nos meus nervos.
 Vamos ó cavalgada, quem mais me consegues tornar?
 [...]*

Meu ser elástico, mola, agulha, trepidação ...

Álvaro de Campos³²

Seguindo na análise comparativa das narrativas *Lolita*, de Vladimir Nabokov e *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, nota-se a presença do elemento memória que, substituindo a noção de espaço pela de tempo, transforma a narrativa num percurso unilateral em direção à interioridade do narrador personagem, desenhando uma geografia sentimental, na qual “o tempo narrado e espaço habitado estão mais estreitamente associados” (RICOEUR, 2007, p. 159). Sendo assim, para balizarmos nossas análises acerca dessa perspectiva da memória, fundamentar-nos-emos nos preceitos do teórico Paul Ricoeur (2007, 2010).

No âmbito da espacialidade, os dois personagens narram suas histórias a partir de uma prisão. O narrador de *Lolita* escreve a partir de uma prisão física, onde espera por um julgamento de homicídio. Já o narrador de *Os cus de Judas* fala de dentro de sua prisão

³² PESSOA, Fernando. Quando fui outro. Seleção e organização Luiz Ruffato. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

subjetiva, pois está acorrentado ao sentimento de fracasso e no passado como seu lugar de isolamento.

“It will be marked that I substitute time terms for spatial ones” (NABOKOV, 2015, p. 16).³³ Com tal escolha argumentativa reporta-se o narrador de *Lolita* ao leitor, nas primeiras páginas da narrativa, quando tenta persuadi-lo a caminhar junto a si na viagem memorialística de sua juventude, não lançando foco sobre os lugares e espaços em que atuou, mas no fator temporal que reside na idade e no comportamento das adolescentes “utilizadas” para a formulação de sua teoria:

Now I wish to introduce the following idea. Between the age limits of nine and fourteen there occur maidens who, to certain bewitched travelers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human, but nymphic (that is, demoniac); and these chosen creatures I propose to designate as "nymphets".
It will be marked that I substitute time terms for spatial ones.
In fact, I. would have the reader see "nine" and "fourteen" as the boundaries the mirrory beaches and rosy rocks of an enchanted island haunted by those nymphets of mine and surrounded by a vast, misty sea (NABOKOV, 2015, p. 16).³⁴

Essa postura da voz enunciativa em executar a relação entre o passado e o futuro evoca a conceituação de Santo Agostinho, recuperada por Paul Ricoeur (2007), acerca daquilo que postula como tríplice presente: “presente das coisas passadas”; “presente das coisas presentes” e “presente das coisas futuras”. O narrador de Nabokov se vale da evocação de elementos do passado em relação ao momento presente da narrativa, intencionando levar o leitor — seu “prezado júri” — a uma viagem digressiva junto com sua discursividade que viaja no tempo.

Dessa forma, temos um narrador que lança mão de uma posição discursiva em primeira pessoa para tentar manipular a condução da postura interpretativa de seus relatos, recorrendo a momentos do passado juvenil como forma de alcançar elementos que justifiquem suas atitudes julgadas no presente da narrativa contada, com vistas a validar as experiências conduzidas no tempo futuro em relação ao passado evocado: seu envolvimento com Dolores Raze. Para melhor compreendermos esse acesso deliberado ao passado por conta do narrador, podemos pensar na relação que Ricoeur (2007, p. 85) estabelece entre o ato de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, ou seja, defende que “o tempo se torna humano na medida

³³ “O leitor terá notado que substituo a noção de espaço pela de tempo” (NABOKOV, 2003, p. 18).

³⁴ Quero agora expor uma ideia. Entre os limites de idade de nove e catorze anos, virgens há que revelam a certos viajores enfeitados, bastante mais velhos do que elas, sua verdadeira natureza — que não é humana, mas nínfica (isto é, diabólica). A essas criaturas singulares proponho dar o nome de “ninfetas”.

O leitor terá notado que substituo a noção de espaço pela de tempo. De fato, gostaria que ele visse “nove” e “catorze” como os pontos extremos de uma ilha encantada onde vagam essas minhas ninfetas cercadas pelas brumas de vasto oceano (NABOKOV, 2003, p. 18).

em que é articulado de um modo narrativo”. Dessa forma, podemos analisar o comportamento de acesso à memória desses narradores como uma materialização do que Ricoeur representou como a narrativa enquanto condição da existência temporal.

Nessa linha de construção narrativa, mesmo tendo o narrador de *Lolita* escrito a partir de uma prisão física, esse espaço material marca apenas o ponto fixo de onde ele embarca numa viagem memorialística, na qual esforça-se para construir uma argumentação que influencie o leitor na apreensão controlada de sua versão da história, revelando-se um narrador não confiável, aspecto que será abordado, nesta pesquisa, posteriormente.

No que diz respeito ao movimento de acesso à memória, pode-se pensar nesse deslocamento como uma estratégia do narrador em primeira pessoa para construir a personagem Dolores e justificar seu envolvimento com ela:

Furthermore, since the idea of time plays such a magic part in the matter, the student should not be surprised to learn that there must be a gap of several years, never less than ten I should say. generally thirty or forty, and as many as ninety in a few known cases, between maiden and man to enable the latter to come under a nymphet's spell. It is a question of focal adjustment, of a certain distance that the inner eye thrills to surmount, and a certain contrast that the mind perceives with a gasp of perverse delight. When I was a child and she was a child, my little Annabel was no nymphet to me; I was her equal, a faunlet in my own right, on that same enchanted island of time; but today, in September 1952, after twenty-nine years have elapsed. I think I can distinguish in her the initial fateful elf in my life. We loved each other with a premature love, marked by a fierceness that so often destroys adult lives. I was a strong lad and survived; but the poison was in the wound, and the wound remained ever open, and soon I found myself maturing amid a civilization which allows a man of twenty-five to court a girl of sixteen but not a girl of twelve (NABOKOV, 2015, p. 17-18).³⁵

O narrador, nessa passagem, faz menção a uma personagem emblemática em sua juventude, Annabel, uma adolescente por quem se apaixonou e com quem se envolveu quando era mais jovem. Dessa forma, como esse amor não foi concretizado sexualmente, Humbert atribui a essa circunstância a origem de sua obsessão por Dolores, como sendo uma consumação da relação “inacabada”:

³⁵ Além disso, já que a ideia de tempo desempenha papel tão mágico na questão, o pesquisador não deve surpreender-se ao descobrir que precisa haver uma lacuna de muitos anos, nunca menos de dez, eu diria, geralmente trinta ou quarenta, até noventa em raros casos, entre donzela e homem para que este possa ser vitimado pelo feitiço de uma ninfeta. É uma questão de ajuste focal, de uma certa distância que o olho interior anseia por superar, e um certo contraste que a mente percebe com um arquejo de prazer perverso. Quando eu era menino e ela menina, minha pequena Annabel não era uma ninfeta para mim; eu era seu igual, eu próprio por minha vez um fauneto, habitante daquela mesma encantada ilha do tempo; mas hoje, em setembro de 1952, transcorridos vinte e nove anos, creio poder distinguir nela a primeira entidade fatídica da minha vida. Nós nos amávamos com um amor prematuro, marcado por uma ferocidade que muitas vezes destrói vidas adultas. Eu era um menino forte e sobrevivi; mas o veneno ficou na ferida, e a ferida sempre aberta, e logo me descobri amadurecendo no seio de uma civilização que admite um homem de vinte e cinco anos cortejar uma garota de dezesseis, mas não uma menina de doze (NABOKOV, 2003, p. 19).

I leaf again and again through these miserable memories, and keep asking myself, was it then, in the glitter of that remote summer, that the rift in my life began; or was my excessive desire for that child only the first evidence of an inherent singularity? When I try to analyze my own cravings, motives, actions and so forth, I surrender to a sort of retrospective imagination which feeds the analytic faculty with boundless alternatives and which causes each visualized route to fork and re-fork without end in the maddeningly complex prospect of my past. I am convinced, however, that in a certain magic and fateful way Lolita began with Annabel (NABOKOV, 2015, p. 13-14).³⁶

Podemos relacionar esse movimento confesso de retrospectção ao que Ricoeur denomina de “memória feliz”, quando a recuperação espontânea de uma imagem do passado se presentifica e traz consigo inúmeros outros enredos, espaços e personagens, reativando eventos do passado de modo a exercerem controle sobre a dimensão espaço-temporal que os abriga na narrativa.

Com isso, evidencia-se mais uma estratégia narrativa que o narrador em primeira pessoa lança mão como instrumento de construção da personagem Lolita e da relação que se inicia entre eles: “[...] my discovery of her was a fatal consequence of that ‘princedom by the sea’ in my tortured past (NABOKOV, 2015, p. 40)”.³⁷

De forma semelhante, o narrador de *Os cus de Judas* também realiza esse acesso à memória de sua juventude, definindo sua infância como ponto de partida para uma construção memorialística, quase que como um mapeamento descritivo de momentos de outrora, tentando, ansiosamente, encontrar nesses revividos uma forma de simular, supor o que poderia ter se tornado se tivesse apreciado outras experiências que não as que o levaram à guerra:

Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do rinquê de patinagem só as árvores e do professor preto muito direito a deslizar para trás no cimento em elipses vagarosas sem mover um músculo seque, rodeado de meninas de saias curtas e botas brancas, que, se falassem, possuíam seguramente vozes tão de gaze como as que nos aeroportos anunciam a partida dos aviões, sílabas de algodão que se dissolvem nos ouvidos à maneira de fios de rebuçado na concha da língua (ANTUNES, 2007, p. 7).

Percebemos, nesse trecho, como o narrador evoca memórias prazerosas de sua infância, associando as atitudes humanas às dos animais, fundindo, num único universo da memória, os prazeres de lembranças harmônicas, as quais emergem e direcionam-se a um futuro diferente de possibilidades, e considerando a presença da interlocutora nas suposições:

³⁶ Repasso seguidamente estas desgraçadas memórias e fico me perguntando se foi então, no resplendor daquele remoto verão, que se abriu a fenda em minha vida; ou será que meu excessivo desejo por aquela criança foi apenas a primeira manifestação de uma particularidade inata? Quando tento analisar minhas ânsias, meus atos e motivos, entrego-me a uma espécie de devaneio retrospectivo do qual brota uma infinidade de alternativas, fazendo com que cada caminho visualizado se bifurque sem cessar na paisagem alucinadamente complexa de meu passado. Porém, tenho como certo que, de alguma forma mágica e fatal, Lolita começou com Annabel (NABOKOV, 2003, p. 15).

³⁷ “[...] a descoberta dela foi uma consequência fatal daquele ‘principado à beira-mar’ em meu tétrico passado” (NABOKOV, 2003, p. 41).

Talvez que, palpando-me, me descubra de repente unicórnio, a abrace, e você agite os braços espantados de borboleta cravada em alfinete, pastosa de ternura. [...] E teríamos recuperado dessa forma um pouco da infância que a nenhum e nós pertence, e teima em descer pelo escorrega num riso de que nos chega, de longe em longe e numa espécie de raiva, o eco atenuado (ANTUNES, 2007, p. 9).

Esse mergulho na memória estabelece uma certa cronologia mnemônica, iniciando-se nas memórias da infância, sempre num movimento *in media res*, no qual o tempo presente da fala funciona como o ponto fixo de onde ele embarca numa viagem memorialística (ponderação/reflexão), acessa o passado (resgate) e destila reflexões no tempo subjuntivo (suposição de possibilidades):

Por essa época, eu alimentava a esperança insensata de rodopiar um dia espirais graciosas em torno das hipóboles majestáticas do professor preto, vestido de botas brancas e calças cor-de-rosa, deslizando no ruído de roldanas com que sempre imaginei o voo difícil dos anjos de Giotto, a espanjarem nos seus céus bíblicos numa inocência de cordéis. As árvores do rince fechar-se-iam atrás de mim entrelaçando as suas sombras espessas, e seria essa a minha forma de partir. Talvez que quando eu for velho, reduzo aos meus relógios e aos meus gatos num terceiro andar sem elevador, conceba o meu desaparecimento não como o de um náufrago submerso por embalagens de comprimidos, cataplasmas, chás medicinais e orações ao Divino Espírito Santo, mas sob a forma de um menino que se erguerá de mim com ao alma do corpo nas gravuras do catecismo, para se aproximar, em piruetas inseguras, do negro muito direito, de cabelo esticado a brilhantina, cujos beijos se curvam no sorriso enigmático e infinitamente indulgente de um buda de patins (ANTUNES, 2007, p. 11).

O excerto mostra, de forma evidente, como se constrói o movimento em que flutua esse narrador, embalado por uma força pendular que o faz tocar o passado e a incógnita de um futuro diferente, a partir de seu presente angustiante e pegadiço. Tal efeito resinoso pode ser sentido na escolha do narrador por trazer ao texto termos e expressões comuns no universo da medicina: “[...] o ronronar dos aparelhos se diria nascer dos seus esófagos de barro, afligidos de indigestões de galhetas. [...] resto de rio agonizava em gargarejos de intestino, [...]” (ANTUNES, 2007, p. 10).

Ao misturar ao passado da infância rememorado termos vividos nos tempos de guerra, o narrador evidencia a angústia de um monólogo-diálogo que troteia entre seus espaços temporais e subjetivos, mesclando sabores de lembranças a experiências de angústia vividas, o que particulariza, desse modo, o processo de retomada da infância, uma vez que atesta que a experiência bélica logrou alcances surpreendentes ao demonstrar capacidade de afetar mesmo seu passado vivido antes dela.

Além disso, vemos nos relatos desse narrador antuniano, na altura do capítulo dezoito, intitulado S, quando direciona seu discurso à Sofia, a sinalização de uma percepção documental quando se refere a memórias que apodrecem em imagens de retratos de álbuns:

Poque foi nisto que me transformei, que me transformaram, Sofia: uma criatura envelhecida e cínica a rir de si própria e dos outros o riso invejoso, azedo, cruel dos defuntos, o riso sádico e mudo dos defuntos, o repulsivo riso gorduroso dos defuntos, e a apodrecer por dentro, à luz do uísque, como apodrecem os retratos nos álbuns, magoadamente, dissolvendo-se devagarinho numa confusão de bigodes (ANTUNES, 2007, p. 156).

Ou seja, o narrador associa à memória o caráter de desfiguração por conta da passagem do tempo, reverberando e projetando essa mutação para sua própria existência (“a apodrecer por dentro”).

Em contrapartida, em *Lolita*, notamos que esse processo de retorno ao passado emenda-se ao processo de registro, quase como um ritual memorialístico, premeditado e consciente, que o narrador realiza através de seu diário:

Fetibie number swo is a pocket diary bound in black imitation. Teacher, with a golden year, 1947, en escalier, in its upper left-hand corner. I speak of this neat product of the Blank Blank Co., Blankton, Mass., as if it were really before me. Actually, it was destroyed five years ago and what we examine now (by courtesy of a photographic memory) is but its brief materialization, a puny unfledged phoenix. I remember the thing so exactly because I wrote it really twice. First I jotted down each entry in pencil (with many erasures and corrections) on the leaves of what is commercially known as a "typewriter tablet", then, I copied it out with obvious abbreviations in my smallest, most satanic, hand in the little black book just mentioned (NABOKOV, 2015, p. 40).³⁸

Tal como o narrador de *Os cus de Judas*, o narrador de *Lolita* apresenta força na capacidade de descrição de elementos do passado, neste caso, o diário onde registrou suas confissões acerca de Dolores, reforçando a relação que Ricoeur estabelece entre a escrita historiográfica e a escrita da memória, ocorrendo esta na alma humana: “Mas é na alma que o verdadeiro discurso está inscrito. [...] o discurso escrito é de certa forma uma imagem daquilo que na memória viva é ‘vivo’, ‘dotado de uma alma’, rico de ‘seiva’” (RICOEUR, 2007, p. 153). Inferimos, desse modo, que a marcante e confessa presença de uma memória visual constrói uma ponte que viabiliza esse acesso às memórias:

There are two kinds of visual memory: one when you skillfully recreate an image in the laboratory of your mind, with your eyes open (and then I see Annabel in such general terms as: "honey-colored skin," "chin arms," "brown bobbed hair," "long lashes," "big bright mouth"); and the other when you instantly evoke, with shut eyes, on the dark innerside of your eyelids, the objective, absolutely optical replica of a

³⁸ O segundo item da peça acusatória é um diário de bolso encadernado em imitação de couro preto, com o ano de 1947 gravado em caracteres dourados e oblíquos no canto superior esquerdo. Falo desse excelente produto da Cia. Neca & Neca, da cidade de Zerusca, como se estivesse realmente diante de mim. Na verdade, foi destruído há cinco anos, e o que examinamos agora (graças aos bons ofícios de uma memória fotográfica) é apenas sua fugaz materialização, um filhote de fênix.

Relembro-me da coisa com tal precisão porque, em realidade, escrevi tudo duas vezes. Primeiro, fazia as anotações a lápis (com muitas rasuras e correções) em folhas soltas, copiando-as depois em letras diabolicamente minúsculas, com numerosas abreviações, no livrinho preto a que me referi (NABOKOV, 2003, p. 42).

beloved face, a little ghost in natural colors (and this is how I see Lolita) (NABOKOV, 2015, p. 11).³⁹

Tal categorização que o narrador de *Lolita* estabelece para a memória visual corresponde a dois termos que os gregos utilizaram, segundo Ricoeur (2007), para categorizar a memória acessada: um trata-se da *mnémé*, que é a lembrança encontrada, aquela que vem ao espírito como afecção e assim é registrada, conforme a imagem na qual vem representada. Essa categoria parece descrever bem o primeiro tipo de memória visual descrita pelo narrador nabokoviano. Já a segunda categoria de memória visual que o narrador apresenta corresponde ao segundo termo grego, mencionado por Ricoeur, para o segundo tipo de lembrança, a *anamnésis*, a lembrança buscada, aquela considerada como objetivo de uma busca denominada recordação (RICOEUR, 2007, p. 23).

É nesse processo de rememoração pela lembrança buscada, portanto pela recordação (RICOEUR, 2007), de resgate imediato que o narrador de *Lolita* apresenta e insere a personagem Dolores, transformando e evidenciando esse movimento de memória como uma estratégia narrativa para a construção argumentativa da justificativa, ao longo do texto, de seu proceder com a pubescente, e para a formação de seu relato diante da entidade a que essa voz enunciativa se dirige: o leitor.

Ainda nesse universo da memória, um ponto de aproximação entre *Lolita* e *Os cus de Judas* reside em menções a determinados indivíduos participantes de seus passados, projetados no texto por esses narradores, como, por exemplo, a figura “das tias”, em Antunes, num dado momento, na narrativa, em que o narrador vai visitar algumas tias que vivem em “edifícios da Rua Barata Salgueiro” (ANTUNES, 2007, p. 11), momento em que aproveita para descrever o imóvel que adentra:

Em cada edifício da Rua Barata Salgueiro, triste como a chuva num recreio de colégio, habitava uma parente idosa remando de bengala na vazante das alcatifas repletas de jarrões chineses e de contadores de embutidos, que o mar de gerações de comerciantes de pêra ali abandonara como numa praia final. [...] As tias avançavam aos arrancos como dançarinas de caixinha de música nos derradeiros impulsos da corda, apontavam-me às costelas a ameaça pouco segura das bengalas, observavam-me com desprezo os enchumaços do casaco e proclamavam azedamente:

— Estás magro.

Como se as minhas clavículas salientes fossem mais vergonhosas que um rastro de baton do colarinho.

[...]

³⁹ Há dois tipos de memória visual: aquela em que, de olhos abertos, recriamos com habilidade uma imagem no laboratório da mente (e então vejo Annabel segundo categorias gerais, tais como “pele cor de mel”, “braços delgados”, “cabelos castanhos cortados bem curtos”, “cílios longos”, “boca larga e radiante”); e a outra em que, de olhos fechados, instantaneamente projetamos sobre o escuro interior das pálpebras a réplica objetiva e absolutamente fiel de um rosto amado, um pequeno fantasma em cores naturais (e é assim que vejo Lolita) (NABOKOV, 2007, p. 13, grifos nossos).

— Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem.
Esta profecia vigorosa, transmitida ao longo da infância e da adolescência por dentaduras postiças de indiscutível autoridade, prolongava-se em ecos estridentes nas mesas de canasta, [...] (ANTUNES, 2015, p. 12-13).

Já em *Lolita*, vemos a escolha do narrador por trazer à narrativa a imagem da “tia Sybil”, também como uma figura de seu passado que tencionou um futuro melhor para ele, demonstrando o possível impulso do destino para guiá-lo por um caminho diferente:

My mother's elder sister, Sybil, whom a cousin of my father's had married and then neglected, served in my immediate family as a kind of unpaid governess and housekeeper. Somebody told me later that she had been in love with my father, and that he had lightheartedly taken advantage of it one rainy day and forgotten it by the time the weather cleared. I was extremely fond of her, despite the rigidity the fatal rigidity of some of her rules. Perhaps she wanted to make of me, in the fullness of time, a better widower than my father. Aunt Sybil had pink-rimmed azure eyes and a waxen complexion. She wrote poetry.
She was poetically superstitious. She said she knew she would die soon after my sixteenth birthday, and did. Her husband, a great traveler in perfumes, spent most of his time in America, where eventually he founded a firm and acquired a bit of real estate (NABOKOV, 2015, p. 10).⁴⁰

Percebemos, nas duas narrativas, atitudes ponderativas exercitadas pelos narradores no intuito de trazer à enunciação indivíduos que operaram certa autoridade em suas vidas, intervieram de modo a modular o caráter e comportamento social de seus “sobrinhos”, mas que falharam, não correspondendo estes às expectativas de suas respectivas tias. Traço que corrobora o estado confessional de desgraça e derrota no qual se encontram os narradores das duas obras literárias.

4.1 Linhas temporais: cronológica e memorialística

Considerando que o movimento narrativo dessas duas obras ocorre em lances retrospectivos, apresenta-se desafiadora a tarefa de tentarmos organizar, nas narrativas *Lolita*, de Vladimir Nabokov, e *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, as linhas temporais memorialística e cronológica. Pensando na configuração do esquema temporal de três níveis

⁴⁰ A irmã mais velha de minha mãe, Sybil, que se casara com um primo de meu pai e fora por ele depois abandonada, servia em nossa casa como uma espécie de governanta não remunerada. Alguém me disse mais tarde que ela era apaixonada por meu pai, do que ele se aproveitara tranquilamente num dia de chuva — para esquecer de tudo quando o sol voltou a brilhar. Eu gostava muitíssimo dela, apesar da severidade — a funesta severidade — de algumas de suas normas.

Talvez ela quisesse fazer de mim, no devido tempo, um viúvo melhor do que meu pai. Tia Sybil tinha olhos de um azul celeste, com orlas rosadas, e a pele cor de cera. Fazia versos e era poeticamente supersticiosa. Disse-me que sabia que ia morrer logo depois que eu fizesse dezesseis anos, e morreu mesmo. Seu marido, que rodava o mundo vendendo perfumes, acabou por fixar-se no Estados Unidos, onde abriu uma firma e comprou imóveis (NABOKOV, 2003, p. 12).

evocado por Ricoeur (2007, p. 132): “enunciação, enunciado e mundo do texto”, tentamos estabelecer uma análise acerca do movimento de viagem dos narradores das obras estudadas pelos tempos passado e presente, a fim de identificarmos a possível existência de estruturas ou padrões, seguidos pelas vozes enunciativas, na delimitação de sua relação com tempo da narrativa.

4.1.1 Tempo cronológico

A respeito do tempo cronológico, o narrador de Antunes situa-se, no presente da enunciação, num período posterior ao fim da guerra colonial em Angola (“enunciado”), da qual saiu com saldo emocional negativo, encontrando-se numa mesa de bar e diante de uma interlocutora (“mundo do texto”), sendo o tempo cronológico dos fatos narrados indefinida, e o tempo da narrativa correspondente a algumas horas, considerando seu momento presente, ponto do qual embarca nas viagens ao tempo psicológico, provavelmente durante o funcionamento de um expediente noturno de um bar, acessando o narrador, nessas poucas horas, memórias que navegam, numa avaliação simultânea, de

três momentos distintos de sua existência: o tempo antes de sua ida à guerra, o tempo da guerra e o pós-guerra, tudo, numa fusão que não se separa um do outro. Estando diante de um tecido de memória é natural que o narrador necessite mover-se com maior desenvoltura [...]. Em *Os cus de Judas*, os acontecimentos são derivações, como se por metástase; é esse o movimento que faz o leitor reviver a dinâmica da própria história narrada (FERNANDES, 2021, s/p).

Já em Nabokov, o tempo cronológico do momento em que o narrador desenvolve a narrativa se apresenta ocupando também o espaço de algumas horas, quando o narrador Humbert, um homem de meia-idade, que cometeu um crime, está preso e, um pouco antes de ser julgado, morre. Seu discurso funciona como uma defesa para o júri (seus leitores). Já o tempo psicológico apresenta-se também indefinido, o qual tentamos, aqui, para as duas obras, categorizar no que denominamos “ciclos”, uma tentativa de ilustrar essa “alternância de continuidades e discontinuidades que pontuam a mutação historiadora das formas [espaço tempo]” (RICOEUR, 2007, p. 157).

4.1.1.1 Tempo psicológico ou memorialístico

A respeito da linha temporal memorialística, em Nabokov, o narrador a constrói dentro de um ciclo narrativo que parte do momento de enunciação do narrador diretamente para sua infância (passado distante), buscando nesse passado justificativas para o passado mais recente, sobre o qual constrói a narrativa da obra.

Já em Antunes, o movimento verbal do narrador viaja a partir do tempo da diegese enunciativa em movimentos alternados. Ora desloca-se para os tempos da infância, pendularmente, tocando o futuro em relação àquele momento, numa tentativa de alcançar compreensão sobre seu momento presente ou supondo possíveis diferentes futuros, no que chamaremos aqui de “ciclo 1 antuniano”, ora desloca-se para o passado vivido na guerra colonial, o que ocupa espaço central em seu discurso monologar, refletindo e comparando o homem que era antes da guerra com o homem da guerra e o homem pós-guerra, sendo este o que domina a enunciação, no que chamaremos de “ciclo 2 antuniano”.

4.1.2 Ciclos

Numa tentativa de facilitar a visualização da linha memorialística nessas narrativas, decidimos organizar esses movimentos enunciativos em “perspectivas temporais” (termo nosso), ficando da seguinte forma a categorização:

4.1.2.1 Perspectiva Temporal I Antuniana

Nessa perspectiva, o narrador inicia o capítulo acessando o universo de sua infância, buscando nas vivências evocadas desse período (*flashback*) possibilidades de novos futuros em relação àquele momento, ponto do qual se fala, ou até mesmo estabelecendo reflexão colocando-se no lugar do seu eu daquela época enquanto repassa o que se tornou no futuro (*flashforward*):

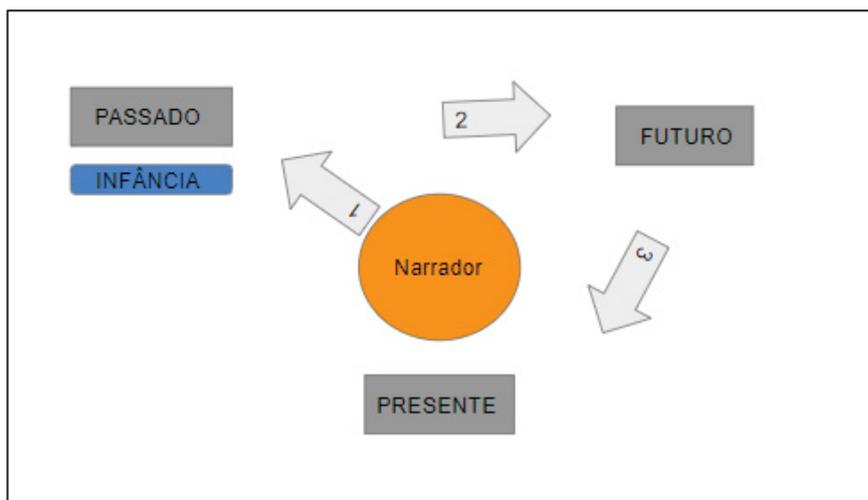


Figura 1 Perspectiva Temporal 1 antuniana: passado infância – futuro – presente (autoria própria).

Essa perspectiva corresponde à linha temporal da memória construída em alguns capítulos da obra *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, a exemplo de como acontece no primeiro capítulo. Nele o narrador inicia a narrativa evocando a infância, quando frequentava o Jardim Zoológico com seu pai: “Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do rинque de patinagem [...]. Não sei se lhe parece idiota o que vou dizer, mas aos domingos de manhã, quando nós lá íamos com o meu pai, os bichos eram mais bichos [...]” (ANTUNES, 2007, p. 7). Esse movimento em flashback, logo no início do livro, mergulha a narrativa no tom memorialístico que costurará todas as próximas páginas da obra.

Em seguida, o narrador antuniano elabora reflexões a partir daquele ponto da memória, no zoológico, e estabelece comparações de dados daquele momento com fatos do futuro em relação àquele instante:

Os plátanos entre as jaulas acinzentavam-se como os nossos cabelos, e afigurava-se-me que, de certo modo, envelhecíamos juntos: o empregado de ancinho que empurrava as folhas para um balde aparentava-se, sem dúvida, ao cirurgião que me varreria as pedras da vesícula para um frasco coberto do rótulo de adesivo [...] (ANTUNES, 2007, p. 7).

Captamos, nessa passagem, a atitude do narrador em analisar fatos da infância evocada e compará-los com fatos do futuro daquele momento. Seguindo o padrão da perspectiva em questão, o narrador avança o movimento temporal da memória e ancora em seu tempo presente, reportando-se a sua interlocutora, retornando ao seu ponto de partida, à realidade presente.

4.1.2.2 Perspectiva Temporal II Antuniana

Nessa perspectiva, o narrador inicia o capítulo relatando suas vivências na guerra colonial, apresenta fatos, experiências e avalia o que lá viu e sentiu, construindo uma ponte com o momento presente, quando se refere, sempre que retorna ao presente da enunciação, à sua interlocutora:

Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada com que a comovo a fim de conseguir mais depressa [...] que você veja nascer comigo a manhã na claridade azul pálida que fura as persianas e sobe dos lençóis, revela a curva adormecida de uma nádega, um perfil de braços no colchão, os nossos corpos confundidos num torpor sem mistério. Há quanto tempo não consigo dormir? Entro na noite como um vagabundo furtivo com bilhete de segunda classe numa carruagem de primeira, passageiro clandestino dos meus desânimos encolhido numa inércia que me aproxima dos defuntos [...] (ANTUNES, 2007, p. 65).

Esse excerto inicia o capítulo nono da narrativa *Os cus de Judas* e demonstra a abertura monologar desse narrador em primeira pessoa que, afirmando posse do controle da ação narrativa, inicia a viagem psicológica a partir do que viveu em batalha, costurando reflexões e questionamentos daquele tempo ao momento presente, ao passo que, em sequência, dirige-se à sua interlocutora, a personagem que não recebe desse narrador espaço para manifestar-se em voz. Tal atitude corrobora a estratégia narrativa do movimento memorialístico como ferramenta modeladora de um silêncio que não seja capaz de lhe tirar do foco narrativo. Sendo assim, a representação imagética dessa perspectiva II antuniana se configura, a nosso ver, da seguinte maneira:

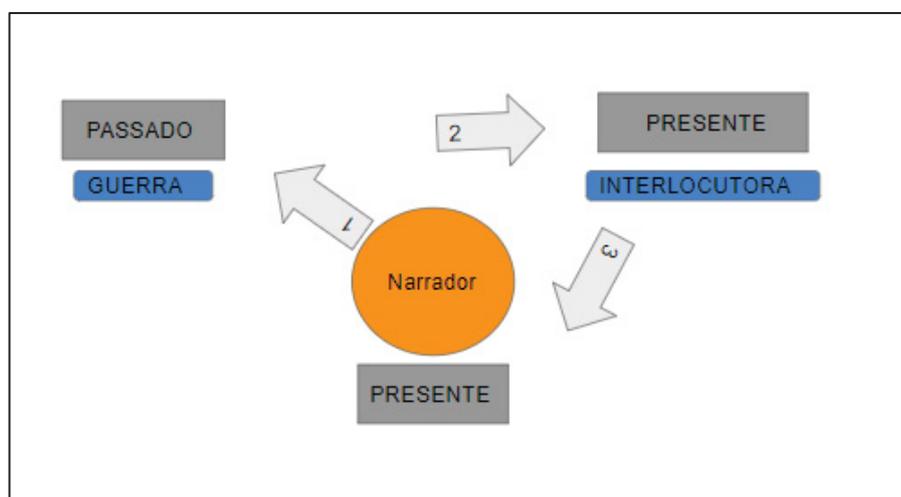


Figura 2 Perspectiva II antuniana: passado guerra – presente interlocutora – presente narrador

4.1.2.3 Perspectiva Temporal Nabokoviana

Já em *Lolita*, de Vladimir Nabokov, o ciclo percebido segue quase o mesmo movimento, alterando-se apenas na categoria dos passados evocados:

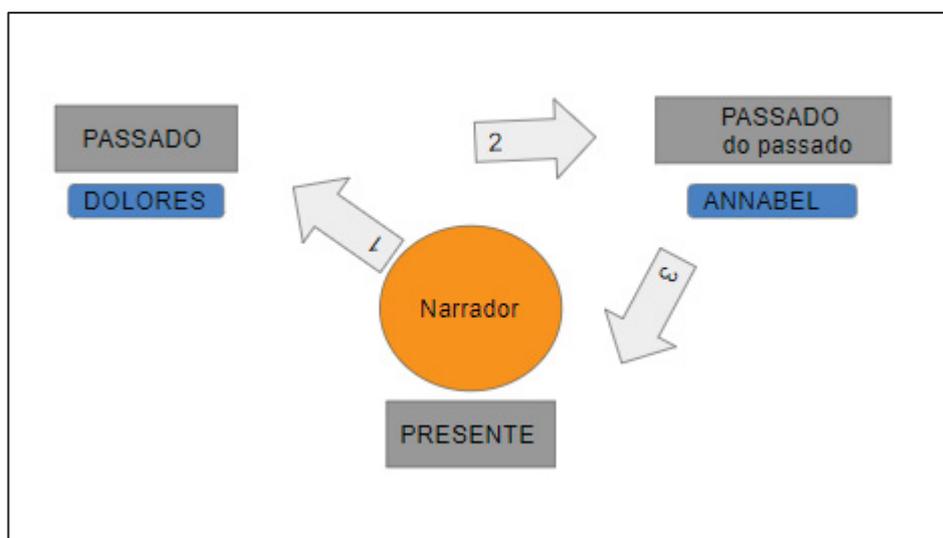


Figura 3 Perspectiva Temporal nabokoviana: passado – passado – presente. (autoria própria).

Nessa perspectiva, assim como em diversos momentos do romance, o narrador nabokoviano inicia a sua fala evocando a personagem Dolores Haze (Lolita), que faz parte do passado que é objeto central da obra: “She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita” (NABOKOV, 2015, p. 9).⁴¹

Na sequência da memória, no início do livro, apresenta ao leitor, “Ladies and gentlemen of the jury [...]” (NABOKOV, 2015, p. 9)⁴², fatos de sua infância – resgatando acontecimentos, vivências e a personagem Annabel, uma adolescente de treze anos com quem se envolveu quando estavam os dois nessa faixa etária, amor que não pôde ser consumado porque ela faleceu antes disso. A partir daí, o narrador constrói uma teia de justificações, ao longo de todo o romance, na tentativa de alcançar, ou até mesmo merecer, sua absolvição por parte de seu leitor (júri):

⁴¹ Pela manhã ela era Lô, não mais que Lô, com seu metro e quarenta e sete de altura e calçando uma única meia soquete. Era Lola ao vestir os jeans desbotados. Era Dolly na escola, era Dolores sobre a linha pontilhada. Mas em meus braços sempre foi Lolita (NABOKOV, 2003, p. 11).

⁴² Senhoras e senhores membros do júri [...] (NABOKOV, 2003, p. 11).

Ladies and gentlemen of the jury, exhibit number one is what the seraphs, the misinformed, simple, noble-winged seraphs, en-vied. Look at this tangle of thorns.

I was born in 1910, in Paris. My father was a gentle, easy-going person, a salad of racial genes: a Swiss citizen, of mixed French and Austrian descent, with a dash of the Danube in his veins. I am going to pass around in a minute some lovely, glossy-blue picture-postcards. [...]

My very photogenic mother died in a freak accident (picnic, lightning) when I was three, and, save for a pocket of warmth in the darkest past, nothing of her subsists within the hollows and dells of memory, over which, if you can still stand my style (I am writing under observation), the sun of my infancy had set: [...]

I grew, a happy, healthy child in a bright world of illustrated books, clean sand, orange trees, friendly dogs, sea vistas and smiling faces. [...]

I attended an English day school a few miles from home, and there I played rackets and fives, and got excellent marks, and was on perfect terms with schoolmates and teachers alike (NABOKOV, 2015, p. 9-11).⁴³

Nota-se, dessa forma, o ciclo verbal do narrador que demonstra, já no início do romance, o comportamento de que intenciona conquistar sua absolvição. E essa escolha de iniciar a narrativa a partir de sua perspectiva (a única que prevalece na obra), exibindo uma infância aparentemente saudável, deixando para a sequência da linha narratológica sua conduta com Dolores Haze, ratifica essa escolha como uma estratégia de contar a história pelas lentes de sua perspectiva. Além disso, atribuir-lhe a roupagem de narrador não confiável coloca-o na acomodação de detentor da voz e produtor do silêncio da personagem protagonista, cujo posto parece ser requerido em todo o tempo pelo narrador em primeira pessoa.

Diante de toda essa análise acerca dos acessos mnemônicos dos narrados em primeira pessoa aqui estudados, percebemos que essa referência ao passado, nas duas obras aqui analisadas, é construída através do que Paul Ricoeur sistematizou de “Fenomenologia da memória” (2007, p. 17-8), na qual a análise é voltada para o objetivo da memória, ou seja, da lembrança, sendo essa lembrança buscada numa fase posterior de anamnésia, da recordação. Ao resgatar as recordações, constrói-se a “memória refletida”, que pode ser muito bem percebida quando o narrador de *Os cus de Judas* demonstra incapacidade para desvencilhar-se das recordações que acessou no momento da enunciação:

⁴³ Senhoras e senhores membros do júri, o item número um da acusação é aquilo que invejavam os serafins – os desinformados e simplórios serafins de nobres asas. Vejam esse emaranhado de espinhos.

Nasci em Paris, em 1910. Meu pai, pessoa meiga e tolerante, era um salada de genes raciais: cidadão suíço, descendente de franceses e austríacos, com uma pitada de Danúbio nas veias. Daqui a pouco vou fazer passar de mão em mão alguns lindos cartões-postais em que o céu está sempre banhado de um azul fulgurante. [...] Minha mãe, mulher muito fotogênica, morreu em insólito acidente [...] quando eu tinha três anos e, exceto por um nicho de ternura em meio às trevas do passado, nada subsiste dela nos vales e grotões da memória sobre os quais [...] se pôs o sol de minha infância [...].

Criança feliz e saudável, cresci num mundo luminoso de livros ilustrados, areis alvas, laranjeiras, cachorros fiéis, panoramas marinhos e rostos sorridentes. [...] Eu frequentava uma escola inglesa a poucos quilômetros de casa, e lá jogava tênis, tirava notas excelentes e mantinha um ótimo relacionamento tanto com colegas quanto com professores (NABOKOV, 2003, p. 11-13).

Flutuo entre dois continentes que me repelem, nu de raízes, em busca de um espaço branco onde ancorar, e que pode ser, por exemplo, a cordilheira estendida do seu corpo, recôncavo, uma cova qualquer do seu corpo, para deitar, sabe como é, a minha esperança envergonhada (ANTUNES, 2007, p. 182).

Desse modo, esse movimento reflexivo nas ações de resgate das recordações prende o narrador em sua condição de ver-se a si mesmo o tempo todo, de modo que chega a sentir-se perdido no universo da rememoração, percebendo-se incapaz de ancorar-se no presente sem ver-se afetado pelo passado.

Sendo assim, tanto o narrador nabokoviano como o narrador antuniano constroem um caminho de acesso à memória refletida, uma vez que, partindo das lembranças que evocam e das recordações que desenvolvem um caminho temporal decididamente percorrido, analisam seus momentos presentes e posicionam-se de forma consciente diante do que trazem ao plano enunciativo.

Outrossim, esses a que chamamos de ciclos exemplificam uma situação descrita por Paul Ricoeur quando associa o destino do espaço ao destino do tempo: “ao passar da memória à historiografia, mudam de signo conjuntamente o espaço no qual se deslocam os protagonistas de uma história narrada e o tempo no qual os acontecimentos narrados se desenrolam” (RICOEUR, 2007, p. 156).

Assim, em Nabokov, vemos as coisas do passando sendo ditas, acompanhando o movimento no qual “a memória declarativa se exterioriza no testemunho” (RICOEUR, 2007, p. 155), enquanto, em Antunes, os eventos documentam-se no relato de um narrador protagonista que chama para si os efeitos de toda a historiografia construída, num discurso permeado de silêncios, atuantes como instrumentos de documentação de dores, em seu relato doído pela experiência de guerra.

E, sobre essa tal documentação de dores, o narrador de *Os cus de Judas* deixa evidente que as recordações da guerra atrapalham, inclusive, sua intimidade sexual com a interlocutora silenciada:

Estendido ao seu lado, junto ao seu perfil nu e imóvel de defunta, das coxas derramadas nos lençóis, do bosquezinho tocante, geométrico e frágil do púbis, dos pelos arruivados do púbis que a lâmpada torna nítidos e preciso como os ramos dos choupos no crepúsculo, vem-me À ideia o soldado de Mangando que se instalou de costas no beliche, encostou a arma ao pescoço, disse Boa noite, e a metade inferior da cara desapareceu num estrondo horrível, o queixo, a boca, o nariz, a orelha esquerda, pedaços de cartilagens e de ossos e de sangue cravaram-se no zinco do tecto tal as pedras se incrustam nos anéis, e agonizou quatro horas no posto de socorros, estrebuchando apesar das sucessivas injeções de morfina, a borbulhar um líquido pegajoso pelo buraco esbeçado da garganta (ANTUNES, 2007, p. 158).

Vemos, desse modo, um discurso que, no movimento concomitante de tentar vivenciar o presente enquanto resgata recordações, não consegue estabelecer os limites temporais no discurso narrativo, como se o que experiencia no tempo presente funcionasse como “marcas exteriores adotadas como apoios e escalas para o trabalho da memória” (RICOEUR, 2007, p. 156). Ricoeur chama essas marcas de “condições formais de inscrição”, ou seja, “mutações que afetam a espacialidade e a temporalidade próprias da memória viva” (RICOEUR, 2007, p. 156).

Desse modo, retomando toda a discussão em torno do movimento memorialístico nas narrativas *Lolita*, de Vladimir Nabokov, e *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, vemos inclinados a inferir que a construção da recordação, entremeada pelo discurso narrativo em primeira pessoa, funciona, nas duas obras, como o “poder fazer memória” na concepção de Ricoeur (2007). Portanto, trata-se de uma estratégia narrativa que se desenvolve no intuito de controlar o rumo da temporalidade, cujo mecanismo age por livre deliberação à ordem dos eventos resgatados; controla o movimento de acesso ao mundo mnemônico de cada personagem; considera particularidades; silencia personalidades e demarca a relação com o leitor, aspecto este que será aprofundado na seção seguinte.

5 RELAÇÃO COM O INTERLOCUTOR

Cantiga

*BEM-TE-VI que estás cantando
nos ramos da madrugada,
por muito que tenhas visto,
juro que não viste nada.*

*Não viste as ondas que vinham
tão desmanchadas na areia,
quase vida, quase morte,
quase corpo de sereia...*

*E as nuvens que vão andando
com marcha e atitude de homem,
com a mesma atitude e marcha
tanto chegam como somem.*

*Não viste as letras que apostam
formar idéias com o vento...
E as mãos da noite quebrando
os talos do pensamento.*

*Passarinho tolo, tolo,
de olhinhos arregalados...
Bemtevi, que nunca viste
como os meus olhos fechados...*

Cecília Meireles⁴⁴

Nesta seção, debruçamo-nos sobre o foco narrativo, considerando a distância na qual o leitor é colocado em relação ao narrado. E é nesse âmbito da narrativa, dentro do foco enunciativo em primeira pessoa, que aqui suscita interesse de análise, na confluência das obras *Lolita*, de Vladimir Nabokov, e *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, da maneira como se constrói a relação narrador/leitor. Para tanto, para balizar essa compreensão, utilizaremos as postulações desenvolvidas pelos teóricos Umberto Eco (1979,1994) e Wolfgang Iser (1996, 1999).

Primeiramente, considerando que os narradores das obras em análise se comportam de forma distinta no que se refere ao modo de manipulação do leitor modelo⁴⁵, faz-se pertinente recuperar algumas postulações acerca do que elabora Iser (1996) sobre a interação leitor e narrativa.

⁴⁴ MEIRELES, Cecília. **As palavras voam**. In: *Viagem*. Organizador Bartolomeu Campos de Queirós. São Paulo: Editora Moderna, 2009. P. 34-35.

⁴⁵ Conceito de leitor de Umberto Eco (1994).

Em sua obra *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1999), Wolfgang Iser pensa o leitor num âmbito preciso do acontecimento da literatura. Segundo o crítico alemão, após desvendar as estratégias narrativas, o leitor não volta para a realidade como era anteriormente à leitura, mas passará a perceber determinadas situações e acontecimentos de modo diferente do que ocorria antes do contato com a leitura, que não alcançava antes do contato com o narrado, como se sofresse uma catarse:

[...]é preciso descrever o processo da leitura como interação dinâmica entre texto e leitor. Pois os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor. [...] (ISER, 1999, p. 10).

Desse modo, podemos inferir que Iser (1999) considera a instância do leitor na composição da estrutura narrativa, uma vez que, para ele, “o leitor [...] está sempre aquém do texto, ou seja, fora dele”, reconhecendo, por outro lado, que “o repertório e as estratégias textuais se limitam a esboçar e pré-estruturar o potencial do texto” (ISER, 1999, p. 9), cabendo ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético. Dessa forma, para Iser (1999) a transferência do texto para a consciência do leitor não é algo produzido somente pelo texto, mas constitui tarefa que só será bem-sucedida se o texto “conseguir ativar certas disposições da consciência — a capacidade de apreensão e de processamento” (ISER, 1999, p. 9). Com efeito, o próprio Umberto Eco afirmou que seu leitor modelo se parece muito com o leitor implícito de Wolfgang Iser (ECO, 1994, p. 22). Ele acredita que um texto literário é um objeto aberto e que o significado de uma obra é criado a partir da interação entre o texto e o leitor. Desse modo, vemos que Eco argumenta que os leitores trazem suas próprias experiências, conhecimentos e preconceitos para a leitura de uma obra literária, o que influencia sua interpretação. Portanto, o leitor atua, no processo de leitura, como um coautor na criação de significado da obra.

Já para Iser (1996), o leitor é visto como alguém que preenche as lacunas deixadas pelo texto. O autor acredita que um texto literário não seja um objeto aberto, mas sim um conjunto de indícios que devem ser interpretados pelo leitor para construir significados. O teórico alemão defende que a leitura de uma obra literária é uma experiência ativa em que o leitor é confrontado com o que está implícito no texto, e que é necessário preencher as lacunas para compreender completamente a obra. Isso faz com que a leitura seja uma atividade produtiva e criativa. Para o autor, o leitor é desafiado a usar sua imaginação para completar o que está implícito no texto, e essa atividade é fundamental para a construção de significado na leitura.

Dessa forma, enquanto Eco enfatiza a importância da participação ativa do leitor na construção do significado de uma narrativa, Iser destaca o papel do leitor em decifrar os indícios deixados pelo texto para preencher as lacunas e compreender a obra em sua totalidade.

A partir disso, trazendo tais perspectivas para a análise comparativa das narrativas nabokoviana e antuniana, podemos perceber que o narrador de *Lolita* demonstra considerar mais a instância do leitor pressuposto por Iser, o que evocamos como sendo uma aproximação do chamado “leitor empírico” de Eco (1994). Esse leitor é o que interpreta a narrativa de acordo com seu estado de espírito do momento do ato da leitura:

O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais poder ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto (ECO, 1994, p. 14).

A partir dessa concepção, podemos perceber que o narrador de *Lolita*, centrado na enunciação em primeira pessoa, concentra seu foco no leitor empírico da obra, uma vez que tenta, em toda a narrativa, persuadir o leitor, tendenciando sua interpretação diante dos fatos narrados, principalmente em relação à exposição controlada que faz da personagem Dolores.

Com base nisso, em Nabokov, é tendência percebermos um narrador não confiável, que chama o leitor de “prezado júri” em toda a primeira parte do livro (como se estivesse construindo sua própria defesa) e depois de “meus leitores”, na segunda parte, como se já o tivesse convencido de sua inocência e justificado sua trajetória criminosa.

Nas páginas iniciais, em sua primeira comunicação com o leitor, o narrador troca a noção de espaço pela de tempo:

Furthermore, since the idea of time plays such a magic part in the matter, the student should not be surprised to learn that there must be a gap of several years [...], between Maiden and man to enable the latter to come under a nymphet’s spell (NABOKOV, 2015, p. 17).⁴⁶

Percebe-se que, ao utilizar o fator tempo para explicar sua inclinação ao desejo por meninas muito novas, o narrador coloca-se numa posição de “elemento em estudo” ao passo que chama o leitor de “estudante”. Ou seja, o próprio personagem narrador coloca-se na condição de pessoa confessa, ao mesmo tempo que colabora com o “estudo”, ofertando elementos que facilitem a compreensão de sua mentalidade por seus interlocutores.

⁴⁶ Além do mais, como a noção de tempo desempenha um papel mágico nesta matéria, o estudante não deve surpreender-se ao tomar conhecimento de que precisa haver um intervalo de muitos anos [...] entre a menina e o homem para que este caia sob o feitiço da ninfeta (NABOKOV, 2003, p. 19).

Ainda assim, acerca da forma como o narrador reporta-se ao leitor, nota-se que aquele refere-se a este utilizando predominantemente o vocativo “leitor” até o momento em que, na narrativa, conta como conheceu Dolores:

The reader will regret to learn that soon after my return to civilization I had another bout with insanity [...]. I owe my complete restoration to a discovery I made while being treated at that particular very expensive sanatorium. I discovered there was an endless source of robust enjoyment in trifling with psychiatrists (NABOKOV, 2015, p. 34).⁴⁷

Ou seja, antes da garota, refere-se ao leitor com determinada postura. Entretanto, a partir da introdução de Dolores em seus relatos, a forma como trata o leitor muda completamente. No imediato momento em que conhece Lolita, o narrador personagem passa a chamar o leitor de “Meus juízes”:

My judges will regard all this as a piece of mummery on the part of a madman with a gross liking for the fruit vert. Au fond, ça m'est bien égal. All I know is that while the Haze woman and I went down the steps into the breathless garden, my knees were like reflections of knees in rippling water, and my lips were like sand, and-
"That was my Lo," she said, "and these are my lilies."
"Yes," I said, "yes. They are beautiful, beautiful, beautiful! (NABOKOV, 2015, p. 40).⁴⁸

A partir desse momento, o narrador parece manifestar uma postura de quem se coloca diante de um júri, assumindo, assim, a condição de réu dentro da situação que começa a relatar ao seu interlocutor. Dessa forma, principia a construção de uma relação de acusado/acusador, na qual o próprio narrador personagem toma a dianteira na condução da narração de seus atos criminosos, os quais se iniciaram em sua mente, quando se hospeda na casa de Dolores e sua mãe, e que são concretizados posteriormente.

Assim, o narrador segue o relato confessando seu crescente desejo pela garota Haze, ao mesmo tempo que constrói uma teia sugestiva de uma certa correspondência de Dolores em relação às suas intenções libidinosas. Nessa questão, pode-se notar que o narrador personagem lança mão de uma estratégia narrativa, cuja intenção reside em mostrar ao seu “douto leitor”

⁴⁷ O leitor ficará triste ao saber que, pouco tempo após meu retorno à civilização, sofri um novo acesso de insanidade [...]. Devo minha completa recuperação a uma descoberta que fiz no caríssimo sanatório onde estava sendo tratado. Descobri que existe uma fonte inesgotável de sadio divertimento na tapeação dos psiquiatras (NABOKOV, 2003, p. 36).

⁴⁸ Meus juízes verão em tudo isso a pantomima de um louco com uma depravada preferência pelo fruit vert. Au fond, ça m'est bien égal. Tudo o que se é que, enquanto a tal de Haze e eu descíamos os degraus para chegar ao ofegante jardim, meus joelhos eram o mero reflexo de joelhos mergulhados num mar ondulante, meus lábios pareciam feitos de areia e...

“Aquele era minha Lô, ela disse, “e esses são meus lírios.”

“Sim”, respondi, “eu sei. São lindos, lindos, lindos!” (NABOKOV, 2003, p. 42).

que Lolita também o desejava, muito embora essa estratégia se fundamentasse em atribuir comunicação ao corpo de Dolores, e não à via tradicional da linguagem, à fala:

[...]—hardly more unusual than that. I cannot tell my learned reader (whose eyebrows, I suspect, have by now traveled all the way to the back of his bald head), I cannot tell him how the knowledge came to me; perhaps my ape-ear had unconsciously caught some slight change in the rhythm of her respiration — for now she was not really looking at my scribble, but waiting with curiosity and composure oh, my limpid nymphet! — for the glamorous lodger to do what he was dying to do (NABOKOV, 2015, p. 48-49).⁴⁹

Esse excerto pertence ao momento em que Dolores adentra o quarto de Humbert enquanto ele escreve. Segundo o narrador, seus desejos experimentam comunicação vinda do corpo de Lolita, fazendo-o acreditar que ela o quer também. Momentos como esse parecem funcionar, dentro da enunciação em primeira pessoa, como mecanismos de manipulação da percepção do interlocutor acerca do que lê, numa tentativa de enquadrá-lo no que Eco (1994) define como “leitor-modelo”, um leitor que, através das estratégias empregadas nessa narrativa, vê-se habilitado a explorar o funcionamento da mente libidinosa do narrador personagem.

Sendo pertinente a essa habilitação do leitor, Humbert, na cena do sofá, chama seu interlocutor para participar dela:

I want my learned readers to participate in the scene I am about to replay; I want them to examine its every detail and see for themselves how careful, how chaste, the whole wine-sweet event is if viewed with what my lawyer has called, in a private talk we have had, "impartial sympathy." So let us get started. | I have a difficult job before me (NABOKOV, 2015, p. 57).⁵⁰

A partir disso, Humbert inicia a narração da cena que se deu no sofá da sala de estar, cuja figura central é ele mesmo. Essa estratégia de condução da narrativa coloca-o, o tempo inteiro, na posição de protagonista do narrado, sendo o ambiente e a própria Dolores elementos constituintes da engrenagem que faz funcionar todo esse acontecimento:

Main character: Humbert the Hummer. Time: Sunday morning in June. Place: sunlit living room. Props: old, candy-striped davenport, magazines, phonograph, Mexican knickknacks [...]. She wore that day a pretty print dress that I had seen on her once before, ample in the skirt, tight in the bodice, short-sleeved, pink, checkered with darker pink, and, to complete the color scheme, she had painted her lips and was

⁴⁹ Nada mais excepcional do que isso. Não posso explicar a meu douto leitor (cujas sobrancelhas, eu desconfio, a essa altura já devem ter atingido o topo de seu crânio calvo), não sei dizer-lhe como adquirir tal certeza; talvez meus ouvidos de macaco tenham inconscientemente captado uma levíssima mudança no ritmo de sua respiração, porque agora ela não estava mais olhando de verdade minhas garatujas mas esperando com serena curiosidade — ah, minha límpida ninfeta! — que o fascinante inquilino fizesse aquilo que estava morrendo de vontade de fazer (NABOKOV, 2003, p. 50).

⁵⁰ Quero que meus doutos leitores participem da cena que vou recriar; quero que a examinem em todos os seus pormenores e verifiquem quão prudente, quão casto foi aquele episódio, apesar de seu sabor de vinho doce, desde que visto com o que meu advogado, numa conversa a dois, classificou de “simpatia imparcial”. Trataremos de começar, não é fácil a tarefa que tenho pela frente (NABOKOV, 2003, p. 59).

holding in her hollowed hands a beautiful, banal, Eden-red apple. She was not shod, however, for church. And her white Sunday purse lay discarded near the phonograph (NABOKOV, 2015, p. 57-58).⁵¹

Dessa forma, fica manifesto que o foco está sendo posto sobre o próprio narrador, seus desejos e sensações. Diante dessa perspectiva, pode-se pensar esse narrador como não confiável, uma vez que tenta, em toda a narrativa, manipular o julgamento e percepção do leitor, além do silenciamento que constrói em relação à personagem feminina com quem estabelece um vínculo sexual, assunto já abordado na parte três.

Perto da parte final desse

episódio, o narrador reporta-se ao leitor como “senhores membros do júri”, como se estivesse reconhecendo-se e validando-se na posição de quem acaba de cometer um crime:

[...] ‘Oh it's nothing at all,’ she cried with a sudden shrill note in her voice, and she wiggled, and squirmed, and threw her head back, and her teeth rested on her glistening underlip as she halfturned away, and my moaning mouth, gentlemen of the jury, almost reached her bare neck, while I crushed out against her left buttock the last throb of the longest ecstasy man or monster had ever known (NABOKOV, 2015, p. 61).⁵²

A partir desse momento, com o narrador reportando-se ao leitor dessa forma, e diante da consumação dos fatos relatados, consuma-se, também, o estabelecimento de um corpo de jurados.

Em contrapartida, dentro da análise da voz enunciativa em primeira pessoa, em *Os cus de Judas* o leitor assume a função de mero expectador por intermédio da personagem feminina, aquela que ouve atentamente todo o relato, mas não tem espaço para manifestar-se, assumindo a postura silenciada e interpretativa diante do narrador, melhor dizendo, o leitor recebe as mesmas informações que ela, porém a "ouvinte" não tem seu julgamento exposto na narrativa. Dessa forma e nessa obra, diferentemente do narrador de *Lolita*, a voz enunciativa parece considerar em maior e notável relevância a instância do leitor modelo em detrimento do leitor empírico. Assim, o leitor pressuposto de Antunes faz-se evocado através das percepções que se pode inferir a partir da personagem que, silenciada, ouve o expurgo confessional do narrador.

⁵¹ Personagem principal: Humbert, o Cantarolador. Hora: manhã de domingo em junho. Lugar: sala de estar ensolarada. Acessórios: sofá velho de forro listrado, revistas, vitrola, bugigangas mexicanas [...]. Ela estava usando um bonito vestido estampado que eu vira antes uma única vez: saia rodada, cintura justa, mangas curtas, tecido de fundo rosa com quadrados de um rosa mais escuro. Para completar o jogo de cores, ela havia pintado os lábios e segurava com ambas as mãos uma linda, banal e edenicamente rubra maçã. No entanto, não estava calçada para ir à igreja e a bolsa branca de domingos fora abandonada perto da vitrola (NABOKOV, 2003, p. 59).

⁵² [...] “Ah, não foi nada!” ela exclamou num tom de voz repentinamente agudo e estremeceu, contorceu-se, atirou a cabeça para trás, seus dentes mordendo o úmido lábio inferior, o rosto agora voltado para o lado — e minha boca gemente, senhores membros do júri, quase tocou seu pescoço nu enquanto eu comprimia contra sua nádega esquerda os últimos espasmos do mais longo êxtase que qualquer homem ou monstro jamais conheceu (NABOKOV, 2003, p. 62-63).

Tendo isso em vista, em *Os cus de Judas*, não vemos um narrador que se reporta diretamente ao leitor, mas estabelece um dialogismo direto com sua interlocutora, a personagem feminina com quem conversa na mesa de bar. A mudez da personagem que ouve o narrador, naquele recinto, coloca-a numa posição de impotência, à qual resta somente a observação:

Nunca lhe aconteceu isto, sentir que está perto, que vai lograr num segundo a aspiração adiada e eternamente perseguida anos a fio, o projecto que é ao mesmo tempo o seu desespero e a sua esperança, estender a mão para agarrá-lo numa alegria incontrolável e tombar, de súbito, de costas, de dedos cerrados sobre nada, à medida que a aspiração ou o projecto se afastam tranquilamente de si no trote miúdo da indiferença, sem a fitarem sequer? Mas talvez que você não conheça essa espécie horrrosa de derrota, talvez que a metafísica constitua apenas para si um incómodo tão passageiro como uma comichão efémera, talvez que a habite a jubilosa leveza dos botes ancorados, balouçando devagar numa cadência autónoma de berços (ANTUNES, 2007, p. 22-23).

Esse excerto consta no capítulo em que o narrador conta sobre sua chegada a Luanda. E é através de perguntas retóricas como essa que a enunciação em primeira pessoa se dirige a sua ouvinte, como se ela estivesse ali apenas para satisfazer uma necessidade de existência interlocutória, uma vez que não lhe há cessão de espaços de resposta.

Para mais, assim como em *Lolita*, o narrador de *Os cus de Judas* aponta para a presença de uma comunicação fortemente corporal emitida pela personagem feminina com quem se relaciona:

Conhece o general Machado? Não, não se franza, não procure, ninguém conhece o general Machado, cem em cada cem portugueses nunca ouviram falar do general Machado, o planeta gira apesar desta ignorância do general Machado, e eu, pessoalmente, odeio-o (ANTUNES, 2007, p. 22-23).

Isso demonstra um narrador pouco interessado em conferir, pelo ato da escuta, o que elaborado seria em matéria de resposta por parte da personagem que lhe ouve, uma vez que perdura uma insistência no silenciamento dessa mulher, perpetuado por indagações retóricas em toda a narrativa – inclusive num momento em que ele a propõe um momento de intimidade maior: “Quem sabe se acabaremos a noite a fazer amor um com o outro, furibundos como rinocerontes com dores de dentes, até a manhã aclarar lividamente os lençóis desfeitos pelas nossas marradas de desespero?” (ANTUNES, 2007, p. 25).

Entretanto, é necessário evidenciarmos que o processo de silenciamento produzido em *Os cus de Judas* reverbera um efeito no leitor que se diferencia do reflexo produzido no leitor de *Lolita*. Em Antunes, o leitor (modelo) vê-se preso ao emudecimento da personagem feminina, ficando, inevitavelmente, atado aos olhos dela como canal de percepção e apreensão do que é narrado. Dessa forma, como leitor que “observa as regras do jogo” (ECO, 1994), esse ente assume a missão reflexiva de um interlocutor que, no movimento de fora para dentro do

texto e percebendo pelo caráter retórico da fala do narrador, vê-se diante da necessidade de tomar para si as indagações proferidas por este, detendo, junto com a personagem feminina, o desafio de ouvir o relato monológico e inferir interpretações de acordo com o que o narrador demonstra requisitar.

Um exemplo claro disso são trechos em que o narrador utiliza a repetição da expressão “costume” quando se refere a sua interlocutora, vejamos:

É capaz de amar? Desculpe, a pergunta é tola, todas as mulheres são capazes de amar e as que o não são amam-se a si próprias através dos outros, o que na prática, e pelo menos nos primeiros meses, é quase indistinguível do afecto genuíno. Não faça caso, o vinho segue o seu curso e daqui a nada peço-lhe para casar comigo, *é o costume*. [...].
Lá fora, um céu de estrelas desconhecidas surpreendia-me: assaltava-me por vezes a impressão de que haviam sobreposto um universo falso ao meu universo habitual, e que me bastaria romper com os dedos esse cenário frágil e insólito para reingressar de novo no *quotidiano do costume*, povoado de rostos familiares [...].
[...] ia regressar sem mim ao inverso e ao nevoeiro de Lisboa onde tudo prosseguia irritantemente na minha ausência com o *ritmo do costume*, [...] (ANTUNES, 2009, p. 25-27, grifos nossos).

Leitor atento⁵³ que é, o leitor modelo percebe nesse discurso a existência de um padrão cultural de pensamento, que engloba desde a concepção masculina do homem acerca da mulher: “todas as mulheres são capazes de amar”; “daqui a nada peço-lhe para casar comigo, é o costume”, até o modo de vida pacato e imerso na mesmice com que se vivia em Portugal antes [e depois] da guerra: “quotidiano de costume”; “onde tudo prosseguia irritantemente na minha ausência com o ritmo de costume”. Dessa forma, é esse o tipo de interlocutora que o narrador pressupõe com seu discurso diante da personagem que lhe ouve. E, de igual maneira, esse também é o perfil de leitor que o autor modelo⁵⁴ de Eco (1994) pressupõe ao construir essa narrativa.

A partir dessa reflexão, podemos inferir que, assim como em Nabokov, em *Os cus de Judas*, o foco das atenções reside nos sentimentos e percepção do narrador em primeira pessoa, colocando, também, a outra personagem na posição de simples elemento constitutivo da engrenagem narrativa. Dessa forma, a posição na qual a personagem foi inserida pelo narrador

⁵³ “Leitor atento” é o conceito utilizado pela escritora e professora Francine Prose (2008), para designar o leitor que não se satisfaz com a leitura de superfície, mas pretende buscar os significados das entrelinhas, mergulha na construção da narrativa, visando uma compreensão mais profunda do texto (PROSE, 2008).

⁵⁴ [...] há uma terceira entidade, em geral difícil de identificar e que eu chamo de autor-modelo, de modo a criar uma simetria com o leitor-modelo. [...] o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer ao seu lado. *Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa*, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo (ECO, 1994, p. 20-21, grifo nosso).

estende-se para a localização do leitor, que acaba apreendendo os relatos pela perspectiva única de quem narra e através da passividade interlocutória da personagem feminina.

Além disso, na altura do antepenúltimo capítulo de *Os cus de Judas*, percebemos a insistência num processo repetitivo de menção retórica à personagem, demonstrando ao leitor a não disposição do narrador em ouvir algo de sua interlocutora, ao passo que reforça a seriedade com que sustenta o processo de espelhamento de seu relato:

Conhece Malanje? Estava à espera da manhã para lhe falar de Malanje, [...] Malanje, sabe como é, é hoje o monte de destroços e de ruínas em que a guerra civil a tornou, uma terra irreconhecível pela estúpida violência inútil das bombas, um campo raso de cadáveres, de costelas fumegantes de casas, e de morte. [...]

Malanje, percebe, é hoje o monte de destroços e de ruínas em que a guerra civil a tornou, uma cidade devastada, desaparecida, [...]

Malanje era o oficial pequeno, calvo, enrugado, parado à porta do liceu para assistir à saída meninas das aulas, [...] Vi-o no Chiúme abrir a braguilha diante de uma prisioneira, obriga-la a erguer uma das pernas colocando-a sobre o bidé, e penetrá-la, de boina na cabeça, a soprar pelo nariz uma asma repelente de bode. [...], vi o oficial abraçado, numa espécie de desespero epilético, à prisioneira, criatura muda e tímida encostada aos azulejos, de pupilas ocas, [...]

Queria falar-lhe de Malanje, agora que me portei mais ou menos, não é verdade, você gemeu mesmo, uma ou duas vezes, latidos de cadelinha contente, agitou-se numa espécie de espasmo de coreia ou de desmaio, o seu rosto, de olhos fechados e de boca aberta, assemelhou-se por instantes ao das velas que comungavam nas igrejas da minha infância, velhas de dentadura solta, arfando, de língua de fora, pelo círculo branco da hóstia. [...] *Queria falar-lhe de Malanje,* da cidade cercada de casas de putas e de eucaliptos, [...] *Queria falar-lhe da miraculosa claridade de Malanje,* [...].

De Malanje a Luanda, quatrocentos quilómetros de estrada atravessavam os morros fantásticos de Salazar, [...]. (ANTUNES, 2007, p. 177-178, 180-181, grifos nossos).

Com a repetição de menções a Malanje, percebemos que o narrador se utiliza dessa metáfora para espelhar-se nesse lugar, que foi o último “cu de Judas” por onde passou com as tropas portuguesas antes de retornar a Lisboa. Ou seja, Malanje representa, para ele, uma metáfora do opróbrio da guerra, o saldo negativo deixado no ser humano, o externar do que há de pior no homem, de toda a sua vileza. E o desinteresse em ouvir resposta alguma da personagem feminina reside no fato de que esse narrador não lhe fala no intuito de ouvir conselhos ou receber acolhimento verbal, mas fala-lhe pelo interesse de ter alguém que lhe escute o desabafar e retroceder memorialístico, fornecendo-lhe condições para que, ouvindo a si mesmo, reflita suas experiências bélicas e fracassos, espelhando-se nos lugares por onde passou e concluindo tudo o que viveu nos anos em que esteve na guerra colonial.

Já em *Lolita*, o narrador segue, até o final da narrativa, considerando a instância leitor de forma evidente, declarando-se ciente de estar sendo lido. Por isso, de forma perspicaz e valendo-se da voz em primeira pessoa, monitora os possíveis estados perceptivos do leitor, desenvolvendo os relatos narrativos de modo a manipular a interpretação de quem lhe lê, conforme vemos em passagens da segunda parte da narrativa, quando o narrador não se refere

ao leitor como “prezado júri”, conforme fazia na primeira parte, mas agora lhe direciona uma certa presunção de intimidade, de um dialogismo já desenvolvido:

Now, in perusing what follows, the reader should bear in mind not only the general circuit as adumbrated above, with its many sidetrips and tourist traps, secondary circles and skittish deviations, but also the fact that far from being an indolent *partie de plaisir*, our tour was a hard, twisted, teleological growth, whose sole *raison d'être* (these French clichés are symptomatic) was to keep my companion in passable humor from kiss to kiss (NABOKOV, 2015, p. 154).⁵⁵

Esse excerto pertence ao capítulo segundo da segunda parte, em que o narrador começa a apresentar as dificuldades que enfrenta no convívio com Dolores, durante a viagem que iniciam após a morte da mãe da garota. Percebe-se, evidentemente, que o narrador se dirige ao leitor, que funciona, ao mesmo tempo, como a instância que lhe ouve e julga, e a quem ele tenta convencer de modo a justificar suas ações passadas “My lawyer has suggested I give a clear, frank account of the itinerary we followed, [...]” (NABOKOV, 2015, p. 153).⁵⁶

Ainda nessa linha de análise, percebemos que esse narrador trata seu leitor, aqui já identificado como sendo o leitor empírico de Eco (1994), agora pelo vocativo “leitor” pelo restante da narrativa, executando a manutenção do silenciamento da personagem Dolores, dando voz somente a si próprio, num processo ininterrupto de silenciá-la para sustentar seu controle e poder sobre a condução da narrativa e para transferir ao leitor também o não acesso ao conteúdo subjetivo de Lolita. Ainda assim, vale percebermos que o narrador não permite ao leitor que acesse o interior de Dolores porque ele também desconhece o mundo interno dela, o que não deixa de lhe incomodar:

How sweet it was to bring that coffee to her, and then deny it until she had done her morning duty. And I was such a thoughtful friend, such a passionate father, such a good pediatrician, attending to all the wants of my little auburn brunette's body! My only grudge against nature was that I could not turn my Lolita inside out and apply voracious lips to her young matrix, her unknown heart, her nacreous liver, the sea-grapes of her lungs, her comely twin kidneys (NABOKOV, 2015, p. 164-165).⁵⁷

⁵⁵ Agora, ao ler o que se segue, o leitor deve ter em mente não apenas o trajeto esboçado acima, com suas múltiplas excursões laterais e armadilhas para turistas, com seus círculos secundários e desvios ao azar, mas também o fato de que, longe de constituir uma indolente *partie de plaisir*, nossa viagem foi uma empreitada difícil, tortuosa e teleológica, cuja única *raison d'être* (esses clichês em francês são sintomáticos) consistia em manter minha companheira, entre um beijo e outro, num estado de espírito suportável (NABOKOV, 2003, p. 156).

⁵⁶ Meu advogado sugeriu que eu fizesse um relato claro e franco de nosso itinerário [...] (NABOKOV, 2003, p. 156).

⁵⁷ Como eu gostava de levar-lhe aquele café, e depois me recusar a servi-lo até que ela cumprisse seu dever matinal. E era um amigo tão atencioso, um pai tão apaixonado, um pediatra tão dedicado, cuidando de todas as necessidades de seu corpinho castanho e moreno! *Minha única queixa contra a natureza era não poder virar minha Lolita pelo avesso e aplicar meus lábios vorazes a seu jovem útero, a seu coração desconhecido, a seu fígado nacarado, às uvas-marinhas de seu pulmão, a seus graciosos rins gêmeos* (NABOKOV, 2003, p. 167, grifos nossos).

Dessa forma, percebemos que o narrador de *Lolita* ratifica seu perfil de narrador não confiável ao longo da narrativa, conduzindo seus relatos e não deixando de lado a tentativa de persuadir o leitor a entrar em seu jogo de argumentos que lhe valham como justificadores de sua conduta em relação à menina Dolores. Num discurso aparentemente confesso, o uso da narrativa em primeira pessoa configura-se um artifício utilizado pelo narrador para reafirmar seu poder sobre a personagem Dolores e estabelecer sua presença constante na vida de Lolita. Por meio da linguagem, o narrador confere a si mesmo autoridade sobre Dolores e a certeza de que Lolita é e sempre será sua:

Dolly Schiller will probably survive me by many years. [...] I am thinking of aurochs and angels, the secret of durable pigments, prophetic sonnets, the refuge of art. And this is the only immortality you and I may share, my Lolita (NABOKOV, 2015, p. 308-309).⁵⁸

Com tais palavras, o narrador encerra a narrativa, firmando a inevitabilidade de sua ligação com Dolores, relação que, segundo ele, foi amplificada para a eternidade. Desse modo, analisando a maneira como o narrador nabokoviano tratou o leitor em todo o enredo, concluímos que a enunciação em primeira pessoa possibilitou ao narrador a primazia no processo manipulatório do envolvimento do leitor empírico com a narrativa, reforçando o que Iser (1999) chama de “cisão”, processo que passa agir no leitor no momento do contato deste com o texto.

Isso reforça o empenho constante do narrador de *Lolita* em persuadir o leitor a caminhar interpretativamente dentro do raciocínio da narrativa, mantendo-o preso a seu universo monologar, processo no qual, segundo Iser (1999), o leitor deixa em segundo plano suas concepções pré-existentes, submetendo o universo de quem lhe narra para o primeiro plano, o qual o guiará no momento da leitura.

Em contrapartida, em *Os cus de Judas*, o narrador antuniano exerce sobre o leitor um controle mais velado, invocando, aqui, a instância do leitor modelo. Sendo assim, esse leitor, que já sabe observar as regras do jogo, posiciona-se interpretativamente e empaticamente a partir do lugar da personagem feminina que escuta silenciosamente as confissões do narrador. Desse modo o silenciamento outorgado à personagem reverbera no leitor, delimitando-o também em um lugar isolado, sem direito a interpor-se:

⁵⁸ Dolly Schiller provavelmente sobreviverá a mim porque muitos anos. [...] Estou pensando em bisões extintos e anjos, no mistério dos pigmentos duradouros, nos sonetos proféticos, no refúgio da arte. Porque essa é a única imortalidade que você e eu podemos partilhar, minha Lolita (NABOKOV, 2003, p. 312).

[...] posso confessar-lhe, de cotovelo apoiado no colchão, junto ao cinzeiro a transbordar de cinza e de pontas de cigarro, de que sobe o odor repugnante de tabaco frio das coisas acabadas, que gosto de si. A sério. Gosto da *ironia atenta do seu silêncio*, da gargalhada que paira, de quando em quando, sobre as *feições em sossego*, à laia de uma *nuvem indecisa*, gosto das suas pulseiras exóticas, do *luzir avaliador dos seus olhos*, da raiz elástica das coxas que se fecham acima do meu corpo tal como a água cobre, *num único movimento sem rumor*, o último aceno, já de alga, com que os afogados se dissolvem numa espumazinha sem peso (ANTUNES, 2007, p. 183, grifos nossos).

Notamos, a partir do excerto, principalmente dos grifos nossos, que o narrador sustenta uma fixação pelo silêncio de quem lhe ouve/lê, o que já se evidenciou tratar-se de uma forte estratégia narrativa na delimitação de personagens e, em consequência, também do lugar em que insere seu leitor:

Pode apagar a luz: já não preciso dela. Quando penso na Isabel cesso de ter receio do escuro, uma claridade ambarina reveste os objectos da serenidade cúmplice das manhãs de julho, que se me afiguraram sempre disporem diante de mim, com o seu sol infantil, os materiais necessários para construir algo de inefavelmente agradável que eu não lograria jamais elucidar (ANTUNES, 2007, p. 185).

Retesando-se a um lugar de isolamento após um longo expurgo sentimental, o narrador conclui a não necessidade da claridade para seu estado de espírito, conformando-se com a moradia escura do passado e do sofrimento a que se destina. E, assim, vai, personagem após personagem evocada por ele, posicionando-se cada vez mais distante das pessoas que passaram em sua vida, inclusive sua ex-esposa, Isabel:

A Isabel que substituíra aos meus sonhos paralisados o seu pragmatismo docemente implacável, consertava as fissuras da minha existência com o rápido arame de duas ou três decisões de que a simplicidade me assombrava, e depois, de súbito menina, se deitava sobre mim, me segurava a cara com as mãos, e me pedia Deixa-me beijar-te, numa vozinha minúscula cuja súplica me transtornava. Acho que a perdi como perco tudo, que a sacudi de mim com o meu humor variável, as minhas cóleras inesperadas, as minhas exigências absurdas, esta angustiada sede de ternura que repele o afecto, e permanece a latejar, dorida, no mudo apelo cheio de espinhos de uma hostilidade sem razão. E lembro-me, comovido e suspenso, da casa do Algarve rodeada de ralos e figueiras, do céu morno da noite tingido pelo halo longínquo do mar, da cal das paredes quase fosforescente no escuro, e da violenta e informulada paixão das minhas carícias que pareciam deter-se, irresolutas, a centímetros do rosto dela, e se dissolviam por fim num afago indefinido (ANTUNES, 2007, p. 185).

Nessa confissão, o narrador assume que possui o poder de perder tudo o que lhe importa (“Acho que a perdi como perco tudo”), confirmando a inevitabilidade de aceitar o conjunto de ausências colecionadas em sua trajetória desde a guerra, o que acaba por fazê-lo culminar no espaço indefinido de significação subjetiva, justificando todo o sofrimento e angústia emergidos durante a narrativa.

E, na finalização da narrativa, o narrador de Antunes elabora o saldo de suas experiências, sacramentando a instauração de um espaço vazio:

O avião que nos traz a Lisboa transporta consigo uma carga de fantasmas que lentamente se materializam, oficiais e soldados amarelos de paludismo, atarraxados nos assentos, de pupilas ocas, observando pela janela o espaço sem cor, de útero, do céu. Reais são as camionetas cinzentas à espera no aeroporto, o frio de Lisboa, os sargentos que nos examinam os documentos no vagar lasso dos funcionários desinteressados, o trajecto até ao quartel onde as nossas malas se empilham numa confusão cónica de volumes, as despedidas rápidas na parada.

Passámos vinte e sete meses juntos nos cus de Judas, vinte e sete meses de angústia e de morte juntos nos cus de Judas, nas areias do Leste, nas picadas dos quiocos e nos girassóis do Cassanje, comemos a mesma saudade, a mesma merda, o mesmo medo, e separámo-nos em cinco minutos, um aperto de mão, uma palmada nas costas, um vago abraço, e eis que as pessoas desaparecem, vergadas ao peso da bagagem, pela porta de armas, evaporadas no redemoinho civil da cidade (ANTUNES, 2007, p. 194).

Identificamos, dessa forma, a construção de uma ausência que reverbera nos demais indivíduos com que conviveu ou convive, o que, por analogia, podemos inferir que esse silenciamento, de forma inevitável, dilata-se, atingindo a delimitação da personagem com quem interage na narrativa e, concomitantemente, o leitor, que o ouve e o observa do mesmo mirante narrativo.

Assim, percebemos que os textos literários *Lolita*, de Vladimir Nabokov (2015) e *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes (2007) exercem uma função delicada de criação de mundo, nos quais as personagens expostas vão além dos nomes ou alcunhas nominadas nas páginas. Desse modo, a sobreposição do narrador em primeira pessoa como um personagem e o leitor invocado no texto, como em *Lolita*, ou identificado como o interlocutor em *Os cus de Judas*, criam uma teia complexa de enunciações que se desvenda a partir das estratégias narrativas de que lançou mão o narrador para guiar o receptor pelos meandros das ficções apresentadas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Justificativa

*De quem mais posso dizer
Senão de mim?
Do que sei, do que não ser
Do meu eterno motim?*

*Só temos uma voz, único timbre
Que ressoa dispar no ouvido e na garganta
Eu sou apenas um talvez pra sempre
Na mente e na voz de quem me canta*

*Você não existe nesta estrofe
Você não existe a mim e eu não a ti
Você não existe e, no entanto, apóstrofe,
Você não existe e está aqui.*

*Neste pacto, eu e você não somos
E meu falar sem voz sussurra
Do silêncio eu e você parimos
E a poesia grita a nós enquanto empurra*

*Minha dor, minha dívida e dúvidas
São minhas como meus pecados
Minhas vergonhas, minhas partes púdicas
Expostas nestas letras sem cuidados*

*E pouco importa, meu caro ninguém
Se tenho fama ou o asco que mereço
Se estas palavras estão cá ou alguém
Se eu morri há tempos ou se é só começo*

*Estas letras sobre mim existem
Tem lugar nalguma consciência
Por isso as fiz, por isso insistem
Na teimosia de fugir da inexistência*

*Faz delas tua própria mensagem
Seja escada, poço ou empecilho
Eu poema do meu personagem
E em teu falar me torno espelho*

Éder Rafael de Araújo⁵⁹

⁵⁹ ARAÚJO, Éder Rafael. **Poesia Revolta**. 1. ed. Cândido Mota: AZDZ Edições, 2022.

Nesta pesquisa, o objetivo primordial foi analisar as obras literárias *Lolita*, escrita por Vladimir Nabokov, e *Os cus de Judas*, de autoria de António Lobo Antunes. O enfoque foi direcionado para o comportamento e as intenções do narrador, que identificamos ao longo das análises, em suas estratégias de criação literária.

As obras literárias mencionadas foram submetidas a uma análise comparativa, com o intuito de destacar, em suas similitudes e dessemelhanças, o discurso que fundamenta processos de silenciamento, de evocação da memória e de construção da relação entre o narrador e seu interlocutor.

No que diz respeito ao romance de António Lobo Antunes, observamos um narrador com discurso em primeira pessoa, tecido dentro de um fluxo de consciência que funciona como estratégia narrativa, executando uma análise mental dos fatos rememorados durante o discurso em movimento. Esse fluxo mental ecoa na enunciação em primeira pessoa, tornando a narrativa uma relação entre a cena recuperada e sua repercussão no interior da personagem. Tal articulação singular do movimento de acesso à memória revela-se como uma estratégia narrativa que se vale da memória como instrumento para alcançar a alteridade que servirá de ancoragem à imutabilidade do passado vivido, ou seja, a experiência bélica na guerra colonial, em relação ao estado como se encontra no presente do tempo narrativo.

Em comparação, observamos, em Vladimir Nabokov, que o narrador de *Lolita*, mesmo recluso fisicamente, utiliza esse espaço apenas como ponto de partida para uma viagem memorialística, na qual busca construir uma argumentação que influencie o leitor na apreensão controlada de sua versão da história. Esse narrador se revela não confiável, deixando ao leitor a identificação das estratégias narrativas utilizadas por esse sujeito que conta algo.

Com relação à estratégia narrativa do silenciamento, constatamos que a voz enunciativa de Nabokov utiliza a personagem silenciada para perpetuar sua necessidade de controle por meio de uma retórica que se sobressai. Por outro lado, o narrador de Lobo Antunes não dá voz à personagem, encontrando no silêncio a única forma de viver no presente da narrativa. Dessa forma, a construção de uma interlocutora delineada no silêncio se revela como uma estratégia narrativa para perpetuar o estado subjetivo de mudez, solidão e silêncio, funcionando como método de sobrevivência.

Diante das análises realizadas, neste estudo comparativo das obras *Lolita* e *Os cus de Judas*, podemos constatar que estratégias narrativas são utilizadas pelos narradores em primeira pessoa para condicionar a construção de personagens, direcionar a viagem à memória e estabelecer a relação com o leitor. Tendo isso em vista, a construção de um silenciamento, o retorno à memória e a relação narrador/leitor representam essas estratégias, nas quais o narrador

personagem, condutor e vivente do que é relatado, utiliza para construir personas ficcionais, produzir sentidos e orientar a experiência do leitor. Essas tendências são amparadas dentro do universo de possibilidades que a enunciação em primeira pessoa permite, corroborando a inclinação aproximativa – resguardando-se e considerando-se suas dessemelhanças – entre essas literaturas no patamar narratológico.

Ademais, concluímos que todas as estratégias empregadas pelos narradores das duas obras estudadas funcionam como um mecanismo de blindagem da personagem. A construção dessas personagens é envolta em uma camada intransponível de silêncio, a qual sustenta e garante o papel de controle exercido pelo narrador — de forma evidente em *Lolita*, de maneira mais velada em *Os cus de Judas*. Esse controle é exercido sobre o próprio discurso, na tentativa de sustentar o processo de autoespelhamento, praticado sobre a parcialidade da enunciação. Portanto, a seleção da voz em primeira pessoa é compreensível, assim como o controle da recepção do leitor dos processos comunicacionais da personagem com a qual interagem os narradores.

Por efeito, observamos e inferimos que estamos diante de narradores perspicazes, que desafiam a capacidade de apreensão subjetiva do leitor ao empregar uma narrativa em primeira pessoa que lhes permite controlar tudo. Eles delimitam o espaço e o perfil das personagens de modo a configurar seu próprio controle do discurso e das percepções disponibilizadas ao público leitor.

Desse modo, diante da análise que realizamos, julgamos que podemos contribuir com os estudos literários ao constatar que a utilização da primeira pessoa narrativa em obras como *Lolita*, de Vladimir Nabokov, e *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes, configura-se como uma estratégia poderosíssima. A voz do narrador em primeira pessoa revela-se capaz de manipular não apenas a construção das personagens, mas também a construção de sentidos pelo leitor. Isso ocorre porque o narrador fala a partir de sua própria perspectiva, o que o torna capaz de parcializar a edificação de sentidos.

Dessa forma, é possível percebermos que essas narrativas em primeira pessoa constroem suas personagens como alicerces de uma retórica que fortalece o lugar de fala do narrador por meio de estratégias como o silenciamento, o movimento de acesso à memória e a relação com o interlocutor. Tais estratégias, nas obras aqui estudadas, revelam-se egocêntricas, consolidando o poder que emana da enunciação em primeira pessoa, o qual muitas vezes reside de forma velada na própria voz do narrador.

Em *Lolita*, é possível observarmos esse aspecto na própria forma como o narrador, Humbert, se refere a si mesmo, utilizando seu nome duplicado em vários momentos na

narrativa: "Humbert Humbert". Isso reforça o caráter manipulador do narrador em primeira pessoa, que exerce controle sobre a construção das personagens e sobre a construção de sentidos no texto.

Tal comportamento desponta-se como uma maneira de Humbert tentar dissociar-se da pessoa que é e das ações que comete, como se estivesse se referindo a outra pessoa. Isso ocorre porque ele sabe que seus desejos e ações são socialmente inaceitáveis e que, se revelados, poderiam trazer consequências graves. Por isso, o narrador tenta se distanciar do que ele próprio está fazendo, como se fosse outra pessoa que o está executando.

Além disso, o uso repetitivo de seu nome duplicado também se apresenta como uma forma de o narrador tentar se destacar e se diferenciar dos demais personagens na narrativa. Isso pode ser uma maneira dele tentar afirmar sua superioridade intelectual e social em relação aos outros personagens.

Em *Os Cus de Judas*, a partir do monólogo interior do narrador em primeira pessoa, podemos perceber a manipulação que ele exerce sobre a personagem feminina com quem interage. Com isso, notamos que esse narrador exibe um poder sobre a personagem feminina, que se dá principalmente através da sua capacidade de controlar o fluxo de informações que ela recebe, contando a história de forma não linear e alternando o discurso entre a narrativa principal e as digressões em que ele reflete sobre sua experiência na Guerra Colonial Portuguesa em Angola.

Com base nas análises aqui expostas, inferimos que o poder e a manipulação são fenômenos intrínsecos às narrativas examinadas, os quais se manifestam por meio da relação dos narradores com as personagens femininas com quem interagem. Em *Lolita*, escolhendo, cuidadosamente, quais detalhes e eventos da vida de Dolores revelará ao leitor, também negando a ela o direito de contar sua própria história, suprimindo sua voz e narrativa, sendo esse silenciamento da personagem feminina uma forma de manipulação e poder, pois permite que Humbert mantenha controle sobre a imagem que o leitor tem de Dolores. Desse modo, ao limitar as informações que o leitor recebe sobre ela, ele é capaz de moldar a narrativa em torno de seus próprios interesses e de sua própria perspectiva sobre o relacionamento entre eles.

Em *Os Cus de Judas*, o narrador pratica tal manipulação exercendo poder sobre a personagem feminina por meio do controle da informação, da manipulação do silêncio e da linguagem, criando um ambiente de intimidade que lhe permita controlar ainda mais sua interlocutora, o que o torna um narrador muito eficaz e convincente, que dilata esse controle para a instância do leitor a partir da personagem feminina.

Nesse sentido, podemos concluir que a narrativa em primeira pessoa se configura uma ferramenta poderosa para transmitir uma visão subjetiva dos eventos narrados, de modo que o silenciamento das personagens pelo narrador em primeira pessoa, bem como a manipulação de acesso à memória e a forma como interage com o leitor configuram estratégias que constroem personagens com atuação e padrão de existência limitados dentro do universo ficcional, regido num plano narrativo regido pela enunciação em primeira pessoa, demonstrando grande controle e poder sobre a construção da personagem e, por conseguinte, sobre as possibilidades de interpretação da história por parte do leitor.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Ática, 1990.
- ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- ARAÚJO, Éder Rafael. **Eu no mundo que SOU no mundo que é em MIM**. Cândido Mota: edição do autor, 2017.
- ARAÚJO, Éder Rafael. **Poesia Revolta**. Cândido Mota: AZDZ edições, 2023.
- ARNAUT, Ana Paula. Modelos da personagem feminina na ficção de António Lobo Antunes. **Revista Correntes D'escritas** – Revista de cultura literária da Póvoa de Varzim. 2016. p. 52-57.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOOTH, W. **A Retórica da Ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CAMMAERT, Felipe (Org.). **António Lobo Antunes: a arte do romance**. Lisboa: Texto, 2011.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A; ROSENFELD, A; PRADO, D. de A.; GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 52-80.
- CLEGG, Christine (org.). **Vladimir Nabokov Lolita: a Reader's guide to essential criticism**. Cambridge: Icon Books, 2000.
- COELHO, Tereza. **Lobo Antunes: fotobiografia**. Lisboa: Dom Quixote, 2004. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/kaliop/article/download/3744/2444>. Acesso em: 29 set 2022.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula: a colaboração interpretativa nos textos narrativos**. Trad. Atílio Cancian. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- ECO, Umberto. **Os limites da Interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ESCOLA, Equipe Brasil. **"Guerras Coloniais"**; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/guerras/guerras-coloniais.htm>. Acesso em 26 de dezembro de 2022.
- EVARISTO, Conceição. **Da calma e do silêncio**. Poemas da recordação e outros movimentos. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.
- FERNANDES, Pedro. Os cus de Judas, de António Lobo Antunes. In: **Letras In.Verso e Re.Verso: Literatura e entretenimento**. 2021. Disponível em:

<https://www.blogletras.com/2012/05/os-cus-de-judas-de-antonio-lobo-antunes.html>. Acesso em: 19 fev. 2023.

FRIEDMAN, Norman. O Ponto de Vista na Ficção (1965). **Revista USP**, São Paulo, n. 0, p. 166-182, mar. 2002. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em: 15 maio 2020.

ISER, Wolfgang. **O Ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1999. vol. 2.

JAMES, H. **A arte do romance**: antologia de prefácios. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Editora Globo, 2003.

LAZARIN, Denize. As mudanças de paradigma na crítica de Lolita de Nabokov. **Revista ÁguaViva**, Brasília, v. 5, n. 3, set-dez, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/issue/view/1984>. Acesso em: 29 set 2022.

LUBBOCK, P. **A técnica da ficção**. Trad. Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo. 1976.

MEIRELES, Cecília. As palavras voam. *In*: **Viagem**. Org. Bartolomeu Campos de Queirós. São Paulo: Editora Moderna, 2009. P. 34-35.

MILCZANOWSKI, Luizza. **Humbert e seus iguais** — H.H. celebra o Poeta-Poeta. Disponível em: <https://luizzamilczanowski.medium.com/humbert-e-seus-iguais-h-h-celebra-o-poeta-poeta-2d936c2936cb#:~:text=Humbert%20Humbert%2C%20um%20nome%20inventado,homem%20atormentado%20por%20seu%20Doppelg%C3%A4nger>. Acesso em: 19 fev. 2023.

MUIR, E. **A estrutura do romance**. Trad. Maria da Glória Bordini. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. Trad. Jorio Dauster. Rio de Janeiro/ São Paulo: O Globo/Folha de São Paulo, 2003.

NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. Grã-Betanha: Clays Ltd, Elcograf S.p. A., 2015.

OLIVEIRA, Vânia M.R. de; CAMPISTA, Valesca do R. O silêncio: multiplicidade de sentidos. **SINAIS - Revista Eletrônica - Ciências Sociais**. Vitória: CCHN, UFES, Edição n.02, v.1, Outubro. 2007. p.107-120.

PESSOA, Fernando. **Quando fui outro**. Seleção e organização dos poemas Luiz Ruffato. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

PREVEDELLO, Tatiana. **Da expressão do tempo ao estilhaçar do “eu”**: figurações da memória na escrita antuniana. 203 f. Tese. (Doutorado em Literaturas Portuguesa e Luso-africanas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

PROSE, F. **Para ler como um escritor**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: a intriga e a narrativa histórica. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. t. 1.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: a configuração do tempo na narrativa de ficção. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010. t. 2.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: o tempo narrado. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. t. 3.

RODRIGUES, Inara de Oliveira ; ALVES, Paulo Roberto. **Literaturas de língua portuguesa**: história, sociedade e cultura. Ilhéus: Editus, 2012.

SANTOS, Gerson Tenório dos. O leitor-modelo de Umberto Eco e o debate sobre os limites da interpretação. In: **Kalíope**, São Paulo, ano 3, n. 2, p. jul./dez., 2007.

SEIXO, Maria Alzira (Coord.). **Dicionário da obra de António Lobo Antunes**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008. v. 1.

SEIXO, Maria Alzira (Coord.). **Dicionário da obra de António Lobo Antunes**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008. v. 2.

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

SEIXO, Maria Alzira; ABREU, Graça; CABRAL, Eunice et al. (Org.). **Memória descritiva da fixação do texto para a edição ne varietur da obra completa de António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

SILVA, E. R. da. **A ficcionalidade da narrativa em primeira pessoa**. 2009. 264 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp137165.pdf>. Acesso em: 02 maio 2020.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

TRILLING, Lionel. The last lover: Vladimir Nabokov's Lolita. In: **Encounter**, Oct. 1958, P. 9-19.