

Olhares, Reflexos e Manchas. Sobre a pulsão escópica na ficção de António Lobo Antunes

Sérgio Guimarães de Sousa
Universidade do Minho
spgsousa@ilch.uminho.pt

Resumo¹

Lacan desenvolveu uma dialética do olho e do olhar. Para a teoria lacaniana, o olhar não se acha do lado do sujeito, mas antes do lado do objeto. Por outras palavras, o olhar marca um ponto no objeto a partir do qual a visão do sujeito está a ser olhada. Esse facto gera angústia. Na ficção de António Lobo Antunes, o que provoca angústia é precisamente a estranha sensação de que qualquer objeto pode de alguma maneira olhar-me.

Palavras-chave: Angústia – visão – olhar – objeto

Abstract

Lacan developed a dialectic of the eye and the gaze. According to Lacanian theory, the gaze is not on the side of the subject but on the side of the object. In other words, the gaze marks the point in the object from which the subject viewing it is already gazed at. This fact generates anguish. In the fiction of António Lobo Antunes, what provokes anguish is precisely the strange feeling that any object can be somehow gazing at me.

Keywords: Anguish – view – gaze – object

¹ Este texto é para o Carlos Cunha. Era não só um investigador notável, mas também – e sobretudo – uma pessoa com um elevado sentido ético. E um grande amigo. Este texto apareceu originalmente publicado em Sérgio Guimarães de Sousa, *Quem Sou Eu? Ensaios sobre António Lobo Antunes*, Lisboa, Texto Editora, 2015.

Com o olhar, a razão
 Deus me deu, para ver
 Para além da visão
 – Olhar de conhecer
 (Fernando Pessoa)

Il y a le visible et l'invisible. Si
 vous filmez que le visible, c'est un
 téléfilm que vous faites...
 (Jean-Luc Godard)

1. *Voyeurismo*. A certo momento de *Memória de Elefante*, aquele em que o médico-narrador, cedendo ao impulso da saudade não resiste à tentação de espreitar as filhas à saída da escola, o leitor assiste a uma cena de duplo *voyeurismo*. Enquanto o protagonista sacia a sua irremediável saudade paternal contemplando clandestinamente as filhas, um mendigo, por seu turno, observa a personagem e não se coíbe em tom de gozo de tecer um comentário depravado:

Curvado como o poeta no Chiado no seu banco de bronze o médico poderia ter-lhes tocado quando quase roçaram por ele a caminho de casa, de olhos postos num pato de ferro à entrada de uma tabacaria, que por vinte e cinco tostões oscilava e abanava num galope epiléptico. Tossiu de emoção e o mendigo, sarcástico, voltou para ele o crânio hirsuto banhado num riso feroz
 – Dão-te tesão, ó malacueco? (Antunes 2004: 96)

A reação (psicossomática) do protagonista, atingido em pleno no seu papel de pai, perante as insidiosas palavras do mendigo, não se faz esperar: “E pela segunda vez nesse dia o psiquiatra teve vontade de se vomitar a si próprio, longamente, até ficar vazio de todo o lastro de merda que tinha” (*id.*: 97). A primeira vez, já agora, foi no almoço com o amigo: “A vista da carne e do molho coalhados e frios acendeu nele uma espécie de tontura agoniada que lhe trepou em torvelinho das tripas para a boca” (*id.*: 65). Se o médico reage como reage, é porque no comentário do mendigo se acha condensado um estado de coisas repulsivo (pedofilia, incesto, marginalidade, etc.) a que não escapa na perspectiva de um olhar exterior. O do mendigo. Digamos, para sermos mais precisos, que o motivo do nojo do protagonista, ao ponto do vômito, é evidentemente ver-se encurralado no campo escópico de uma figura por excelência marginal – o mendigo – que o associa, e que o associa com as filhas, a uma situação de obscenidade

confundível com a que Lobo Antunes nos refere, por exemplo, em *Cus de Judas*: “Malanje era o oficial pequeno, calvo, enrugado, parado à porta do liceu para assistir à saída das meninas das aulas, molhando o papel dos cigarros de um desejo porco de velho” (Antunes, 2004a: 178). E podemos ainda pensar, em versão de loucura perversa, numa dos malucos de Benfica mencionados em *Conhecimento do Inferno*: “[...] o senhor que abria de repente a gabardine à porta da escola a exhibir o trapo do sexo” (Antunes, 2004b: 17). Ou então, pensando em *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar*, no irmão homossexual, que à noite no parque se detém a vigiar moços entregues à prostituição, sedento de desejo:

os rapazes à espera entre os candeeiros e as moitas onde os vigio com Deus a vigiar-me, escolhendo o mais novo, o mais pequeno, o mais parecido comigo, aquele que o espelho me entrega de manhã com vincos nas bochechas (Antunes 2009: 67).²

Mas é preciso dizer que se o ato de *voyeurismo* supõe o objeto³, o narrador não teria sentido uma súbita *vontade de se vomitar* se no seu interior não estivesse já esse mal-estar, como fica claro com a cena do restaurante, ativado por situações externas (carne e molho coalhados e frios, comentário do mendigo). Veja-se que no romance seguinte (*Os Cus de Judas*) o narrador, a dado momento, interpela a sua interlocutora, perguntando-lhe precisamente: “Nunca teve vontade de se vomitar a si própria?” (Antunes 2004b: 75).

2. *Olhar e visão*. Se convoquei esta cena de *voyeurismo* duplo em *Memória de Elefante*, fi-lo, em primeiro lugar, por tratar-se de uma boa porta de entrada na matéria do olhar: tem valor de sintoma de uma situação mais global na prosa antuniana e que é a da inegável relevância *do ver* e do *dar a ver*; a qual, por seu turno, é, conforme

² Outra variante (neste caso, sem obsceno) surge-nos em *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*. Eis o que nos confia o homem da Pide reportando-se à filha de Ana Emília: “uma rapariga de tranças que não gostava de mim e de quem não gostava, esperei-a uma ou duas quintas-feiras à saída da escola apequenando-me no automóvel sem coragem de mostrar-me, mesmo não levantando o nariz quando era ela a atravessar a rua não me perguntem porquê” (Antunes 2006: 316).

³ “Le voyeurisme est une nécessité structurale dans la constitution de la relation d’objet, il se montre chaque fois que l’objet fluctue vers l’abject, et ne devient perversion véritable que de l’échec de symboliser l’instabilité sujet/objet” (Kristeva 1980: 57.)

refere Maria Alzira Seixo, sintomática da incidência do cinema e da pintura na ficção de Lobo Antunes:

Os olhos são um motivo fundamental na novelística de Lobo Antunes, quer como parte do corpo, quer como indicação da alma, quer como motivo de significações muito diversificadas, quer como ocorrência lexical correntíssima, não havendo praticamente página dos seus livros em que não apareça, e por sua vez reiteradamente. Penso que justamente se liga a esta dominância do olhar (presa ainda à obsessão do pormenor e à notação dos flagrantes miúdos das coisas) a imposição de dois campos da arte que são dominantes na esfera da composição interartística dos seus romances: a pintura e o cinema. (Seixo 2010: 290)

A segunda razão pela qual me debrucei sobre a cena de voyeurismo é porque nela, creio, fica evidente um exemplo suficiente desde logo de como o *olhar* difere da *visão*. Se o protagonista vê as filhas e é visto, nesse ato de ver, pelo mendigo, não é menos certo que o olhar (ternurento) que o médico-narrador lança sobre estas não é aquele (lascivo) que o malicioso mendigo presume. Numa palavra, ambos veem, mas olham, porque movidos por investimentos psíquicos distintos, diferentemente. Porque: “[...] le regard, c’est aussi l’âme” – como diria, em entrevista, o escritor norte-americano Paul Auster – “qui sort du corps à travers les yeux.” (Auster 2013: 96). Ou como afirma, em sentido análogo, Margarida Medeiros:

Os olhos são um objecto de forte investimento por parte da especulação sobre a alma, na análise da relação intersubjectiva; quer como referência do controlo possível do outro sobre a nossa subjectividade quer como objecto de idealização de uma comunicação não-verbal, agonística. (Medeiros 2000: 71; *vide* também 90 e 91)

Ou seja, “os olhos fixam-se no interior de si mesmos”, poderíamos dizer, recorrendo a uma crónica de Lobo Antunes (“Devemos fazer tudo o mais simplesmente possível mas não mais simplesmente do que isso”, Antunes 2013: 92).

Desta forma, e como muito bem sublinhou Jacques Lacan nalguns Seminários, torna-se desejável uma distinção clara entre *visão* e *olhar*. Segundo Lacan, a *visão*, oriunda anatomicamente do chamado campo central da retina e adstrita à fóvea, restringe-se muito basicamente à função orgânica do olho. Trata-se, por outras palavras, da focalização de índole biológico-orgânica distinta e focalizada pela

qual mobilizamos as atividades perceptivas que requerem tanto a visão em linha reta como a percepção de detalhes. Quanto ao olhar, não obedece a este tipo de nitidez. De resto, o olhar não é apreensível pela visão. No olhar, a focalização reporta-se, muito subjetivamente, ao lugar do Outro. Trata-se de um, nas palavras de Daniel Marcelli, “organe psychique marqué inéluctablement du sceau de l’altérité” (Marcelli, 2012: 77). O olhar, dito de outro modo, é atravessado pela pulsão escópica⁴. Aquela pulsão por intermédio da qual o olhar se esforça, na tentativa de preencher uma lacuna primordial, por atingir essa misteriosa parte de si mesmo de que carece e com a qual poderia alcançar um estado de plenitude (a plenitude dos primeiros olhares, os olhares maternos). Sejamos mais claros: se Freud apontou as pulsões oral e anal, falando da pulsão escópica, Lacan debruçou-se sobre o objeto dessa pulsão, o mesmo é afirmar, o olhar a funcionar como *objeto a* uma vez que sustenta a falta suscitadora do desejo. De outra maneira: o sujeito é marcado por um vazio resultante da extração do *objeto a* do campo da realidade⁵, sendo esse vazio equivalente ao olhar perdido. Eis o que escreve um especialista na matéria:

O olhar trocado entre o sujeito e o Outro, entre a criança e a mãe, esse raio fugaz, causa do seu júbilo, é o objeto perdido para sempre. Tão longe aparece e já se perdeu. Desde então o sujeito visa reencontrar o brilho do desejo do Outro que o iluminou por um instante – o instante do olhar. *Mirada perdida*, à qual o sujeito permanecerá apenas na esperança de seu reencontro. Esse olhar como objeto *a* é aspirado pelo jogo infinito de espelhos, encoberto pela imagem, apagado pelo espetáculo da visão, elidido do mundo do vidente. (Quinet 2004: 133)

Daí que o prazer da pulsão escópica não satisfaça/sacie, ao inverso do que sucede com o objeto provindo da necessidade concreta. Neste sentido, torna-se evidente a dialética operada entre a visão (e o olho) e o olhar. Segundo Daniel Marcelli, o olho

[...] est un organe pervers qui ne cesse de découper ce qu’il voit, qui observe et dissequer pour mieux saisir mais qui, dans l’instant même de cette saisie, laisse échapper l’ensemble, fait perdre au regard cette totalité bienveillante (nirvanique?). Dans la vision, il y a toujours un reliquat inaccessible, indivisible, “ énigmatique “ ! À

⁴ “Le regard EST pulsion, la pulsion EST regard” (Marcelli 2012: 76).

⁵ Vazio instaurado pelo Simbólico e que adquire o significado da castração (cf. Quinet 2004: 133).

l'opposé, le regard " comprend ", prend ensemble les parties, il capte l'intention, il partage avec l'autre : le regard est communion. Le regard est sature de croyance et de religion : c'est ce qui nous relie ensemble. Notre oeil est bien peu de chose à côté du regard, cette complete insaisissable dont la magie n'opère qu'en de rares occasions : le " premier regard ", celui d'une mère et d'un nouveau-né, celui de deux êtres humains qui " tombent " amoureux. La vision est par nature séduction du fait de cette part énigmatique qui oscille toujours entre la plénitude du regard et le " manque à voir " de l'oeil. (Marcelli 2012: 77)⁶

Vasto de implicações psíquico-subjetivas, não é preciso clarividência especial para perceber que o olhar, inerente ao qual radica um suporte fantasmático⁷, se configura desde logo na medida de um objeto: aquele objeto que melhor traduz o caráter agalmático do objeto como causa do desejo. Numa das novelas de Camilo Castelo Branco (*A Engeitada*), para citarmos apenas um exemplo, o narrador, muito sagazmente, reporta-se a determinado ponto aos jogos de olhares entre dois dos protagonistas de um jantar deste modo assaz sugestivo: "Hugo via Carlota; mas olhava para Flávia. Dois efeitos ópticos muito diferentes" (Castelo Branco 1902: 163). Compreende-se assim que seja através do olhar que despertam alucinadamente as ligações fatais. Na novelística camiliana, já que de Camilo falámos, o olhar irrompe não raramente ao serviço da combustão do desejo, catalisando conjunções incendiárias e passionalidades cegas do desejo, boa porção das quais correspondentes a atrações funestas, como é sabido. Mas não apenas em Camilo. É suficientemente exemplificativa da força do olhar como objeto-causa do desejo este excerto de *Dom Casmuro*, no qual Bentinho se sente indomavelmente retido – melhor seria dizer: absorvido / arrastado – pelos olhos de *ressaca* de Capitu: "Traziam não sei quê de fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de *ressaca*" (Assis 1957: 110). E prossegue desta maneira a confissão de Bentinho relativamente ao olhar magnético de Capitu:

Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão

⁶ Sobre esta matéria da distinção entre *visão* e *olhar*, vide também Žižek, 2007: 184.

⁷ "Je ne saurais jamais m'assurer de ce que voit l'autre, ou même du fait que quelque chose soit vu. Plus le travail de l'imaginaire tente de subvenir à cette impuissance, plus il muscle la capacité à fantasmer des regards" (Rosenbaum 2003: 71.)

depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (*id.*: 110-111.)

O que está aqui em causa nos olhos de Capitu, “daqueles olhos que o diabo lhe deu...” (*id.*: 84), é, com perfeita clareza, o olhar como objeto-causa do desejo a instigar a paixão amorosa. Noutros termos, o olhar a traduzir um investimento libidinal: aquele pelo qual surge cifrada uma irresistível imagem de prazer. Ou se quisermos, para voltar a dizê-lo de um modo estritamente lacaniano, o objeto a olhar causa do desejo:

L’objet a de la représentation scopique, ce sera électivement cet insondable, angoissant et parfois insoutenable regard de l’Autre, trou noir dans mon champ visuel, assimilable à la béance ouverte par la castration. C’est objet qui, tout à la fois, réactive et éconduit la quête d’une jouissance interdite et perdue, c’est l’objet qui symbolise ou qui incarne le manque originel (Thévoz 1996: 9.)

Nessa medida, e como assinala Marcelli: “Le regard est une allumette qui met le feu au corps” (Marcelli 2012: 230). E noutra parte da obra, afirma: “Le regard de l’autre fixé sur soi fonctionne comme une pompe énergétique absorbante” (*id.*: 74). Foi precisamente o que aconteceu com Bentinho. Sucumbiu ao “fluido misterioso e enérgico” dos olhos de Capitu, quer dizer, ao brilho agalmático inerente ao olhar como objecto *a*. E este papel do olhar como força propulsora do desejo não é, diga-se, difícil de constatar em diversas passagens da ficção antuniana. Por todas elas, veja-se, em *Memória de Elefante*, esta onde o médico-narrador se refere a “criaturas”, categoria de pessoas

...que englobava cabeleireiras, manicuras, dactilógrafas e enteadas de sargentos, as quais rondavam os homens da tribo tecendo à sua volta uma *pecaminosa teia de soslaio magnetizadores*” (Antunes, 2004: 37; itálico nosso.)

3. *O puro olhar*. Mas a função do olhar não se fica por este poder magnético capaz de instigar o desejo (o olhar como objeto causa do desejo/pulsão escópica). Refere Lacan o seguinte: “Je ne vois que d’un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout” (Lacan 1973: 84). E uma página depois acrescenta que olhar se nos apresenta

... sous la forme d'une étrange contingence, symbolique de ce que nous trouvons à l'horizon et comme butée de notre expérience, à savoir le manque constitutif de l'angoisse à la castration (*id.*: 85.)

E ainda:

Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé – c'est ça qui s'appelle le regard. (*ibid.*)

Qual figura da Alteridade insondável e absoluta (espécie de entidade mítica), existe assim um olhar – o *pur regard* – que nos visualiza de forma omnividente. Não é difícil constatar que esse olhar – objeto-olhar ausente – inapreensível emana da imaginação. Como assegura Alexis Rosenbaum: “Outre les yeux que nous voyons, il se trouve en effet qu'il existe des *regards que nous imaginons*” (Rosenbaum 2003: 18). Não dispondo de presença palpável e empírica, antes mental, é um olhar dotado de um nítido estatuto fantasmático, como não deixa de reconhecer outro especialista na matéria, Jean Starobinski:

Lo escondido fascina. [...]. Hay, en la disimulación y en la ausencia, una fuerza extraña que obliga al espíritu a volverse hacia lo inaccesible y a sacrificar cuanto posee para conquistarlo. (Starobinski 2002: [9])

Consequentemente, o olhar já não se acusa do lado do sujeito, encontrando-se antes do lado do objeto. Quer isto significar uma significativa deslocação. Aquela pela qual o sujeito já não é quem olha, sendo (o objeto) olhado. Um exemplo imperfeito deste puro olhar encontra-se na abertura de *Não É Meia Noite Quem Quer*. Começa assim o romance:

Acordava a meio da noite com a certeza do mar a chamar-me através das persianas fechadas, voltava a cabeça na direcção da janela e sentia-o a olhar para mim conforme o som dos pinheiros a olhar para mim, tudo me olhava no escuro repetindo o meu nome. (Antunes 2012: 13)⁸

⁸ E mais adiante: “com a certeza do mar a chamar-me através das persianas fechadas, quem lhe revelou o meu nome, voltava a cabeça na direcção da janela e sentia-o a olhar

Exemplo *imperfeito* dizia eu porque, em boa verdade, é enunciada uma origem no olhar – o mar e o som dos pinheiros –, não sendo por conseguinte um olhar totalmente indeterminado e ontologicamente indefinido. Ainda que no final do excerto esse olhar se dissemine por algo de omnividente e já um tanto insondável e fantasmagórico (“tudo me olhava no escuro repetindo o meu nome”). Na narrativa existem diversos outros momentos em que se inscreve na personagem, digamos assim, um olhar externo com origem no mar e nos pinheiros: “O mar e os pinheiros sem cessarem de olhar-me” (*id.*: 40)⁹, “os olhos do mar a censurarem-me” (*id.*: 46), “o mar voltou com os pinheiros, lá está ele a olhar-me” (*id.*: 78)¹⁰. Convirá acrescentar que olhar externo sob o signo do qual se inscreve a personagem, olhar, repita-se, independente/inapreensível e, mais, que a interpela, é ainda um *olhar escondido*. As persianas, note-se, cumprem o expediente de o esconderem: “se me aproximasse das persianas tanto escuro”. Daí a flagrante sensação de estranheza. Sendo que o escondido corresponde ao outro lado de uma presença (cf. Starobinski 2002: [9]). O que não é sem suscitar uma certa angústia. E, como tal, não andamos aqui longe de uma angústia escópica. O *Augenangst* de que nos fala Freud (a pulsão escópica como pulsão de morte). E podemos talvez ir ainda além na leitura desse olhar indagando o seguinte: não se tratará porventura de um olhar angustiante, porque vindo do nada e porque omnividente, a pairar sobre a personagem e que esta corporifica numa realidade – o mar e os pinheiros – capaz de materializar a sua impossibilidade ontológica de olhar-ausente? E o facto de se tratar de um olhar familiar, na medida em que se correlaciona com a infância (o mar, os pinheiros), qual *Unheimlich* freudiano, não anula a angustiante sensação fantasmática que dele emana. Pois é um olhar, insista-se, exterior, melhor dizendo, situado

para mim, se me aproximasse das persianas tanto escuro, onde param os olhos” (Antunes 2012: 16).

⁹ Esta representação do mar como origem de um olhar já se verificava em *Conhecimento do Inferno*. O médico-narrador, numa sinestesia digna de nota, sentia-se *olhado por um cheiro*: “o odor do mar trepava a parede numa espiral de glicínia e empoleirava-se, azul, no parapeito, sentado nas patas traseiras, mirando-me com as grandes pupilas humildes de cavalo, molhadas das lágrimas da espuma. [...] o cheiro açucarado, suave e brando, do mar, verrumava as franhas para fitar-me, silencioso como um queixume tocante de mulher” (Antunes 2004b: 46; cf. também *id.*: 47).

¹⁰ Em *Conhecimento do Inferno*, o leitor constatará igualmente uma passagem onde a personagem, em registo sinestésico, se sente olhada pelo mar. Ei-la: “vi o odor do mar sentado no parapeito a olhar-me, com as suas pupilas humildes de cavalo” (Antunes 2004b: 47).

num ponto em rigor inalcançável (o mar é incomensurável e indeterminado); e que olha a personagem a despeito dela. Em *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar*, para darmos outro exemplo, o olhar procede de um imponente salgueiro: “o salgueiro, se não fosse o meu irmão Francisco mandava cortá-lo porque desde pequeno me observa e reprova” (Antunes 2009: 72).

Contudo, não se pense que o *puro olhar* emana somente de pontos focais imprecisos, porque muito disseminados, ou mesmo totalmente isentos de localização (e, a propósito, não consistirá a oscilação enunciativa, frequente em Lobo Antunes, entre a 1.^a pessoa do singular e a 3.^a um exemplo de mobilidade entre a *visão* e o *puro olhar*?). Embora alcance a sua mais perfeita realização a partir de perspectivas indefinidas, é possível todavia achar o *puro olhar* no reflexo da imagem no espelho. Ou em qualquer superfície que devolva uma imagem e, com isso, confronte o sujeito com o seu duplo. Segundo Žižek:

[...] lorsque je me retrouve face à face avec mon double, lorsque je “ me reencontre moi-même “ parmi les objets, lorsque “ moi, je “, en tant que sujet, apparaît “ là-bas “, que suis-je à ce moment précis, le seul à le regarder, un témoin de moi-même? Précisément le regard en tant que l’objet : l’horreur du face-à-face avec mon double reside dans le fait que cette reencontre me réduit au statut d’objet-regard. Autrement dit, la part manquante dans l’image en miroir de moi-même [...], c’est mon propre regard, l’objet-regard qui me voit là-bas... Comme s’il devait s’agir d’une règle invisible, insondable, panoptique (l’antienne du “ quelqu’un este n train de m’observer “) – pourtant, il est une expérience bien plus insupportable : celle de ce retrouver à la place même du regard. La discordance entre l’oeil et le regard est par consequence la leçon à tirer de la dialectique du double : il y a certainement dans l’image en miroir “ plus que ce que reencontre l’oeil “; pourtant, ce surplus qui élude l’oeil, ce point dans l’image qui élude la saisie de mon regard, n’est rien d’autre que *le regard lui-même* : comme l’affirmait Lacan, “ tu ne me vois pas d’où je te regarde “. (Žižek 2010: 200)

4. *O olhar ausente*. O que torna um olhar reconfortante e seguro é, podemos dizer, o facto de o controlarmos narcisicamente. Acontece isto quando nos é dado dominar o olhar do Outro sobre nós mesmos enquanto objecto de desejo. Na sua forma mais clássica, este

tipo de olhar inscreve-se na lógica da relação dual do par amoroso (ou numa lógica plural, em casos de idolatria, por exemplo). Diferentemente, com o olhar-ausente, quer seja puro (totalmente insondável) ou nem tanto (presumivelmente localizável algures), o que se verifica é a alienação angustiante do sujeito por se saber cativo na esfera de um enigmático olhar exterior que o desarma e confunde. Porque o perscruta, sem que o sujeito o possa ver ou sequer vislumbrar. No seu Seminário I (*Os Escritos Técnicos de Freud*), Jacques Lacan, partindo de Sartre, descreve o olhar de um modo que recorda a cena central de *Janela Indiscreta*, de Hitchcock, conforme notou de resto já Slavoj Žižek (cf. 2008: 166):

Posso sentir-me olhado por alguém de que nem sequer vejo os olhos ou até mesmo a aparência. Basta que qualquer coisa me signifique que o outro pode estar lá. Esta janela, se está um pouco escuro, e se tenho razões para pensar que há alguém atrás, é desde logo um olhar. (Lacan 1986: 284-285)¹¹

É este olhar angustiante, na medida em que assume a proporção assustadora de uma ameaça por identificar e prestes a irromper, que encontramos nestas linhas de *Não É Meia Noite Quem Quer* e que o devaneio da protagonista (e objeto desse olhar exterior) positivisa na figura (reconfortante) do pai: “acordar com a certeza de uma presença, um passo conhecido, uma chave na porta, acender a luz e a roupa no cabide, tudo quieto, nada, pode ser que na cozinha, na marquise, na sala, pode ser que chegue agora no uniforme de recruta” (Antunes 2012: 117). Ou, em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, “olho muito depressa para trás e ninguém, a suspeita que se escondeu no corredor ou no umbral e aguardar que me distraia” (Antunes 2008: 477). Mais um exemplo, desta vez extraído do início de um capítulo de *Caminho como uma Casa em Chamas*:

Anda alguém nesta casa. Tenho a certeza que anda alguém nesta casa a espiar-nos porque às vezes lhe oiço a respiração e outras vezes os passos, sinto um olhar nas minhas costas e ao virar-me esconde-se (Antunes 2015: 181.)

¹¹ Um tanto analogamente, escrevia Sartre em *L'être et le Néant*: “Sans doute ce qui manifeste le plus souvent un regard, c'est la convergence vers moi de deux globes oculaires. Mais il se donnera aussi bien à l'occasion d'un froissement de branches, d'un bruit de pas suivi de silence, de l'entrebâillement d'un volet, d'un léger mouvement d'un rideau.” (Sartre, 1943: 303-304).

A suspeita de alguém, ou melhor, de um olhar ausente – ou seja: a ameaça de um olhar destituído de identidade subjetiva e empírica – a seguir-nos, qual obscuro irremovível, faz, ao fim e ao resto, com que o sujeito padeça de cegueira. Por não ver quem o vê. O sujeito corre assim o risco de ficar petrificado nessa angústia causada por se achar convertido num objeto desse inquietante olhar. Como nota Žižek:

Alors que j’observe quelqu’un, j’entends soudain le bruit d’un craquement de feuille ou d’un pas derrière moi dans le couloir, et j’imagine un regard que je ne vois pas. Ou bien, même face à moi, dans la scène que j’inspècte, je suis fasciné par un point sombre [...], et j’imagine le regard qui me fixe dans cette obscurité... Pour Lacan, c’est le regard comme objet. (2010: 122)

5. *O olhar (nos) objeto(s)*. Não raramente, em Lobo Antunes, o olhar provém de objetos. Se o olhar ausente se supõe não identificável num ponto de observação preciso, a verdade é que exemplos há, na ficção antuniana, onde o olhar se aloja nos objetos. É o caso dos que a seguir vamos citar e nos quais fica claro que o olhar se acusa localizável num ponto de observação correspondente a um ou mais objetos e com uma consequência notória: o sujeito, neutralizado na sua função visual (o sujeito é visto sem que veja esse olho abstracto que o observa), transita para a muito desconfortável e não menos estranha situação de objeto¹². O objeto desse olhar objeto.

Não faltam na obra de Lobo Antunes momentos em que os protagonistas experimentam essa inquietante sensação de se volverem em objetos de um olhar inumano, como neste excerto retirado de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*:

...os guardas de regresso ao portão, as camionetas do Murtal à noite porque acordava com um rastro de motores a afastar-se nas grades, o copo de água vazio sem que o tenha bebido, a luz acesa no espelho antes de se acender na parede e ao acender-se na parede a dizer-me quem sou, a *impressão de que as coisas me viam, não que eu as via a elas* (Antunes 2008: 392; itálico nosso.)

¹² “Il suffit de songer au malaise que l’on ressent parfois devant les yeux fixes des statues ou des masques figés, et surtout ceux de certains tableaux, peints de façon à suivre le spectateur quand il se déplace.” (Rosenbaum 2003: 69).

As coisas aqui fazem a vez de um Outro panóptico cujo olhar reina invisível e tende a provocar angústia escópica. Ou ainda: “a maneira como as coisas nos observam intriga-me, cuida-se que não reparam e notam cada pormenor, senhores” (*id.*: 321). E, em *Esplendor de Portugal*, declara a certo momento Carlos: “tenho a certeza que a gravura sobre a cama me fitava, a roupa na cadeira me fitava, o telefone me fitava” (Antunes 2007a: 108). Outro significativo exemplo pode provir de *Conhecimento do Inferno*, onde nos é dito que médico-narrador desde novo se sente espiado por diversos objetos: “Desde sempre o assaltara a impressão de que as coisas o espiavam, as cadeiras, os móveis, os cálices irónicos no aparador” (Antunes 2004b: 45). Ou seja: “o olho do sujeito vê a casa, mas a casa – o objeto – parece de algum modo devolver o olhar...” (Žižek 2008: 167). E acrescenta Žižek noutro sítio, referindo-se à heroína arquetípica de Hitchcock, paradigmaticamente configurada por Lila (*Psycho*) e Melanie (*Os Pássaros*):

Ce n'est pas simplement qu'il y a quelqu'un dans la maison, mais plutôt que nous nous trouvons en face d'une sorte de regard a priori vide, [...]. Il y a un point aveugle dans ce que l'héroïne regarde, et l'objet renvoie le regard de ce point aveugle. (Žižek 2010a: 122)

Ou seja:

What we have here is precisely the above-mentioned dialectic of eye and gaze: the subject sees the house, but what provokes anxiety is the indefinable feeling that the house itself is somehow already gazing at her, gazing at her from a point that totally escapes her view and thus makes her utterly helpless. (Žižek 2011a: 126.)¹³

Ou, nas palavras de Lacan: “*Jamais tu me regardes là où je te vois*” (Lacan 1973: 118).

É indispensável assinalar o facto de na ficção antuniana os objetos poderem adquirir uma familiaridade acentuada. Designadamente nos casos, não raros, em que o sujeito se volve em objeto do olhar de familiares defuntos e, no entanto, bem presentes através, com

¹³ “Since the gaze is on the side of the object, it cannot be subjectified: as soon as we attempt to do so, as soon as we try to add a subjective shot from the house itself, for example (the trembling camera looking at the approaching Lila from behind the curtains), we fall to the level of the ordinary thriller, i.e., we would be concerned with the point of view of another *subject*, not with the gaze as *object*.” (Žižek 2011a: 181).

ou sem efeitos ópticos, de fotografias expostas em molduras. Como se em cada moldura existisse o considerável peso de uma (asfixiante) tradição familiar a censurar e, com isso, a oprimir a personagem. Eis alguns exemplos provenientes respetivamente de *Arquipélago da Insónia*, *Não É Meia Noite Quem Quer*, *Esplendor de Portugal*: “lembrei-me da família nos retratos da sala a segredar sobre a gente” (Antunes 2008a: 33), “a fotografia do meu pai no aparador que não se parecia com a minha recordação dele, mais magro, mais novo, sem cessar de fitar-me estivesse onde estivesse na sala” (Antunes 2012: 288-289), “os quadros, os retratos a fitarem-me como se fosse uma intrusa tentando fazer-me chorar entristecendo as lâmpadas” (2007a: 364); e eis agora um excerto mais extenso proveniente de *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar*:

...a minha bisavó e as senhoras moviam a boca sem palavras e no entanto falavam visto que um brilho de saliva, um dente, um sorriso diante do dente quando uma fotografia até então invisível surgia do escuro ou um espelho enodado pelos mistérios do tempo duplicava os retratos num ângulo diferente que assustava porque não eram eles sendo eles, criaturas parecidas com os defuntos nos sonhos dirigindo-se aos vivos do alto de colarinhos de celulóide e plastrons de pintas. (Antunes 2009: 13)

Esta impressão de os diferentes objetos que povoam a casa, nomeadamente fotografias de parentes defuntos, olharem para as personagens, tornando-as objetos olhados, causa, claro, uma sensação de mal-estar. Pois as personagens acham-se espiadas, sujeitas ao olhar reprovador das coisas. Na verdade, o que acontece é que estes objetos mais não fazem do que devolver o olhar aos protagonistas. Quer dizer, a forma muitas vezes de as personagens apreenderem – intimamente – a realidade circundante, realidade apetrechada com memórias que irrompem a cada instante, consiste em apreendê-la fora de si mesmas. Isto é, nos objetos. Trata-se, por outras palavras, de delegar nos objetos a percepção. Sendo que isso não significa que a percepção não provenha das personagens. Significa, isso sim, que estas se relacionam perceptivamente com a realidade segundo o desdobramento contido na fórmula lacaniana: “*je me vois me voir*”. Diz Lacan:

Bien plus, les phénoménologues ont pu articuler avec précision, et de la façon la plus confondante, qu’il est tout à fait clair que je vois *au-dehors*, que la perception n’est pas en moi, qu’elle est sur les

objets qu'elle appréhende. Et pourtant, je saisis le monde dans une perception qui semble relever de l'immanence du *je me vois me voir*. (Lacan 1973: 94)

6. *O olhar impossível*. Por vezes, não poucas, outro tipo de situações configuram uma presença não menos, e bem mais até, inusitada do olhar. Trata-se de todos aqueles casos em que o olhar do sujeito se desdobra numa exterioridade. Ou seja, o sujeito vê-se a partir de uma perspectiva impossível. Vê-se de fora. Dizer *impossível* é decerto exagerado, visto que este desdobramento é efetuável através de expediente óticos, como é o caso do recurso a um duplo espelho, técnica que me permite visualizar uma parte do meu corpo que não conseguiria ver de outro modo. Žižek fornece-nos um exemplo típico deste género de ocorrência:

We all know the uncanny moments in our everyday lives when we catch sight of our own image and this image is *not* looking back at us. I remembre once trying to inspect a strange growth on the side of my head using a double mirror, when, all of a sudden, I caught a glimpse of my face in profile. The image replicated all my gestures, but in a weird uncoordinated way. In such a situation, our specular image is torn away from us and, crucially, our look is not longer looking at ourselves. It is in such weird experiences that one catches what Lacan called gaze as *objet petit a*, the part of our image which alludes the mirror – like symmetrical relationship. (Žižek in Bond 2009: XIII)

Portanto, desta circunstância afinal banal – analisar através de um duplo espelho um ponto de si mesmo inacessível – resulta algo de bem menos banal, como assinala Žižek noutro lugar: “nous apercevons notre propre image et où celle-ci, en retour, ne *nous regarde pas*” (2010: 134). Estamos deste modo perante “la part de notre image qui échappe à la relation symétrique en miroir” (*ibid.*). Mais especificamente,

Lorsque je me vois du dehors, de ce point impossible, le versant traumatique n'est pas que je sois objectivé, réduit à un objet externe soumis au regard, mais bien plutôt que *c'est mon regard lui-même qui est objectivé*, qui m'observe du dehors, ce qui signifie

précisément que mon regard n'est plus le mien, qu'il m'est dérobé... (*Ibid.*)¹⁴

Em Lobo Antunes tende a acontecer o inverso. Quer dizer, o olhar continua a ser assumido como sendo o da personagem, o corpo dela contemplado por esse olhar é que parece, num efeito altamente estranho, afigurar-se externo à personagem. Diz Ana Emília (*Ontem Não Te Vi Em Babilónia*) nesta passagem que parece proceder de uma narrativa fantasmática: “e eu a assistir à criatura que se assemelhava a mim e se afastava da alfofa a examinar as coisas não inquieta, intrigada” (Antunes 2006: 176). Como é claro, este tipo de desdobramento apropria-se à representação de situações de pós-morte, como ocorre em *Esplendor de Portugal*, duas vezes pelo menos: “o garoto que me matou, correu atrás de mim para matar-me e misturou as minhas tripas com as tripas do cão” (Antunes 2007a: 220),

...os netos que a minha filha Isilda me deu, de laço negro, casaco negro, peúgas negras, vermelhos de calor seguindo a minha urna sob este céu de tempestade, esta chuva de março, o meu neto mestiço no fim do cortejo misturado com os da raça dele, o meu neto epiléptico que persegue os bichos para os cegar com pregos pendurado na mãe, a minha neta prostituta a medir os vizinhos com um olhar adulto, lento, demorado. (*Id.*: 238)

Todas estes trechos referem-se a personagens defuntas e que, todavia, não perderam a consciência de si mesmas, como se o autor pretendesse realçar a impossibilidade de se traçar uma fronteira que separe o visível do invisível. No invisível os corpos sem vida persistem visíveis. Mais: visíveis por parte de quem os corporificou. A prová-lo está o facto de os mortos se observarem mortos. E de observarem os que observam e rodeiam a sua condição de cadáveres. Em suma, estamos perante a forma mais pura, diríamos, do *olhar impossível*: “[...] o olhar através do qual o sujeito está já presente na cena da sua própria ausência” (Žižek 2011: 117-118).

A esse nível a situação de um funeral é particularmente exemplificativa. O procedimento não é, como sabemos, literariamente inédito, se pensarmos numa tradição literária facilmente reconhecível

¹⁴ Ou seja: “When we see ourselves “from outside”, from this impossible point, the traumatic feature is not that I am objectified, reduced to an external object for a gaze, but, rather, that *it is my gaze itself which is objectified*, which observes me from the outside; which, precisely, means that my gaze is not longer mine, that it is stolen from me” (Žižek in Bond, 2009: XIV; vide Žižek 2010a: 134; e 2008b: 187-188).

em Chateaubriand (*Mémoires d'Outre Tombe*) ou em Machado de Assis (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*). A diferença está em que Lobo Antunes, dir-se-ia, coloca consciências extracorporais a observarem de um ponto de vista puramente externo os corpos que um dia habitaram com um intuito não propriamente memorialista. Ou não meramente memorialista. A tendência é outra, e bem lobo-antuniana: explorar a dissociação do corpo com a consciência. Tal como o escritor repete sem cessar que a mão dele escreve os romances desligada da mente, como que captando em jeito de transe mediúnicos consciências monológicas em constante flutuação, também aqui a consciência dos protagonistas flutua fora do corpo e oferece uma perspetiva deste extremamente singular: a perspetiva humanamente impossível. Porque se

...há pessoas que demoram tempo a deixarem-nos, o corpo afasta-se mas os olhos não, iguais aos cachorros largados longe que regressam sempre tal como me largaram longe e regressei aqui". (Antunes 2012: 95)

Daí que, em *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*, o homem da Pide acompanhe, não sem uma ironia cínica, o que os ex-colegas de ofício que o assassinaram fazem com o seu cadáver:

– Ficou pesado este / empurrem-me contra os pneus ou a bancada das ferramentas e achem-me a nuca depressa, um abeto, dois abetos, um chalezinho francês e deixo de pesar-vos vão ver. (Antunes 2006: 274)

7. *A fractura como mancha*. Em *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*, este olhar impossível, que nos projeta para fora do corpo e nos possibilita uma visão externa do corpo, como se existíssemos meramente na proporção de uma pura consciência monologante isenta dessa estrutura material (e, como tal, castrante) designada corpo, esse olhar impossível adquire uma especificidade que não é irrelevante sublinhar. Eis o que podemos ler a certo ponto da narrativa:

Uma fractura no tecto que faço tenções de consertar amanhã, não conserto e aumentará até que o estuque e as telhas me caiam em cima e enquanto a mulher se estende ao meu lado vejo a minha família tal como era dantes. (Antunes 2009: 170)

É de notar que a fractura que ameaça fazer desabar em cima da personagem estuque e telhas se correlaciona com a visão da família no passado. É como se a fractura representasse ou avivasse a memória da fissura familiar. Tanto assim que umas páginas adiante, surge esta significativa passagem:

tu deitado sob a fractura do tecto, dado ao remorso e à saudade, o babete da tua irmã Beatriz um elefante de calções às bolinhas, o teu primeiro babete uma avestruz loira a dançar (*Id.*: 175.)

A voz opera, com a passagem do discurso na primeira pessoa do singular para a segunda, um desdobramento ótico. É pois como se alguém estivesse, em simultâneo, a contemplar a personagem localizado numa perspetiva externa (“tu deitado sob a fractura do tecto”) e interna (“dado ao remorso e à saudade”). Nega-se aqui a distinção do exterior com o interior. Não é ocioso notar que o interesse do excerto reside ainda noutra aspeto, na fractura. Dir-se-ia estarmos perante a célebre *mancha* lacanianiana. Em *L'Éthique de la Psychanalyse*, Lacan assinala que um sujeito se reinscreve na tela que observa: “Le tableau, certes, est dans mon oeil. Mais moi, je suis dans le tableau” (Lacan, 1986a: 368)¹⁵. De outro modo: o olhar do sujeito acha-se (re)inscrito no que observa¹⁶, sendo essa (re)inscrição apresentada sob a forma de *mancha*, ou seja, o objeto acha-se apreendido no seu *ponto cego*. O que significa esse *ponto cego*? Significa aquilo que

¹⁵ Žižek, recorrendo ao cinema, exemplifica elucidativamente esta situação através de uma conhecida cena de *Psycho*: “[...] rappelons seulement la fameuse acène de *Psychose* dans laquelle Norman Bates observe nerveusement la voiture renfermant le corps de Marion s’enfoncer dans le marais derrière la maison de sa mère : lorsque la voiture s’immobilise, l’anxiété éprouvée automatiquement par le spectateur – gage de sa solidarité avec Norman – lui rappelle subitement que son désir est identique à celui de Norman : son impartialité était toujours déjà fausse. À cet instant, son regard est désidéalisé, sa pureté se gâte d’une tache pathologique, et led ésir qui la supporte apparaît : le spectateur est force d’assumer que la scène dont il est témoin est filmée pour ses yeux, que son regard y était d’emblée inclus” (Žižek 2010b: 270; itálico nosso).

¹⁶ “The gaze marks the point in the object (in the Picture) from which the subject viewing it is already gazed at, i.e., it is the object that is gazing at me. Far from assuring the self-presence of the subject and his vision, the gaze functions thus as a stain, a spot in the Picture disturbing its transparente visibility and introducing an irreducible Split in my relation to the picture: I can never see the picture at the point from which it is gazing at me, i.e., the eye and the gaze are constitutively asymmetrical. The gaze as object is a stain preventing me from looking at the picture from a safe, “objective” distance, from enfaming it as something that is at my grasping view’s disposal. The gaze is, so to speak, a point at which the very frame (of my view) is already inscribed in the “contente” of the picture viewed.” (Žižek 2011a: 125).

no objeto emerge como mais do que o objeto em si mesmo. Este inexplicável *surplus* consiste na localização a partir da qual o objeto reenvia o olhar do sujeito. O que evidentemente dá azo a um desdobramento paradoxal: o sujeito tanto se encontra dentro como fora da imagem (cf. Žižek, 2008a: 22; cf. também Quinet 2004: 137).

Esta convergência do sujeito enquanto, digamos, ator e espectador, diz-nos Žižek, revela uma teatralidade elementar da condição humana ao nível da pulsão visual: aquela mediante a qual somos atraídos por um olhar fantasmático exterior. Na medida em que esse olhar funciona como espécie de garantia ontológica da nossa existência. Daí nos sujeitarmos a uma encenação:

Notre aspiration fondamentale n'est pas d'observer, mais de *faire partie d'une mise en scène*, de nous exposer à un regard – non pas le regard détermine d'une personne réelle, mais le pur regard inexistant du grand Autre. (*id.*: 402)¹⁷

Ora bom, não será, é legítimo indagar, a fractura referida no excerto antuniano aparentável à mancha enunciada por Lacan. Com a mancha – a mancha anamórfica que desnaturaliza o real –, sabemos, a visão torna-se impossível. Porque a mancha introduz uma dissimetria. O sujeito é impedido de ver cristalinamente o quadro a partir do ponto exato a partir do qual ele o olha. A mancha é assim uma armadilha visual. (cf. Guimarães 2004: 37-41). Como é fácil de perceber, estamos perante o que acima referíamos: a muito incómoda posição do sujeito que olha (para uma mancha/fractura), sem, porém, conseguir determinar/apreender o ponto a partir do qual é olhado. E esse olhar externo converte-o numa tela e é tão intrusivo que é capaz de nos desvelar sentimentos e memórias. Trata-se, no fundo, do olhar reenviado ao sujeito a partir desse ponto fissurante que é a fractura do teto e que se lhe dirige sob a forma de um íntimo “tu”. E a partir daqui o olhar penetra na intimidade da personagem (fazendo-a regressar ao tempo da infância, onde não existiam ainda fraturas familiares). Por isso, podemos perguntar: não será a fratura, a ameaçadora fractura do teto, o prenúncio traumático do “point où le regard s'inscrit lui-même

¹⁷ “C'est le regard auquel étaient destinés les détails des sculptures sur le vieil aqueduc de Rome, invisibles à tout oeil humain, le regard auquel les anciens Incas destinaient leurs gigantesques dessins en pierres dont les contours ne pouvaient être perçus que du ciel, ou encore le regard auquel les staliniens destinaient leurs gigantesques spectacles publics...” (Žižek 2008a: 402).

dans la réalité, le point où le sujet se *reencontre lui-même comme regard*" (Žižek 2008b: 197)?

8. *O olhar vazio*. Dissemos que a mancha, com a qual a visão se torna inoperante, devolve ao sujeito o olhar metamorfoseando-o em tela; ou se quisermos, em objeto do olhar. E isso a partir do ponto em que a visão, por assim dizer, cega. Em consequência, o sujeito sente-se olhado, mas incapaz de identificar o ponto a partir do qual emana esse olhar. Daqui resulta a angústia do sujeito. Mas é ainda possível, pensando na ficção antuniana, recensear uma variante desta mancha. Trata-se, diríamos, do olhar enquanto objeto apreendido no seu ponto cego. Acontece isto em todas aquelas situações em que o olhar se contempla no espelho que é o olhar do outro. Ou, como se lê em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*: "eu de olhos abertos olhando-se a si mesmos" (Antunes, 2008: 57). Se os espelhos se apresentam como superfícies falaciosas, na medida em que não refletem fidedignamente o olhar que neles se deposita, como acontece ainda neste romance a dada altura, quando afirma uma personagem "os espelhos tapados ia jurar que a verem-me, ao ver-me neles quem me vê não sou eu, eu não me olho assim" (*id.*: 40), o mesmo pode não suceder com os olhos do outros. Especialmente quando estes diferem dos espelhos por não olharem. Ou seja, quando se acham no *ponto cego*¹⁸ que é o puro reflexo. E é nessa particular circunstância que o sujeito se pode então ver nos olhos (cegos) do outro, refletindo-se neles. Tal como na mancha, o sujeito passa de sujeito que olha para o sujeito olhado. Só que, esclareça-se, com uma diferença fundamental: é olhado por si mesmo através dos olhos cegos do outro; e não, como sucede com a mancha, olhado por um ponto que não vê e, assim sendo, sentido a estranha e muito desconfortante sensação de se achar preso pelo fio de um olhar inlocalizável/ inapreensível. Um puro olhar.

No olhar refletido nos olhos fixos e inexpressíveis do outro, o que temos basicamente é a mancha transfigurada num olhar como puro objeto do olhar do outro. O que permite uma circularidade visual. Olho-me nos olhos do outro. Vejo-me, por outras palavras, através dos seus olhos. Sendo que tal reflexo se torna possível pelo facto de esses olhos não me olharem, limitando-se a corporificam o

¹⁸ "Sempre me admirei que os olhos se tornem cegos quando não os usamos", lê-se em *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?* (Antunes 2009: 25).

olhar como objeto. Porque são olhos vazios. Quem os olha olha-se neles e não o inverso. Em linguagem lacaniana e ao arripio do cogito cartesiano (“penso, logo existo”): *je me vois me voir*. Por outras palavras, os olhos do outro – vazios – devolvem-me o meu olhar. Significando a devolução a possibilidade de a personagem alcançar esse lugar escópico impossível que é o de observar o seu olhar. E isso somente sobrevém porque os olhos do outro se acham de-subjetivizados. Significa isto que os olhos vazios funcionam como a tela que reenvia o olhar de quem neles se mira. O mesmo é afirmar que ocorre uma reviravolta reflexiva pela qual as personagens se incluem elas próprias na imagem que delas os olhos vazios refletem. Deste modo, quem assim se observa, observa-se num espécie de curto-circuito que é aquele através do qual se acha simultaneamente fora da tela (olhos vazios) e dentro dela. O que possibilita portanto atingir a realidade de si mesmo a partir de um ponto de observação exterior: a reinscrição da sua imagem no olhar do outro. Sendo o olhar vazio do outro o ponto de reinscrição a partir do qual o olhar das personagens é-lhes devolvido. “Le tableau, certes, est dans mon oeil. Mais moi, je suis dans le tableau”, dizia Lacan. Mas com este pormenor não despiciendo: “Je suis dans le tableau sous la forme de son angle mort, de ce qui en est effacé” (Žižek, 2005: 74). Porque os olhos do outro se apresentam esvaziados o suficiente para eu neles me contemplar. Transcreva-se alguns exemplos:

É engraçado não haver diferença entre os olhos vivos e os olhos defuntos conforme é engraçado as ondas serem a mesma onda que se retrai e avança, quer dizer os olhos não olham, são olhados por si mesmos, em pequena acordava mais cedo, erguia as pálpebras da Ana e uma idêntica desatenção vazia antes das queixas, dos protestos

– Mãe

das pupilas a ajustarem-se até me reflectirem nas bolinhas pretas. (Antunes 2008: 57)

É altura de fugir daqui, olhando o reflexo no vidro do armário, como se via, minúsculo, nas pupilas das mulheres quando se aproximava delas para lhes tocar, minúsculo e convexo, nas pupilas das mulheres como numa pele de prata. (Antunes 2004b: 63)

Uma mulher mais nova do que eu agora que dava a impressão de me observar não com os seus olhos, com os meus, mudam de cara os olhos, aprendi nessa altura, e observam-se a si mesmos. (Antunes 2012: 336)

Daqui se compreende a ambiguidade de uma frase como esta, em *Esplendor de Portugal*, e que se reporta ao modo estranho como Clarice olha para os pais: “Olhava-nos de uma maneira que era como se olhássemos para nós através dela” (Antunes 2007a: 244). Serão os olhos de Clarice inexpressivos e vazios ao ponto de os pais neles se verem refletidos? Ou haverá no olhar de Clarice algo de tão enigmático – um *mais-que-olhar* – que faz com que através dele os pais se sintam compelidos à introspecção? Como quer que seja, o certo é que o olhar de Clarice provoca o “*je me vois me voir*” (Lacan 1973: 93). Isto é, “eu de olhos abertos olhando-se a si mesmos” (Antunes 2008: 59). E o que acontece – apetece perguntar – à pessoa do olhar-objecto/vazio? Que vê ela? Se quem se olha nos olhos do outro se vê, quem reflete no seu olhar o olhar do outro não vê esse outro, como deixa supor este trecho oriundo de *Não É Meia Noite Quem Quer*: “a minha mãe olhando para mim sem olhar para mim, ou olhando através de mim para outra que não sou e ela imagina que sou” (Antunes 2012: 317).

9. *O olhos que culpam*. Para terminar, é de referir a culpabilidade veiculada pelos olhos. A. Rosenbaum escreve que

lorsque l’oeil est isolé, hors visage, affranchi du cadre naturel de la face, il devient lui-même monstrueux, tel l’oeil de verre sur la table, plus inquiétant encore qu’une jambe ou qu’un bras séparé, trace d’un Esprit invisible et inhumain”. (Rosenbaum 2003: 63)

Este efeito inquietante do olho solto do corpo, como se em si mesmo concentrasse a espectralidade de um espírito errante, encontramos-lo em Lobo Antunes. Ocorrências há, com efeito, em que o olhar de um defunto, enquanto órgão sem corpo¹⁹, se torna perseguidor, corporificando um atormentador sentimento de culpa. Trata-se, digamo-lo assim, de um olhar perseguidor. Como acontece, em *Conhecimento do Inferno* a propósito de um suicida:

O suicida acabaria de morrer e jazia, tapado com um lençol, num cubículo vizinho, entre grades e cervejas e caixotes de latas de conservas que prolongavam, se as cheirávamos, um estranho,

¹⁹ Eis um exemplo, em *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*, do olho desprovido de corpo. Ou, se se preferir, de um corpo destituído de olho. A certa altura, Alice refere-se à mãe, dizendo: “remexia na coberta e queixo, testa, nariz, nenhum olho para amostra, uma pálpebra sem olho que se apertava ao tocar-lhe” (Antunes 2006: 164).

denso, concentrado aroma do mar. Eram latas de sardinhas e de anchovas, latas de atum e de cavala, e o odor rodeava o morto como a água os corpos de pau dos afogados, que adquirem a pouco e pouco a consistência torturada e porosa das raízes. Sentíamos a presença dele como um olhar cravado nas nossas costas, um olhar transparente, oco, repleto de indiferença e de rancor, um olhar de ódio distraído e manso, o olhar de um inimigo que nos detesta e nos despreza e para o qual o candeeiro inclinava a única pétala da sua chama, numa inquietação de língua em busca do incisivo que lhe falta. (Antunes, 2004b: 204)²⁰

Ou então (*Não É Meia Noite Quem Quer*): “a maneira como os retratos me observam faz-me sentir culpada” (Antunes, 2012: 335). Compreende-se assim a razão pela qual a personagem não aprecie ver fotografias de defuntos, “porque” – dizia ela na página anterior – “não gosto de ver os mortos que nos censuram, nos culpam” (*id.*: 334). Os olhos tornam-se como que num objeto muito nitidamente invasivo que penetra a interioridade e nela se detém a revistar a intimidade. Um(a) página(s) antes, lia-se: “há meses, uma senhora bem vestida ma aborda na rua / – Tenho fome / mãos sem destino e os olhos insuportáveis a vasculharem em mim, sinto-os cá dentro” (*id.*: 321). Os “olhos insuportáveis” corporificam a insuportável culpa que se apossou da personagem depois de se ter cruzado com uma faminta. E veja-se ainda, e para terminar, este exemplo, extraído de *Memória de Elefante*:

Os olhos desolados da mulher perseguiam-no pelos degraus abaixo: afastavam-se um do outro como se haviam aproximado, treze anos antes num desses agostos de praia feitos de aspirações confusas e de beijos aflitos. (Antunes 2004: 22)

Os olhos perseguidores neste caso são os da culpa de uma separação conjugal que não consumou uma real separação afetiva²¹.

²⁰ “O olhar do suicida cheio de indiferença e de rancor, perfurava o tabique da parede e poisava em nós como o passo leve, oblíquo, atento de um gato” (Antunes, 2004b: 204.)

²¹ A abordagem do olhar na ficção antuniana não ficaria completa se não mencionássemos, ainda que rapidamente, as anamorfozes, frequentes em Lobo Antunes. Na entrada que redigiu para o 2.º volume do *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, Maria Alzira Seixo começa por definir o conceito de anamorfose, contextualizando-o sumariamente (o resto do artigo facultará esclarecedores exemplo) no âmbito da criação romanesca antuniana: “É um processo de comunicação através do qual se dá uma visão distorcida da realidade. Os objectos e as situações representadas surgem desfocados, alterando-se o seu aspecto físico numa deformação que proporciona repulsa ou mesmo

Bibliografia

- Antunes (2004^{22a}): António Lobo Antunes, *Memória de Elefante*, Fixação do texto por Graça Abreu, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote Seixo.
- Antunes (2004a^{25a}): António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, Fixação do texto por Agripina Carriço Vieira, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.
- Antunes (2004b^{14a}): António Lobo Antunes, *Conhecimento do Inferno*, Fixação do texto por Agripina Carriço Vieira, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.
- Antunes (2006): António Lobo Antunes, *Ontem Não Te Vi em Babilónia*, Fixação do texto por Eunice Cabral, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.
- Antunes (2007^{11a}): António Lobo Antunes, *Fado Alexandrino*, Fixação do texto por Graça Abreu, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.

horror ou, diferentemente (mas muitas vezes não em separado), visões de cómico ou de grotesco. Está aliada a uma concepção carnavalesca da existência, e por isso aparece em situações ligadas ao circo, e muito especialmente à actuação dos palhaços ou de mostrações que de algum modo apresentam disformidade. Por outro lado, representa um predomínio do sujeito sobre o objecto, na visão das coisas, as quais nos são transmitidas em função de um ponto de vista que contamina a objectualidade comunicada, o que é um traço da mundividência do escritor." (Seixo *in* Seixo, 2008: 36.). Sendo a prosa de Lobo Antunes assaz sensível ao fenómeno da anamorfose, não é possível aqui, como se percebe, fazer mais do que transcrever alguns exemplos. A dada altura de *Não É Meia Noite Quem Quer*, temos: "vê-nos pequeníssimas à medida que o espaço dos lençóis a nós aumenta sem cessa, não é a gente que recua, estamos as três quietas a olhar para si, é o seu sono, o seu cansaço, é o pai, um dos tubos dos óculos nasais" (Antunes, 2012: 197). Noutra parte do romance: "o outro braço que um erro de perspectiva tornava grosso e enorme" (*id.*: 275). E ainda noutro sítio, lê-se: "o tio com quem passava as férias, defunto há séculos/ – Que tens tu?/ com a lupa dos selos a transformar-lhe o olho num monstro vítreo" (*id.*: 260). Em *Fado Alexandrino*: "As pessoas com que se cruzava surgiam indecisas e disformes, iluminadas pelos candeeiros ou pelas montras das lojas" (Antunes, 2007: 140). Ou: "órbitas desmesuradamente aumentadas pelo vidro dos óculos" (*id.*: 246). Poderíamos multiplicar sem custo exemplos deste calibre.

- Antunes (2007^{4a}): António Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal*, Fixação do texto por Eunice Cabral, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.
- Antunes (2008^{6a}): António Lobo Antunes, *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, Fixação do texto por Eunice Cabral, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.
- Antunes (2008a): António Lobo Antunes, *O Arquipélago da Insónia*, Revisão filológica de António Bettencourt, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.
- Antunes (2009^{4a}): António Lobo Antunes, *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Revisão filológica de António Bettencourt, Lisboa, Dom Quixote.
- Antunes (2012): António Lobo Antunes, *Não É Meia Noite Quem Quer*, Revisão filológica de António Bettencourt, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.
- Antunes (2013^{4a}): António Lobo Antunes, *Quinto Livro de Crónicas*, Revisão filológica de António Bettencourt, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Dom Quixote.
- Antunes (2014^{1a}): António Lobo, *Caminho como uma Casa em Chamas*, revisão filológica de António Bettencourt, Edição *ne varietur* de acordo com a vontade do autor, Coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, D. Quixote.
- Assis (1957): Machado de Assis, *Dom Casmurro*, São Paulo, W. M. Jackson Inc. Editores.
- Auster (2013): Paul Auster, “Ma mission d’écrivain, c’est de faire ressentir ce qu’est un être humain”, entrevista concedida a François Busnuel à revista *Lire*, n. 413, p. 96.
- Castelo Branco (1902^{4a}): Camilo Castelo Branco, *A Engeitada*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira.
- Guimarães (2004): Dinara Machado Guimarães, *Vazio Iluminado: o olhar dos olhares*, Rio de Janeiro, Garamond.

- Lacan (1973): Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil.
- Lacan (1986): Jacques Lacan, *Os Escritos Técnicos de Freud, Seminário I (1953-1954)*, Fixação do texto por Jacques-Alain Miller, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Lacan (1986a): Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse, Séminaire VII*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris: Éditions du Seuil.
- Marcelli (2012): Daniel Marcelli, *Les yeux dans les yeux*, Paris, Albin Michel.
- Medeiros (2000): Margarida Medeiros, *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Kristeva (1980): Júlia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil.
- Rosenbaum (2003): Alexis Rosenbaum, *Regards Imaginaires*, Paris, L'Harmattan.
- Sartre (1943): Jean-Paul Sartre, *L'être et le Néant*, Paris, Gallimard.
- Seixo (2008): Maria Alzira Seixo, "Anamorfose", in M. A. Seixo (org.), *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. II, Lisboa, IN-CM, pp. 36-37.
- Seixo (2010): Maria Alzira Seixo, *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos. Vol. II de Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, D. Quixote.
- Starobinski (2002): Jean Starobinski, *El ojo vivo*, Trad. de Julián Mateo Ballorca, Valladolid, cuatro.ediciones.
- Thévoz (1996): Michel Thévoz, *Le Miroir Infidèle*, Paris, Éditions de Minuit.
- Žižek (2005): Slavoj Žižek, *Irak: Le Chaudron Cassé*, Paris, Climats.
- Žižek (2007): Slavoj Žižek, *El Acoso de las Fantasías*, Madrid/Buenos Aires/Romero de Terreros, Siglo XXI Editores.
- Žižek (2008): Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum*, Lisboa, Lisboa, Orfeu Negro.
- Žižek (2008): Slavoj Žižek, *La parallaxe*, Paris, Fayard.
- Žižek (2008b): Slavoj Žižek, *Organes Sans Corps. Deleuze et Conséquences*, Paris, Éditions Amsterdam.

- Žižek (2009): Slavoj Žižek, "Foreword: The Camera's Posthuman Eye", in Henry Bond, *Lacan at the Scene*, Boston, Massachusetts Institute of Technology, pp. XII-XVII.
- Žižek (2010): Slavoj Žižek, *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon.
- Žižek (2010a): Slavoj Žižek, "La boucle de l'acte", in S. Žižek (org.), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Paris: Capricci, pp. 121-154.
- Žižek (2010b): Slavoj Žižek, "Dans ses yeux insolentes, je vois ma perte écrite", in S. Žižek (org.), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Paris: Capricci, pp. 251-328.
- Žižek (2011): Slavoj Žižek, *Viver no Fim dos Tempos*, Lisboa, Relógio D'Água.
- Žižek (2011a): Slavoj Žižek, *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press.