

Limite. ISSN: 1888-4067  
nº 9, 2015, pp. 337-363

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

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

### Resumo<sup>1</sup>

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

---

<sup>1</sup> 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 irreprimível 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 malacucuco? (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 perspetiva 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

contundível 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 Benfca 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).<sup>2</sup>

Mas é preciso dizer que se o ato de *voyeurismo* supõe o objeto<sup>3</sup>, 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

<sup>2</sup> Outra variante (neste caso, sem obsceno) surge-nos em *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*. Eis o que nos confidencia 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, esperie-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 ela a atravessar a rua não me perguntem porque” (Antunes 2006: 316).

<sup>3</sup> “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 por menor e à notação dos fragmentes 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 escópica*<sup>4</sup>. 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 realidade<sup>5</sup>, 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* fúgaz, 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 satisfação/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, invisible, “énigmatique”<sup>6</sup>.

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

<sup>5</sup> 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 complétude 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 se 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)<sup>6</sup>

Vasto de implicações psíquico-subjetivas, não é preciso clarividência especial para perceber que o olhar, inerente ao qual radica um suporte fantasmático<sup>7</sup>, 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

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

<sup>7</sup> "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 tagar-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 propulsionadora 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 soslaios magnetizadores*" (Antunes, 2004: 37; *italico* 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 érudé – 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)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> 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)<sup>9</sup>, “os olhos do mar a censurarem-me” (*id.*: 46), “o mar voltou com os pinheiros, lá está ele a olhar-me” (*id.*: 78)<sup>10</sup>. 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 pulsação escópica como pulsação 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 ortológica 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).

<sup>9</sup> 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, sentido 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, verumtada as franhas para fitar-me, silencioso como um queixume tocante de mulher” (Antunes 2004b: 46; cf. também *id.*: 47).

<sup>10</sup> Em *Conhecimento do Inferno*, o leitor constatará igualmente uma passagem onde a personagem, em registo sinestésico, se sente olhada pelo mar. Ela-la: “vi o odor do mar sentido 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 Aquêles 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 ('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 conséquent 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'affirmaît 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)<sup>11</sup>

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 espia-ri-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.)

<sup>11</sup> 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 donna 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'inspecte, 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 objeto<sup>12</sup>. 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 afistar-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.)

<sup>12</sup> "Il suffit de songer au malaise que l'on ressent parfois devant les yeux fixes des statues ou des masques figés, et surtout ont 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.)<sup>13</sup>

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

<sup>13</sup> "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 Aquelles 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 celulósido 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 desdobraimento contido na fórmula lacaniana: “*je me vois me voir*”. Diz Lacan:

Bien plus, les phénoménologiques 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 desdobraimento 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 remember 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 no 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 objectif, réduit à un objet externe soumis au regard, mais bien plutôt que c’est *mon regard lui-même qui est objectif*, qui m’observe du dehors, ce qui signifie



précisément que mon regard n'est plus le mien, qu'il m'est dérobé... (ibid.)<sup>14</sup>

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 alcofa a examinar as coisas não inquieta, intrigada” (Antunes 2006: 176). Como é claro, este tipo de desdobra-mento 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 uma 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 prova-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 particulamente exemplificativa. O procedimento não é, como sabemos, literariamente inédito, se pensarmos numa tradição literária facilmente reconhecível

<sup>14</sup> 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 Bondi, 2009: XIV; vide Žižek 2010a: 134; e 2008b: 187-188).

em Chateaubriand (*Mémoires d'Outre Tombe*) ou em Machado de Assis (*Memoórias Pós-tumas 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 mediúnico 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 regresssei 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 Aquelles 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 monológica 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 caíam 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 desdobração ótica. 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 noutro aspeto, na fractura. Dir-se-ia estarmos perante a célebre *mancha* lacaniana. 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)<sup>15</sup>. De outro modo: o olhar do sujeito acha-se (re)inscrito no que observa<sup>16</sup>, 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

<sup>15</sup> 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 fautive. À cet instant, son regard est désidéalisé, sa pureté se gâte d'une tache pathologique, et led écriv qui la supporte apparaît : le spectateur est forcé 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).

<sup>16</sup> “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 transparent 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 “content” 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 desdobração 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)<sup>17</sup>

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 fracturas familiares). Por isso, podemos perguntar: não será a fractura, a ameaçadora fractura do teto, o prenúncio traumático do “point où le regard s'inscrit lui-même

<sup>17</sup> “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).