

2º CICLO DE ESTUDOS  
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS ROMÂNICOS E CLÁSSICOS

**Contrapontos:  
a escrita polifónica em António Lobo Antunes**

Alexandre Marques Rodrigues

**M**

2021



Alexandre Marques Rodrigues

**Contrapontos:  
a escrita polifónica em António Lobo Antunes**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pelo Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras e pela Professora Doutora Joana Matos Frias

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2021



Alexandre Marques Rodrigues

## **Contrapontos: a escrita polifónica em António Lobo Antunes**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pelo Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras e pela Professora Doutora Joana Matos Frias

### **Membros do Júri**

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores



*Para a Marília*

## SUMÁRIO

Declaração de honra .....	4
Agradecimentos .....	5
Resumo.....	6
Abstract .....	7
Prelúdio .....	8
1. <i>Fuga a due soggetti</i> : a polifonia na literatura e na música .....	13
1.1 O polifonismo .....	25
1.2 A polifonia melódica.....	39
2. Suíte antuniana: o “ciclo das epopeias” .....	47
2.1 <i>Explicação dos Pássaros</i> .....	48
2.2 <i>Fado Alexandrino</i> .....	51
2.3 <i>Auto dos Danados</i> .....	52
2.4 <i>As Naus</i> .....	54
3. <i>Concerto grosso</i> em cinco partes: a polifonia narrativa em António Lobo Antunes à luz da polifonia melódica em Johann Sebastian Bach .....	58
3.1 Desdobramento polifónico a partir de sequências de acordes arpejados .....	60
3.2 Desdobramento polifónico a partir da mudança no sentido da melodia .....	68
3.3 Intersecção de melodias .....	71
3.4 Desdobramento polifónico a partir do atraso na resolução .....	80
3.5 Desdobramento polifónico a partir da intercalação de vozes .....	83
Coda .....	99
Bibliografia e musicografia .....	103
Anexo .....	107

## **Declaração de honra**

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

## **Agradecimentos**

À Professora Joana, ao Professor Pedro: pela companhia na noite escura.

## **Resumo**

Através do estudo da polifonia implícita em certos trechos monofônicos na obra de Johann Sebastian Bach, a presente dissertação aborda a escrita polifônica nos quatro romances que integram o “ciclo das epopeias”, de António Lobo Antunes. Estas obras são analisadas quanto à forma como o autor desdobra, a partir de uma única linha narrativa, outras linhas que dão a impressão de correrem simultaneamente.

**Palavras-chave:** António Lobo Antunes; Johann Sebastian Bach; polifonia; romance português.

## **Abstract**

Through the study of the implicit polyphony in monophonic passages in the work of Johann Sebastian Bach, this dissertation approaches the polyphonic writing in the four novels that integrate the “cycle of epics”, by António Lobo Antunes. These works are analyzed by the manner of the author unfolds, from a single narrative line, other lines that give the impression of running simultaneously.

**Key-words:** António Lobo Antunes; Johann Sebastian Bach; polyphony; portuguese novel.

## Prelúdio

Em *O cru e o cozido* (1964), Claude Lévi-Strauss defendia a existência de uma relação entre o mito e a música tonal do Ocidente. Remetendo o pensamento mítico para um segundo plano, o modelo científico teria franqueado espaço para o nascimento das “primeiras novelas, em vez de histórias ainda elaboradas segundo o modelo da mitologia”, e também dos “grandes estilos musicais, característicos do século XVII e, principalmente, dos séculos XVIII e XIX” (Lévi-Strauss, 2017, p. 60). Nesse contexto, tanto o mito como a música teriam origem na linguagem; ao primeiro caberia o âmbito do sentido, dos significados, e à segunda o do som. Ainda que como mito degradado, o género romanesco acabaria, assim, por ter um laço originário a atá-lo à esfera musical: seriam duas faces da linguagem, ligadas por meio do mito; música e literatura, sob esse ponto de vista, figurariam como artes irmãs. Inspirado justamente por Lévi-Strauss, José Miguel Wisnik comenta: “sob o domínio da tonalidade, música e literatura são artes que se procuram, como se quisessem suprir a falta de um signo total sobre o qual se deslocam num movimento sem fim” (Wisnik, 1989, p. 154).

Fazer música e literatura corresponderem de alguma forma, como aqui se pretende, ou buscar pontos entre as duas artes e utilizá-los depois como ferramentas — nada disso, como se vê, é uma novidade. Se o presente trabalho tem o seu foco não na estrutura, não em uma aproximação da música com a literatura por meio da forma, mas antes através do estudo das peculiaridades criativas e das técnicas composicionais, ainda assim parecem ser semelhantes as abordagens, esta que se propõe e a de Lévi-Strauss, no sentido em que ambas se utilizam da música não como metáfora, ou como arejamento poético à eventual aridez do discurso teórico, mas como campo conceitual que pode ser aproveitado e que pode ser entendido através do estudo das similaridades interdisciplinares.

Acredita-se ser necessário, ou pelo menos proveitoso, quando se traz a música para o meio dos estudos literários, que haja uma apropriação da terminologia musical que vá além da mera metáfora, do mero expressionismo descritivo. É assim que, se

Maria Alzira Seixo parece acertar ao relacionar a presença constante da indecidibilidade na obra de António Lobo Antunes com a música atonal, aproximando as duas artes em um paralelo concreto — pois também no atonalismo a falta de um centro tonal leva a uma espécie de indecidibilidade acústica —, a autora, apesar disso, enfraquece a sua argumentação ao não aplicar os termos oriundos da música para além de uma função poetizante, ou expressiva. Isso pode ser visto, por exemplo, quando Seixo comenta *Não Entres Tão Depressa nessa Noite Escura*; diz a autora que a obra “procede por *distonia* [os itálicos nas citações, ao longo de todo o trabalho, serão sempre dos autores], anexando a variedade dispersiva, a proliferação de atonalidades e a inter-anulação das linhas de sentido em convergência, mas provocando a sua final *concertação*, sem harmonia mas com um profundo rigor no diálogo dos instrumentos” (Seixo, 2002, p. 424). Outro exemplo desse emprego metafórico de conceitos buscados da música, com resultados pouco claros, pode-se encontrar neste comentário de Seixo sobre a escrita de Lobo Antunes: “a construção em contraponto, conseguida de uma perspectiva prismática em *Exortação aos Crocodilos*, e já renunciada em *Fado Alexandrino* [...], parte de um princípio harmónico no qual a dissonância seria integrada ainda em termos de acorde, muito embora imperfeito” (Seixo, 2010, p. 296).

Não é fácil perceber como seria, concretamente, o paralelo musical do “princípio harmônico” a que o texto remete, quais as funções que efetivamente existiriam em comum; da mesma forma não se consegue figurar a atonalidade transposta para o plural (“proliferação de atonalidades”), nem ao que remete a falta de “harmonia”, apesar do “profundo rigor no diálogo dos instrumentos”. Fica-se com a impressão de que se trata de enunciados de precária denotação. Também pouco preciso é o emprego que Catarina Vaz Warrot faz da música, ao comparar uma sinfonia de Mahler com um romance de Lobo Antunes: “os metais calam-se e dão lugar aos instrumentos de cordas. Estes últimos, em música, representam o lado melancólico e relativo ao passado, e, de uma certa maneira, podemos interpretá-los como representando a voz da mãe, tal como em *O Esplendor de Portugal*” (Warrot, 2013, p. 137). Recorrer a outro âmbito artístico para fazer colocações como estas parece ser antes um artifício para florear as proposições do que uma ferramenta para aguçar novos olhares; fica-se, assim, em débito com algum

mínimo rigor conceitual acerca do que está a ser dito e muito pouco se acrescenta ao estudo.

A presente investigação, atenta à questão que foi levantada, ao trabalhar o conceito musical de polifonia em uma aproximação literária, tenta uma abordagem que se alce além das descrições musicalmente poetizadas, ou do campo metafórico. O que se pretende, ao recorrer ao estudo da polifonia melódica, é chegar a um conceito aparentado, no âmbito literário, a uma polifonia que seja narrativa. É para tal que, no capítulo 1 — *“Fuga a due soggetti”* —, após diferenciar a ideia de polifonia a ser empregada aqui da polifonia conforme ela costuma ser percebida nos estudos literários, ou seja, como Mikhail Bakhtin a entendeu, estuda-se o polifonismo de Mário de Andrade e a polifonia na música, com ênfase na polifonia latente, em que o contraponto se dá a partir de uma única linha melódica.

Fixado o conceito de polifonia narrativa, que será a base deste estudo, parte-se para a sua aplicação na obra de Lobo Antunes, a tentar deslindar o tratamento que o autor dá às vozes discursivas. No entanto, considerando que, à data em que se redige este estudo, o autor tem 31 romances publicados, faz-se imprescindível, com a justificativa da viabilidade, proceder a um recorte na sua obra. Não é tarefa fácil fazer uma escolha; como é bem sabido, optar por A, B e C significa abrir mão de todo o resto do alfabeto. Se não parece válido escolher apenas pelo gosto — selecionar dos livros de Lobo Antunes aqueles que melhor souberam aos olhos ao serem lidos —, também uma divisão cronológica, baseada por exemplo em décadas, não parece menos arbitrária, como também arbitrário pareceria apelar à matemática e aplicar frações ao total dos romances: 1/2, 1/5, 1/8.

Segue-se outra alternativa. Em entrevista a Rodrigues da Silva, em 1994, Lobo Antunes propôs uma divisão da sua obra em ciclos; disse o autor:

os livros que escrevi agrupam-se em três ciclos. Um primeiro, de aprendizagem, com *“Memória de Elefante”*, *“Os Cus de Judas”* e *“Conhecimento do Inferno”*; um segundo, das epopeias, com *“Explicação dos Pássaros”*, *“Fado Alexandrino”*, *“Auto dos Danados”* e *“As Naus”*, em que o país é o personagem principal; e agora o terceiro, *“Tratado das Paixões da Alma”*, *“A Ordem Natural das Coisas”* e *“A Morte de Carlos Gardel”*, uma mistura dos dois ciclos anteriores, e a que eu chamaria a Trilogia de Benfica.

(in Arnaut, 2008, pp. 214, 215)

O primeiro e principal problema desta divisão é o momento em que ela foi proposta; estava a ser publicado, à época, *A Morte de Carlos Gardel* (1994), o que significa: dos atuais 31 romances, este agrupamento por ciclos compreende apenas dez. Pode-se somar um quarto ciclo a estes três, como sugeriu o autor em 1997, formado por uma “série de quatro livros sobre o poder e sobre o exercício do poder em Portugal” (in Arnaut, 2008, p. 281), e ainda considerar um quinto ciclo (“novo ciclo das epopeias”), como sugeriu Ana Paula Arnaut (Arnaut, 2009, p. 21) — ainda assim, onze romances ficariam de fora da divisão.

Apesar da limitação, a divisão original em três ciclos (“de aprendizado”, “das epopeias” e “de Benfica”) tem um valor inerente que não pode ser desprezado: foi pensada pelo próprio autor. Sendo imprescindível adotar um objeto de estudo compatível com os limites implícitos a um trabalho como este, parece razoável escolher um dos ciclos propostos por Lobo Antunes para analisá-lo quanto à polifonia narrativa. Mas qual? Aqui a escolha se rende a certa arbitrariedade, ou aos números, e recai sobre o segundo ciclo, “das epopeias”, por ser, dos três propostos por Lobo Antunes, o que comporta mais páginas e mais obras: *Explicação dos Pássaros* (1981), *Fado Alexandrino* (1983), *Auto dos Danados* (1985) e *As Naus* (1988). Assim, no capítulo 2 — “Suíte antuniana —, apresenta-se de forma sucinta essas quatro obras; tenta-se entendê-las em conjunto e depois separadamente, tecendo-se ainda um comentário preliminar quanto à polifonia narrativa existente (ou não) em cada uma delas.

Finalmente, no capítulo 3 — “*Concerto grosso* em cinco partes” —, alguns exemplos de polifonia melódica em Bach serão cotejados com exemplos de polifonia narrativa em Lobo Antunes, destacadamente nas obras que compõem este “ciclo das epopeias”. Os trechos musicais que serão citados e estudados, como se verá, denunciam o uso de alguns procedimentos composicionais bastante próprios, na intenção de criar o efeito de simultaneidade em trechos musicais onde não há, efetivamente, mais do que uma linha melódica a soar; da mesma forma, trechos dos romances de Lobo Antunes serão analisados para se chegar a uma visão paralela e, espera-se, a um entendimento mais nítido, sobre a escrita do autor.

Pretende-se demonstrar que a questão de como conseguir o efeito da polifonia por meio de uma melodia monofónica é, em resumo, muito semelhante à questão que enfrenta um escritor que quer entrelaçar narrativas no que se poderia chamar de uma escrita contrapontística. Reconhecendo, pois, nos romances de António Lobo Antunes o mesmo trabalho de fazer desdobrar o múltiplo a partir do unitário, de fazer caber várias narrativas em uma só linha, forjando a mesma sensação de simultaneidade de vozes, é provável que seja observado o uso da mesma amplitude de técnicas ou procedimentos composicionais de que Bach, ou qualquer compositor ao criar polifonia em trechos monofónicos, tenha lançado mão.

## 1. *Fuga a due soggetti*: a polifonia na literatura e na música

Ao se tratar a polifonia no âmbito dos estudos literários não se consegue escapar ao nome de Mikhail Bakhtin. O filósofo russo, na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1963), faz derivar da música o conceito de polifonia para, através de um enfoque não nas relações entre sujeito e objeto, mas entre sujeito e sujeito, chegar a uma abordagem original da obra do autor de *Os Irmãos Karamazóv*. Segundo Bakhtin, foi justamente Dostoiévski quem inventou o que ele chamou de “romance polifônico” (Bakhtin, 2018, p. 5).

O “romance polifônico” traria, primordialmente, uma nova postura do autor frente a seus personagens. É nesse sentido que Bakhtin propõe:

dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais *são*, em realidade, *não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante*. Por esse motivo, o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas características habituais e funções do enredo e da pragmática.

(Bakhtin, 2018, p. 5)

Para Bakhtin, portanto, em Dostoiévski os personagens ganham uma liberdade que até então não tinham. A função das suas falas, do discurso que produzem, transcende a utilidade técnica: vai além de simplesmente ajudar a pôr o romance em movimento, de colaborar para o desdobramento da diegese ou de sublinhar algum efeito estético específico.

O autor do “romance polifônico” dá um passo para trás, ou os personagens dão um passo para a frente: estão todos, pela primeira vez, em um mesmo sítio, em um mesmo patamar, em um mesmo plano. A polifonia que Bakhtin destacou em Dostoiévski trata, dessa forma,

antes de mais nada, da liberdade e independência que elas [as personagens de Dostoiévski] assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor, ou melhor, em relação às definições comuns exteriorizantes e conclusivas do autor. [...] Essa independência e liberdade integram justamente o plano do autor.

(Bakhtin, 2018, p. 12)

Naturalmente, se estão todos em um mesmo nível, personagens e autor, isto acontece por iniciativa deste último. Não são os personagens que, de repente, em um assalto

tipicamente pirandelliano, tomam conta do romance, mudam a hierarquia dos discursos, se rebelam; não: é o autor que tem como projeto literário a isonomia em relação aos seus personagens.

A ideia de “romance polifónico” está ligada — mas não se resume, como se verá adiante — à outra ideia central na obra de Bakhtin: o dialogismo. Diz o autor:

o romance de Dostoiévski é dialógico. Não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências, dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra.

(Bakhtin, 2018, p. 19)

Ou seja, a polifonia na literatura — na forma em que a entende Bakhtin — está diretamente dependente de um diálogo que não é uma simples troca de discursos, ou de pontos de vista; esse diálogo aponta, sobretudo, para uma igualdade entre as vozes que nele atuam.

Explica Bakhtin, em notas avulsas escritas na década de 1970, que há três tipos de relações (Bakhtin, 2017, p. 30). O primeiro tipo envolveria os fenómenos físico-químicos, envolveria a lógica, a matemática, e os fenómenos puramente linguísticos: está-se, aqui, no âmbito dos objetos, das coisas em suas relações umas com as outras. No segundo tipo destaca-se um polo, o sujeito, ao qual está subordinado um objeto; tem-se aqui as relações como em geral são concebidas, em que o outro é tomado de forma objetificada. Mas é no terceiro tipo de relação apontado por Bakhtin que está o que interessa a esta discussão: “relações entre sujeitos — as relações pessoais, as relações personalistas: relações dialógicas entre enunciados” (Bakhtin, 2017, p. 30). Supera-se, neste terceiro tipo, a oposição sujeito-objeto em favor de uma relação sujeito-sujeito; não há mais um polo que responde como coisa ao outro polo, mas duas grandezas igualmente atuantes e autónomas, que se tratam de forma recíproca como igualmente atuantes e autónomas.

É esse tipo de relação que está no centro do “romance polifónico” de Bakhtin. Diz o autor: “a essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia” (Bakhtin, 2018, p. 23). Sem que se crie com isto uma hierarquia,

ou um juízo de valor, e recorrendo outra vez à esfera musical: à polifonia opõe-se a monofonia, da mesma forma que ao dialogismo se opõe o monologismo.

Frente ao até aqui exposto, e voltando a atenção ao objeto de estudo deste trabalho — os romances de António Lobo Antunes —, não parece ocioso gastar algumas páginas a pensar a obra do autor português à luz do conceito de “romance polifónico” de Bakhtin. Por adotar uma estrutura que se apoia sobretudo em enunciações, em vozes que se cruzam e entrecruzam, os romances de Lobo Antunes remetem muito facilmente ao encadeamento polifónico da música. No entanto, a passagem do conceito musical de polifonia ao seu uso literário, nos moldes do entendimento de Bakhtin, parece ser uma derivação conceitual imprecisa, ou mesmo incorreta — ainda que muito frequente.

É comum, na bibliografia sobre o escritor português, encontrar colocações como a de Ana Paula Arnaut, em *António Lobo Antunes* (2009):

o princípio da polifonia, do romance polifónico, radica no facto de se atribuir a uma pluralidade de vozes — e, por conseguinte, a uma pluralidade de pontos de vista — a responsabilidade da narração dos acontecimentos postos em cena no e pelo romance. Partindo do pressuposto lógico que os indivíduos — as vozes que falam — são/podem ser diferentes e independentes entre si, partilhando ou não a mesma consciência social e política, podemos afirmar que desta multiplicidade de vozes decorre, de modo inegável, uma variedade de ideias, de sistemas de valores, de visões de mundo e de ideologias.

Assim se compreende que seja praticamente impossível reduzir o texto polifónico à expressão de uma única vertente ideológica, isto é, à exposição da consciência de um único sujeito ideológico.

(Arnaud, 2009, p. 235)

A autora parece reduzir o conceito de polifonia, de “romance polifónico”, a um mero plurivocalismo, a uma reunião de vozes diferentes, a um embate de pontos de vista. Naturalmente: se os personagens se tornarem, nas palavras de Bakhtin, “criaturas vivas” terão, cada qual, o seu ponto de vista, a sua hierarquia de valores. No entanto, que em termos lógicos, como diz a autora, a pluralidade de vozes desague em uma variedade de pontos de vista não torna necessário o salto seguinte: que, da pluralidade de pontos de vista, nasça um “texto” com uma posição ou ênfase ideológica e axiomática múltipla — uma das bases essenciais do “romance polifónico”.

A mesma imprecisão parece estar presente também no artigo de Petar Petrov, “A escrita polifónica em *Auto dos Danados* e em *Exortação aos Crocodilos* de António

Lobo Antunes”. Petrov fala em ser evidente, e um dos elementos mais originais da obra de Lobo Antunes, a dimensão polifônica da sua escrita (Petrov, 2004, p. 230). Sobre isto não há dúvida; como dito acima, o encadeamento discursivo dos romances do autor leva, quase que imediatamente, a pensar em polifonia. No entanto, essa polifonia é musical, não parece ser a polifonia conforme a entendeu Bakhtin, a polifonia que está no “romance polifônico” e que, segundo o filósofo russo, teria sido inaugurado por Dostoiévski.

Petrov parece acertar ao dizer que o romance polifônico, para Bakhtin, configura “um mundo no qual nenhum discurso individual permanece objetivamente acima de outro discurso” (Petrov, 2004, p. 230); ter-se-ia, com disso, a isonomia dos personagens entre si e dos personagens em relação ao autor de que fala Bakhtin. No entanto, logo em seguida Petrov parece propor que essa falta de hierarquia nos discursos decorre simplesmente do plurivocalismo, da pluridiscursividade, da interdiscursividade, da heteroglossia (heterodiscurso) ou da hibridização (Petrov, 2004, pp. 230, 231), citando a tradução francesa de *Problemas da Poética de Dostoiévski* sem precisar, no entanto, o ponto exato que está a servir de base ao seu raciocínio. Não soa muito preciso, ou justificado, adotar o pressuposto de que a existência de vários discursos, de várias linguagens, de hibridização de discursos, leve — necessariamente — à igualdade desses discursos em termos axiológicos; não parece ser fiel ao pensamento de Bakhtin afirmar que a presença em uma mesma obra de diversas linguagens e, conseqüentemente, de diversos pontos de vista, acabaria por gerar a plenivalência dessas linguagens e desses pontos de vista.

No entanto, é exatamente a plenivalência dos discursos o que, para Bakhtin, mais importa na polifonia. É o que se pode depreender, pelo menos, quando o autor afirma: “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (Bakhtin, 2018, p. 4). Ou seja: não basta haver pura e simplesmente diversas vozes no “romance polifônico”, mas essas vozes precisam de ter o mesmo valor.

A simples pluralidade de vozes e de pontos de vista é, ainda segundo Bakhtin, inerente ao romance, a todo romance: “o romance como um todo verbalizado é um fenómeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal” (Bakhtin, 2015, p. 27). O que se torna então importante ressaltar é que o heterodiscurso (heteroglossia), a heterovocalidade, a plurivocalidade não são sinónimos de polifonia, nem implicam, por si sós, na polifonia conforme Bakhtin a entendeu. Perceba-se que na citação anterior está a ser definida a especificidade do romance enquanto género, não do “romance polifónico”.

Segundo o filósofo russo,

a língua, para a consciência que nela vive, não é um sistema abstrato de formas normativas, mas uma opinião concreta e heterodiscursiva sobre o mundo. Todas as palavras exalam uma profissão, um género, uma corrente, um partido, uma determinada obra, uma determinada pessoa, uma geração, uma idade, um dia e uma hora.

(Bakhtin, 2015, p. 69)

Então, sim, da pluralidade de vozes nasce a pluralidade de pontos de vista, como propôs Ana Paula Arnaut, mas disto não decorre a existência de polifonia, de “texto polifónico”, de “romance polifónico”. Da mesma forma, se se disser sobre Lobo Antunes, como faz Petar Petrov no ensaio citado, que a sua “ficção organiza-se em função de um cruzamento dialógico de múltiplos veios discursivos, promulgando um plurivocalismo ou um heterovocalismo radical” (Petrov, 2004, p. 233), não se inscreve, com isto, esta mesma ficção dentro do que Bakhtin chamou de “romance polifónico”. No entanto, Petrov segue a encontrar o “romance polifónico” nas obras de Lobo Antunes (Petrov, 2004, pp. 234, 235 e 237); ao que tudo indica, o que ele encontra são apenas características do romance enquanto género, não do “romance polifónico” bakhtiniano.

Parece escapar às duas análises aqui utilizadas como exemplo que, como disse Bakhtin, o diálogo de vozes no romance pode representar não o atrito “entre as duas últimas instâncias significativas, mas um atrito objetivado do enredo entre duas posições representadas, inteiramente subordinado à instância suprema e última do autor. Nesse caso, o contexto monológico não se interrompe nem se debilita” (Bakhtin, 2018, p. 216); ou seja: não há dialogismo, muito menos polifonia nos termos propostos pelo por Bakhtin.

O autor do romance, a entidade que dispõe e organiza as vozes, pode, ainda que esteja a estabelecer vários pontos de vista ideológicos simultaneamente — não importa se contrários ou não ao seu próprio ponto de vista —, distribuir e concatenar essas vozes de maneira a conseguir um resultado absolutamente monológico, monoenfático. Em pintura, por exemplo, é possível usar o claro para tornar, por contraste, a percepção do escuro ainda mais intensa; na música, pode-se alternar uma passagem em modo maior para fazer soar mais melancólico (ou trágico) o retorno de um tema em modo menor; também não era alheio aos manuais de retórica que é possível reforçar um argumento com a apresentação do seu contrário. Com o romance não é diferente. A pluralidade de pontos de vista, de vozes, pode estar a serviço não da polifonia, mas da monofonia, pode levar não ao dialogismo, mas ao monologismo.

Parece haver, assim, uma indistinção indevida entre o termo polifonia em sua origem meramente etimológica, com a significação de várias vozes — que é, *grosso modo*, o conceito musical de polifonia —, e a noção mais complexa e mais ampla criada por Bakhtin. Para esse autor, não basta a existência de várias vozes, não bastam vários pontos de vista: é necessário que exista equipolência entre estas vozes, que a todos os pontos de vista seja atribuído o mesmo valor. É esta também a leitura que faz José Luiz Fiorin quando enfatiza:

o conceito de *polifonia* não se confunde com o de dialogismo. Esse termo, tomado da linguagem musical, [...] indica a presença de múltiplos pontos de vista de vozes autônomas, que não são submetidas a um centro. As vozes são equipolentes, ou seja, elas coexistem, interagem em igualdade de posição.

(Fiorin, 2020, p. 87)

Assim, além de haver várias vozes, ou vários pontos de vista, a polifonia de Bakhtin pressupõe, essencialmente, a equivalência destas vozes dentro da orquestração do romance. Tem-se, outra vez nas palavras de Fiorin, que “a plurivocidade não implica a polifonia, embora a polifonia acarrete necessariamente a plurivocidade. Confundir essas duas realidades é deixar de apreender a dimensão política das vozes” (Fiorin, 2020, p. 90).

Se bastasse haver múltiplos pontos de vista, ou um debate de posições ideológicas, já haveria polifonia desde 400 a.C., com os diálogos de Platão. Mas diz

Bakhtin, com suficiente clareza: “Dostoiévski é o criador da autêntica polifonia, que, evidentemente, não havia nem poderia haver no ‘diálogo socrático’” (Bakhtin, 2018, p. 206).<sup>1</sup>

Seguindo por este caminho não há como afirmar outra coisa além de: as personagens de Lobo Antunes, pelo menos na fase inicial da sua produção romanesca, não são livres como Bakhtin as entendia — elas, pode-se dizer, não foram criadas com o projeto artístico de serem livres. Ao contrário, carregam uma função centrípeta — outro termo caro ao filósofo russo —: ajudam a que o romance convirja para um único ponto, para um centro. Esta afinação dos discursos dos heróis romanescos com uma finalidade prática coloca o autor e os personagens em níveis diferentes — e com isto se dá a falta da isonomia, da plenivalência conceitualmente imprescindível para o “romance polifônico”.

Se ao fim é impossível que personagens e autor estejam no mesmo plano, como afirma Todorov em prefácio à edição francesa de *Estética da Criação Verbal* (1979), é questão que fica além dos propósitos deste trabalho: “a igualdade entre o herói e o autor, que Bakhtin imputa a Dostoiévski, não está somente em contradição com as intenções deste; é, para dizer, a verdade, impossível em seu próprio princípio” (Todorov, 2003, p. XXIV). Não é relevante, nesta abordagem, se Bakhtin estava realmente a confundir as coisas, como afirma Todorov, ou se estava enganado (Todorov, 2003, p. XXV); o que importa é ter claro o que disse Bakhtin, o que pensou, e tentar perceber se o uso de alguns dos seus conceitos em Lobo Antunes se apresenta como um caminho profícuo para o melhor entendimento da obra do romancista português.

Assim, se ao comentar o seu *Problemas da Poética de Dostoiévski* Bakhtin disse que, “como Prometeu, o autor cria (ou melhor, recria) criaturas vivas independentes dele, com as quais acaba ficando em igualdade de direitos” (Bakhtin, 2003, p. 338), não há dúvida de que, para ele, autor e personagens, no “romance polifônico”, ocupam o

---

<sup>1</sup> Mesmo os embates retóricos não estão fundados no dialogismo; em *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* Bakhtin aponta: “a discussão retórica é uma discussão na qual o que importa é vencer o adversário, não se aproximar da verdade” (Bakhtin, 2017, p. 52).

mesmo plano, estão em uma relação de sujeito-sujeito, não de sujeito-objeto. E, sendo assim, parece claro: não é esse tipo de relação que se encontra, por exemplo, em *Explicação dos Pássaros* (1981), de António Lobo Antunes.

No quarto romance do autor português salta aos olhos a estrutura monológica (e, portanto: não-polifónica). Há, nesta obra, uma luta de forças que pode muito bem ser expressa através de pares de opostos como: útil-inútil, prático-poético, realista-idealista, capitalismo-socialismo, desejável-indesejável, refinado-grosseiro, capitalistas-proletários etc. A tragédia do protagonista, Rui S., parece ser a sua inadequação geral: ele não está bem em um polo nem no outro. Nesse sentido, as várias vozes convocadas ao longo do romance, com os seus pontos de vista próprios, servem não para dialogizar, ou para ampliar axiomáticamente o campo de visão romanesco, mas antes para estreitar, para definir, de maneira monológica, o personagem principal e o seu drama. O autor enfraquece os pontos de vista, tanto os que se encaixam de um lado como os que se encaixam do outro, em prol de reforçar a posição indefinida e indeterminada de Rui.

Assim, o ponto de vista capitalista, reacionário, prático, refinado e útil que parte de alguns personagens não aparece desenvolvido até suas últimas consequências — não aparece sequer defendido seriamente ao longo de todo o romance. O mesmo acontece com os valores contrários, em geral identificados com o que se poderia chamar de uma “ideologia de esquerda”. Ou seja: os valores, para o leitor, não são apresentados de forma isenta, não são expostos fora de uma estrutura hierárquica que condiciona a leitura. Há, ao fim, em *Explicação dos Pássaros*, não uma abertura para que vários pontos de vista ideológicos conversem entre si em igualdade de posição, mas um sistemático enfraquecimento dessas posturas, um esvaziamento da seriedade de qualquer valor axiomático e ideológico — e este é, precisamente, o ponto de vista do protagonista, o ponto de vista que sobressai. Desse modo, as várias vozes que aparecem ao longo do romance são convocadas não para expressarem livremente a si mesmas, mas para, objetificadas e coisificadas, mostrarem-se como absurdas, ou ridículas, o que reforça a solidão e a falta de soluções possíveis para Rui.

Longe de ser um “romance polifônico”, de estar tecido em volta da liberdade dos personagens, com todas as vozes a terem o mesmo valor, *Explicação dos Pássaros* traz, sim, um diálogo de várias vozes, mas com isso apenas reforça a posição monológica defendida pelo autor em prol de um resultado estético determinado. Está-se no âmbito do monologismo, não do dialogismo, no âmbito das réplicas que são encenadas para favorecerem um determinado discurso e não a troca de pontos de vista. Parece que se tem, neste romance, um dos casos apontados por Bakhtin, em que as várias ideias, as várias ideologias “são distribuídas entre as personagens, porém não mais como ideias significantes, e sim como manifestações socialmente típicas ou individualmente características do pensamento” (Bakhtin, 2018, p. 92). Ou seja: tem-se a presença de ideias apenas para caracterizar personagens, não para pôr em cena um debate profundo entre pontos de vista que se podem desenvolver abertamente. O romance, assim, não pode ser outra coisa além de monoenfático e monológico; não há isonomia, nem plenivalência entre as várias vozes e ideologias — e, portanto, não há ali a polifonia conforme Bakhtin a entendia.

É importante lembrar mais uma vez que nada disto implica uma condenação, nem supõe uma hierarquia de valores. “Dialogico” não é melhor do que “monológico”, “monofônico” não é pior do que “polifônico”; em sentido prático, pode-se dizer que é justamente este tratamento monoenfático que faz com que *Explicação dos Pássaros* funcione. Não parece errado dizer que apresentar as vozes de forma axiologicamente hierarquizada e tendenciosa (não-livre) é que torna verossímil o suicídio de Rui, afasta-o de ser interpretado como um ato desesperado, absurdo, sem sentido, ou digno de lástima; não se chega ao fim do romance e pensa-se “é uma pena que se matou, pois podia ter seguido a militar na esquerda”, ou “é uma pena que se matou, pois podia ter continuado a escrever e a dar aulas”, ou ainda “é uma pena que se matou pois podia ter sido um grande capitalista”. E se isto não acontece, se essas opções não são sequer concebidas pelo leitor, é porque ao longo do romance cristaliza-se de forma clara uma hierarquia de valores — ou a falta de valores —; um embate de vozes (ideias) plenivalentes, ao contrário, levaria a obra a um resultado final completamente diverso.

Outro exemplo bastante claro para ressaltar a posição aqui defendida encontra-se em *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo* (2003). Na segunda parte do livro o personagem Miguéis, que já havia sido antes apenas nomeado, é apresentado efetivamente ao leitor e ganha o seu espaço no romance; o que fica evidenciado logo à saída na sua fala são os valores extremamente machistas que vêm colados a ela; diz o personagem em uma das tantas passagens que poderiam ser citadas:

não me canso de repetir aos mais novos se não educam as vossas esposas desde o princípio estamos mal: tomam o freio nos dentes que é da natureza delas, vem no sangue e nisso não as podemos culpar, pensam que mandam na casa, se as chamamos enterram-se no sofá com uma revista

— Já vou

querem passar os domingos nas lojas, um olho na roupa das montras o outro olho nos homens.

(Antunes A. , 2003, p. 207)

O ponto de vista machista subjacente ao enunciado, no entanto, não é dado ao leitor de forma plenivalente.

Dizer que o ponto de vista do personagem não é dado de forma plenivalente equivale a dizer que ele é tratado como objeto, que não está em igualdade de condições em relação aos outros pontos de vista. Os valores que Miguéis expressa não são uma posição ideológica que vai dialogizar com outras posições ideológicas, todas tratadas com isonomia; ao contrário, os seus valores são apenas uma caracterização, entram em uma função pragmática dentro do funcionamento do enredo.

É assim que, quando a esposa de Miguéis toma a narrativa, sua voz reporta o discurso do marido com uma finalidade nitidamente paródica; o sistema de valores dele é desacreditado, relativizado, e tornado ridículo:

ele [Miguéis] a poisar a pasta no arco da entrada, a tosse postiça que lhe servia de

— Boa tarde

dado que o meu

— Boa tarde

era o ferro na tábua ou a faca a dividir o pão, à noite ia à cortina da janela não para olhar a rua, para se esfumar onde não déssemos por ele como a esfregona ou o escadote, diluído nos áceres a que chamava carvalhos porque o pai dele

— Carvalhos

na metade das folhas persistia a luz e que a metade de sombra ia engolindo conforme engolia uma tábua com rodas e um círculo de madeira a servir de volante, o meu marido sem ninguém que o empurrasse, tentou a minha filha e a minha filha

— Não

(conforme digo sempre aos mais novos se não as educamos desde o princípio estamos mal)

e contudo

palavra de honra

apesar de não falarem ou de ela não lhe responder [...]

a impressão de que

— Pai

chegava-lhe à orelha.

(Antunes A. , 2003, pp. 304, 305)

A forma cômica deve-se a uma escolha do autor, não é devida apenas à réplica dialogante do outro personagem; Miguéis, por ter sido primeiramente apresentado como autoritário, quando é depois comparado a uma esfregona ou a um escadote, ou mostrado a temer respeitosamente a mulher, a mendigar atenção e afeto à filha, provoca riso ao leitor. O ponto de vista ideológico do personagem enfraquece-se, tem a sua força relativizada não pela oposição de outro ponto de vista, mas pela simples forma como a narrativa está estruturada, como os discursos estão ordenados. Os valores de Miguéis liquefazem-se, deixam de estar presentes em iguais condições com os outros valores: não se dá, de modo pleno, um verdadeiro diálogo de ideias, como Bakhtin o entendia.

Assim, os valores de Miguéis são apenas uma forma de compor o seu carácter. São, desde o princípio, tratados de forma objetificada, com uma finalidade que não é a de ser uma expressão livre do personagem por meios ideológicos. As falas machistas de Miguéis são coisificadas e a estratégia que Lobo Antunes utiliza para expô-las e depois as refutar mostra um tratamento irónico que sabota qualquer pretensão de polifonia no sentido bakhtiniano. Não há um discurso isónimo, mas um discurso que obedece a uma hierarquia, a um ordenamento axiológico que aponta para um centro único. O autor torna o personagem risível — e justamente por conta do seu ponto de vista sobre o mundo, por sua postura ideológica.

Se é mesmo assim, não se está na presença de “romances polifónicos”; não parece ser esta a linha seguida por António Lobo Antunes. Mesmo o autor claramente o diz, em entrevista a Rodrigues da Silva, no ano de 2006: “a propósito dos meus livros, fala-se muito em escrita polifónica. Penso que não: é sempre a mesma voz que modula, que muda, que se altera. É uma única voz que habita o livro e tem uma densidade humana muito grande” (in Arnaut, 2008, p. 509).

Com isto tudo se chega mais perto, e pelo lado avesso, da conceituação que aqui será utilizada. Sendo que não se considera o chamado “romance polifónico” como uma característica da obra de Lobo Antunes, a polifonia que será abordada neste trabalho, em sua vertente literária, tem de estar em um registo diferente do usado pelo filósofo russo. Bakhtin deixou claro que o uso do termo “polifonia” que estava a fazer era apenas uma metáfora, que partia do conceito musical mas o expandia e diferenciava ao transpô-lo para os estudos literários; nas palavras do próprio autor:

cabe observar que a comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurada. A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz. Mas as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada, à simples metáfora. Mas é essa metáfora que transformamos no termo *romance polifónico*, pois não encontramos designação mais adequada. O que não se deve é esquecer a origem metafórica do nosso termo.

(Bakhtin, 2018, pp. 23, 24)

O presente trabalho, ao contrário, parte da conceção de que, ainda que a música e a prosa de ficção sejam constituídas de matérias bastante diversas, há mais pontos de contacto entre elas do que em geral se leva em conta. O que se propõe então, aqui, é uma utilização do conceito de polifonia nos estudos literários não de forma metafórica, não como uma simples “analogia figurada”, mas de modo concreto. Está-se, portanto, a querer dizer, com o termo polifonia, o mesmo que ele significa em música: a existência de várias vozes em simultâneo. Sendo assim, naturalmente se seguirá um caminho distinto do caminho que Bakhtin propôs; procura-se, com o presente estudo, a forma como o discurso se estrutura para comportar vozes que soem ao mesmo tempo, não o equilíbrio dialógico entre vozes que não sobressaem umas às outras, em termos ideológicos ou axiomáticos, todas em um mesmo plano.

Isto quer dizer que o enfoque da polifonia recairá sob o aspeto composicional. Pretende-se, em suma, estudar os procedimentos técnicos que fazem com que várias narrativas soem como as vozes simultâneas de uma peça musical contrapontística. Por isso, é hora de afastar-se de Bakhtin e estudar a derivação da polifonia da música para a literatura em outra parte.

## 1.1 O polifonismo

Em *A Escrava que Não É Isaura* (1925), Mário de Andrade propôs para a nova poesia, que surgia não apenas em meio ao modernismo brasileiro da Semana de Arte Moderna de 1922, algumas diretrizes fundamentais. O autor, mais do que criar uma nova ordem poética, exercia a fenomenologia necessária para sintetizar o que havia de novo, o que marcava a rutura da poesia moderna. Estas leis, quanto à técnica, prescreviam: o verso livre, a rima livre e o uso de palavras que tradicionalmente não eram consideradas “poéticas” (o que ele chamou muito bem, no ímpeto propagandístico e panfletário do texto, de “vitória do dicionário”) (Andrade M. , 2009, p. 261). Quanto à estética, as novas leis propostas determinavam: “Substituição da Ordem Intelectual pela Ordem Subconsciente, Rapidez e Síntese, Polifonismo” (Andrade M. , 2009, pp. 261, 262).

Interessa, a este trabalho, isto que Mário de Andrade denominou “polifonismo”, recorrendo ao campo da música, que não lhe era estranho. A definição dada pelo autor, por ser uma transposição tão precisa quanto possível do conceito musical à poesia, vai ao encontro da abordagem aqui pretendida para a aproximação dos métodos composicionais de António Lobo Antunes, na literatura, e Johann Sebastian Bach, em certas passagens musicais monofónicas.

Já no prefácio a *Paulicéia Desvairada* (1922) Mário de Andrade falara de polifonismo. Ali o autor comparou o verso à melodia, enquanto estrutura horizontal sonora: “chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível” (Andrade M. , 2012,

n.p.). Como exemplo, e sem perder a oportunidade de provocar, Mário de Andrade citou alguns versos do parnasiano Olavo Bilac: “Mnezarete, a divina, a pálida Phrynea,/Comparece ante a austera e rígida assemblea/Do Areópago supremo...” (Andrade M. , 2012, n.p.).

Em oposição a essas estruturas melódicas, “horizontais”, Mário de Andrade destacou estruturas harmônicas, “verticais”. É nesse sentido que o autor afirmou: se “fizemos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias” (Andrade M. , 2012, n.p.). A exemplificar essa estrutura não mais horizontal, mas vertical, citou versos de “Tietê”, de sua própria autoria: “Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...” (Andrade M. , 2012, n.p.). Como as palavras não se ligam, como não há um nexos evidente entre “arroubos” e “lutas”, entre “setas” e “cantigas”, menos ainda entre qualquer desses substantivos e o verbo “povoar”, não se teria uma enumeração, nem mesmo uma frase, e portanto: não se teria melodia, mas harmonia.

É claro que a definição de harmonia usada por Mário de Andrade, como “combinação de sons simultâneos” (Andrade M. , 2012, n.p.) e a de melodia como sons que se seguem consecutivos, ou seja, a associação da melodia a uma estrutura horizontal e da harmonia a uma estrutura vertical (acordes), ainda que muito difundida, nem por isso deixa de ser imprecisa. Flo Menezes, já no princípio do seu *Apoteose de Schoenberg* (2002), adverte que mesmo a música monódica contém harmonia, e que todo fenômeno musical é harmônico (Menezes, 2002, p. 27). Pode-se separar apenas a parte “melódica” de uma sonata para piano de Mozart, por exemplo:



(Mozart, p. 266)

O dó, ao fim do segundo compasso, só é percebido como um repouso pois a melodia traz junto a harmonia: o trecho é na tonalidade de Dó maior e, após passar “melodicamente” pelo si, sétimo grau na escala, e portanto sensível de dó, pede a

resolução na tônica. Sem harmonia a melodia não seria compreendida do modo que a compreendemos. Da mesma forma, uma sucessão de acordes não deixa de ter e reportar, ao serem executados, uma, ou melhor, várias melodias. É possível sublinhar esta afirmação com as palavras de Thomas Mann, como aparece em um dos tantos diálogos que giram em torno da música em *Doktor Faustus* (1947):

o acorde deseja ser continuado, e sempre que o continuares e o fizeres passar para outro, cada qual de seus componentes se tornará voz. Acho que numa junção de tons sob a forma de acordes nunca deveríamos ver outra coisa que não o resultado do movimento de vozes. [...] O acorde não é nenhum estimulante harmônico, senão polifonia em si, e os tons que o produzem são vozes.

(Mann, 2000, p. 107)

Estas considerações não precisam de ser aprofundadas e não invalidam a transposição conceitual de Mário de Andrade, da música para a literatura. Mesmo na presente redação poderão ser, pelo entendimento imediato, e pela clareza imagética, utilizadas a melodia e a harmonia como um par de opostos, assim como a noção de uma como algo horizontal e de outra como vertical. O que importa sobretudo, na teorização do autor paulistano, é a noção de que a polifonia literária, ou o polifonismo, implica simultaneidade. Voltando ao exemplo dado (“Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...”), existiria ali não uma sequência de palavras, ou de sons, não uma estrutura “horizontal”, mas palavras e sons simultâneos, que soam ao mesmo tempo, que formam uma estrutura “vertical”. Assim o explica Mário de Andrade:

se pronuncio ‘Arroubos’, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM. ‘Lutas’ não dá conclusão alguma a ‘Arroubos’; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, – o verso harmônico.

(Andrade M. , 2012, n.p.)

Expandindo esse entendimento, o autor faz notar que “se em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas”, ter-se-ia a “mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias)” (Andrade M. , 2012, n.p.). Mário de Andrade chega, com isso, à aproximação máxima do conceito musical ao conceito literário de polifonia. Como na música, a polifonia literária trata de vozes (melodias/frases) que, obedecendo a princípios artísticos, são como que encaixadas umas sobre as outras, em uma impressão de simultaneamente.

Dando um passo a mais na sua conceituação, diz Mário de Andrade, em *A Escrava que Não É Isaura*, que “polifonismo e simultaneidade são a mesma coisa” (Andrade M. , 2009, p. 292). E ainda o autor define, explica, para que não haja dúvidas:

*Simultaneidade* é a coexistência de coisas e fatos num momento dado.

*Polifonia* é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um *efeito total final*.

Foi esta circunstância do EFEITO TOTAL FINAL que me levou a escolher o termo polifonia. (Andrade M. , 2009, p. 304)

Sendo assim, se duas pessoas cantam duas músicas diferentes (ou se recitam dois poemas) ao mesmo tempo, não há polifonia, mas cacofonia. Há simultaneidade, mas não há eurtmia, nem eufonia. A existência de polifonia implica uma consciência artística a organizar, a compor criticamente as melodias ou frases objetivando um efeito total final esteticamente provocado e premeditado.

Com base neste entendimento, Mário de Andrade, preocupado com o estabelecimento da nova poesia, assinala: “num soneto passadista dá-se concatenação de ideias: melodia. Num poema modernista dá-se superposição de ideias: polifonia” (Andrade M. , 2009, p. 305). Mas essa superposição de ideias, de enunciados, intencionalmente construídos pelo autor, apresenta-se de maneira plena apenas como sensação final, não ao se tomar cada parte do texto de modo isolado.

O entendimento de que a simultaneidade surge ao final, de que a sobreposição das várias vozes não se dá de forma imediata, mas em um segundo momento, coincide com o que Roman Jakobson apontou em “On the relation between visual and auditory signs”. Assim, Jakobson diz: “the whole sequence, whether it be a word, a sentence, or a group of sentences, emerges as a simultaneously present totality which is decoded by means of ‘simultaneous synthesis’” (Jakobson, 1971, p. 343); e Mário de Andrade diz: “em todas as artes do tempo sem a soma total de atos sucessivos de memória (relativo cada um a cada sensação insulada) não poderia haver compreensão” (Andrade M. , 2009, p. 305). Ao contrário da arte pictórica, as artes do tempo (como denominou Mário de Andrade referindo-se talvez a Lessing, como de Lessing falava Jakobson) precisam de uma imagem que se poderia de modo metafórico chamar de mental, uma vez que a unidade da obra não se apresenta efetivamente em simultâneo diante do ouvinte/leitor,

mas é recriada por ele internamente (Jakobson, 1971, p. 344). Ainda que apenas em um momento posterior, em um momento por assim dizer de síntese: a simultaneidade remonta-se, acontece, realiza-se.

Nesse contexto, a utilização do conceito de “polifonia latente” parece complementar e amadurecer a visão de Mário de Andrade, tornando ainda mais precisa a comparação musical. É a partir deste caso especial de polifonia que será tratada a literatura no presente trabalho. Mas da polifonia latente tratar-se-á mais adiante. Por enquanto, é preciso apenas reter: que é neste sentido trazido por Mário de Andrade, e não no utilizado por Bakhtin, como já foi visto, que será utilizado, aqui, não o termo polifonismo, mas polifonia.

Estabelecido o conceito de polifonia literária, a partir do polifonismo de Mário de Andrade, falta agora apenas fazer o salto da poesia tendencialmente em verso para a ficção preponderantemente em prosa. Não parece ser um salto difícil — ou talvez mesmo não seja salto algum. Já quando Mário de Andrade passa das palavras soltas, que não se conectam entre si, seja gramaticalmente ou no âmbito do significado, para as frases também assim desconexas (Andrade M. , 2012, n.p.) está assentado o caminho da sua polifonia lírica para a polifonia narrativa. Se se expande um pouco mais a unidade linguística, se, em vez de várias frases que não se ligam entre si a formar um sentido, passa-se para parágrafos ou conjuntos de frases, tem-se então um pilar seguro para embasar a criação ou o estudo não mais de frases ou versos que dão a impressão de serem simultâneos, mas de tramas, de histórias, de enredos que são narrados como que ao mesmo tempo.

O mecanismo da polifonia narrativa não difere em essência do mecanismo da polifonia lírica: são ainda enunciados (ou conjuntos de enunciados) que, pela forma abrupta como são dados ao leitor, provocam um corte na linha discursiva que se estava a seguir; este corte faz com que os novos enunciados soem desconexos e que, por isso, a narrativa interrompida fique em suspensão, à espera de outro enunciado (ou conjunto de enunciados) que a complemente. Como os versos na poesia lírica, as narrativas que são cortadas ou apresentadas de forma desconexa ganham a mesma vertente contrapontística, ao modo de múltiplas melodias verbais autónomas a soarem como

que simultaneamente. A noção de simultaneidade, também na narrativa, é criada apenas posteriormente, não de forma imediata; em uma atuação dinâmica, talvez oposta à apreciação global e imediata que se consegue com uma pintura, o leitor precisa construir o quadro verbal, precisa ligar, interligar, compor as várias narrativas em um fluxo onde corram em paralelo.

Gotthold Ephraim Lessing, no seu *Laocoonte* (1766), preocupado sobretudo em estabelecer marcos fronteiros entre as artes, define o objeto da pintura como “figuras e cores no espaço” e o da poesia como “sons articulados no tempo” (Lessing, 2011, p. 195). Sem que deixe de pertencer às artes do tempo, a literatura que assuma uma feição polifônica avança, de certa forma, sobre o campo das artes do espaço: se “a sequência temporal é o âmbito do poeta” (Lessing, 2011, p. 213), não deixa de tornar-se também um âmbito seu o espaço, quando em uma peça literária existem vários planos, várias sequências de “sons articulados” como que um ao lado do outro, em vez de um após o outro. Lessing advertiu que “pôr numa e na mesma pintura dois pontos temporais necessariamente afastados um do outro [...] implica uma invasão do pintor na esfera do poeta” (Lessing, 2011, p. 213); implicaria, por seu turno, uma invasão do poeta tecer duas linhas narrativas que corressem como que ao mesmo tempo. Mas é justamente esta transgressão de fronteiras, ou afrouxamento de limites entre as artes, que a polifonia literária tem como base: aproxima música, pintura e literatura.

Para que o conceito de polifonia, seja ela lírica ou narrativa, se mostre com mais clareza a partir de si mesmo nesta simultaneidade simulada de planos é possível citar alguns exemplos. Para começar, copia-se abaixo os versos que o próprio Mário de Andrade mencionou em *A Escrava que Não É Isaura*:

L'avion tisse les fils télégraphiques  
et la source chante la même chanson  
Au rendez-vous des cochers l'apéritif est orangé  
mais les mécaniciens des locomotives ont les yeux blancs  
la dame a perdu son sourire dans les bois.

(in Andrade M. , 2009, p. 308)

Os versos pertencem ao poema “Dimanche”, de Philippe Soupault, e contrapõem em um mesmo plano várias situações, ou acontecimentos poéticos, como se conseguissem

mostrar diversas camadas ao mesmo tempo. Tem-se um avião a voar, uma fonte a deitar água, cocheiros a beber, maquinistas de comboios, uma senhora em um bosque — e tem-se todos esses elementos não concatenados em uma sequência (o que tradicionalmente implicaria a passagem do tempo), mas em simultâneo, juntos apesar de tão distantes.

Também mencionou Mário de Andrade o poema “Entre sombras”, de Antero de Quental (Andrade M. , 2009, p. 325). Composto por nove quadras, o poema tem, no segundo verso de cada quadra, entre travessões, uma descrição da noite a partir da qual o eu lírico formula, nos três versos que sobram em cada estrofe, um diálogo impossível com a amada que está morta. Assim se inicia:

Vem às vezes sentar-se ao pé de mim  
— A noite desce, desfolhando as rosas —  
Vem ter comigo, às horas duvidosas,  
Uma visão, com asas de cetim...

Pousa de leve a delicada mão  
— Rescende amena a noite sossegada —  
Pousa a mão compassiva e perfumada  
Sobre o meu dolorido coração...

E diz-me essa visão compadecida  
— Há suspiros no espaço vaporoso —  
Diz-me: Porque é que choras silencioso?  
Porque é tão erma e triste a tua vida?

Vem comigo! Embalado nos meus braços  
— Na noite funda há um silêncio santo —  
N’um sonho feito só de luz e encanto  
Transporás a dormir esses espaços...

(Quental, 2001, p. 323)

Não é difícil perceber a presença dos dois planos simultâneos no poema. Em uma abordagem que mais tarde se utilizará com os romances de António Lobo Antunes, pode-se proceder a uma leitura seccionada, refazendo o poema dividido em dois:

transforma-se as quadras em tercetos e une-se todos os versos que estavam entre travessões em um poema de versos brancos sobre a noite; lado a lado, ficariam assim estas primeiras estrofes:

Vem às vezes sentar-se ao pé de mim,	A noite desce, desfolhando as rosas,
Vem ter comigo, às horas duvidosas,	Rescende amena a noite sossegada.
Uma visão, com asas de cetim...	Há suspiros no espaço vaporoso,
	Na noite funda há um silêncio santo.

Pousa de leve a delicada mão,  
Pousa a mão compassiva e perfumada  
Sobre o meu dolorido coração...

E diz-me essa visão compadecida,  
Diz-me: Porque é que choras silencioso?  
Porque é tão erma e triste a tua vida?

Vem comigo! Embalado nos meus braços,  
N'um sonho feito só de luz e encanto  
Transporás a dormir esses espaços...

Se com esses versos fica minimamente ilustrado o entendimento de Mário de Andrade acerca do que seria a polifonia na poesia lírica, parece bem citar alguns trechos tirados da prosa, com os quais se poderá oferecer exemplos do que se está a chamar aqui de polifonia narrativa. Veja-se, para começar, o início do capítulo VIII de *Em Nome da Terra* (1990), de Vergílio Ferreira; ali o autor mescla um diálogo entre o narrador e a esposa, Mónica, com um discurso que eles ouvem do rádio:

E então disseste-me em alvoroço

– Vem ouvir!

E eu fui. Está aqui este louco a pregar, disseste ainda. Era uma voz rouca, inchada para baixo até às cavernas da profecia. "Porque vós estais todos enlameados na rotina animal e não quereis saber senão da gamela a horas, da canga a horas, do trabalho servil, e nem sequer sabeis que existis

– Que estação é esta? – perguntei. E tu disseste

– Não sei. Estava à procura da emissora e apareceu-me este pregador.

que existis. Todo o país está podre de estagnação, vós moveis um pé no lodaçal e ficais estoirados do esforço ao fim do dia. Mas nunca vos perguntais para quê, nunca vos perguntais o que isso quer dizer. [...] Não falo apenas dos que suam que se fartam por um bocado de pão. [...] Mas falo mesmo dos tubarões do capital, banqueiros atolados em moedas que são as fezes, o excremento da ganância e da vileza, grossos empresários que quereis empresariar o mundo, o céu com a

vossa fumarada, as almas com as vossas cadeias e os rios e os peixes deles com a vossa matéria excrementícia

– Ó João, o tipo tem mesmo piada

com o vosso excremento empresarial. Porque em toda a vossa vida, quantas vezes vos perguntastes para quê? [...] Também o burro puxa à carroça e leva pancada se faz greve de zelo, porque não calcula que é ele o sujeito desse puxar. Assim não é possível chegar a uma formiga e dizer-lhe pára um pouco e pergunta-te que diabo ando eu aqui a fazer?

– O tipo é pela boa vida – disseste,

a fazer? Não se pode chegar à nora e lembrar ao burro que pense. Mas vós não sois bestas senão quando vos distrairdes.

(Ferreira, 2009, pp. 67-69)

A intercalação dos dois blocos discursivos tenta, neste caso, simular uma simultaneidade que seria muito mais facilmente reproduzível no teatro, ou no cinema. É inerente a esta cena do romance a superposição de planos, e é o que Vergílio Ferreira tenta dar ao leitor. Por isso interrompe o discurso do rádio, apresentado com a abertura de aspas, sem as fechar, quando o reinicia não faz o recuo do parágrafo e ainda, às vezes, repete a última palavra que tinha sido dita, como um modo de reatar o fio discursivo. Pode-se pensar com bastante facilidade um modo mais tradicional de compor o trecho citado, sem apelar para a simultaneidade narrativa: após Mónica chamar o personagem que é também o narrador, e após ele apresentar nos mesmos moldes descritivos o motivo por que ela o chamava, viria então, entre aspas, toda a emissão do rádio e, ao fim, apareceriam as entradas em discurso direto; não haveria mais dois planos simultâneos, “verticais”, mas apenas uma sequência melódica, “horizontal”.

Sendo possíveis outros e tantos exemplos de polifonia narrativa, a economia das páginas restringe esse montante; apresenta-se apenas mais dois trechos, dois autores, dois livros, e depois se segue adiante. Os autores são William Faulkner e J. M. Coetzee, os livros são *The Sound and the Fury* (1929) e *Diary of a Bad Year* (2007). Como logo se verá, ainda que por motivos diferentes, são duas citações incontornáveis.

O primeiro caso, além de explícito e bastante ilustrativo quanto à polifonia narrativa, é extraído de um autor que António Lobo Antunes elenca entre suas preferências literárias. Em entrevista no ano de 1985 a Armando Baptista-Bastos, o autor afirmou que se formou sobretudo pela leitura de autores estrangeiros, em particular norte-americanos, e citou, antes de Fitzgerald e Wolfe, precisamente Faulkner

(in Arnaut, 2008, p. 67). Mais adiante, ao ser indagado sobre o quê e quem lê, Lobo Antunes responde: “normalmente, e repetidamente, os escritores de quem gosto, claro. ‘O Som e a Fúria’, do Faulkner, e a ‘Viagem ao Fim da Noite’, do Céline, livros que, seguramente, li mais de vinte vezes. Aprendo sempre com eles” (in Arnaut, 2008, p. 75).

No segundo capítulo, ou parte, de *The Sound and the Fury*, nomeado “Dois de junho de 1910”, há um longo trecho em que duas narrativas são dadas ao leitor com cortes abruptos que as entrelaçam, as mesclam de forma nitidamente polifônica. A distinção das vozes é facilitada por Faulkner, neste trecho, pelo uso do itálico e do redondo:

Sáímos da estrada. Por entre o musgo havia florinhas a crescer, tal como crescia a sensação da água, muda e invisível. *Eu agarrava a costumar-me assim quero dizer eu costumava agarrar-me Ela estava entreportas a olhar para nós com as mãos nas ancas [...]*

*Quero lá saber o que estavas a fazer*

*Ah não queres ah não queres vais ver se queres ou não. Ela empurrou-me a mão eu sujei-a de lama com a outra mão nem senti a palmada molhada que ela me deu [...]*

Cresciam florinhas pelo meio do musgo, pequeníssimas, como eu nunca tinha visto. — És apenas uma rapariga, pobrezinha. — Havia um trilho paralelo à água. A água estava de novo silenciosa, esculitora e silenciosa, e veloz. — Apenas uma rapariga. Pobrezinha. *Estávamos deitados na erva molhada ofegantes com a chuva a bater-me nas costas fria como balas. E agora já queres saber já queres*

*Santos Deus estamos num lindo estado não haja dúvida levanta-te. Começou a arder onde a chuva me pingava na testa a minha mão vinha vermelha a escorrer água cor-de-rosa à chuva. Dói-te muito*

*Claro que dói o que é que achas*

*Tentei arrancar-te os olhos meu Deus cheiramos mesmo mal o melhor é ver se nos lavamos no riacho — Lá está a cidade outra vez, miúda. Agora tens de ir para casa. Eu tenho de voltar para a escola. [...] e a água a subir a subir pelas costas curvadas a lama agarradiça e pestilenta a vir à tona juntando-se à superfície como gordura numa panela ao lume. Eu disse-te que te ia fazer*

*Quero lá saber o que tu fazes*

Nisto, ouvimos alguém a correr; parámos, olhámos para trás e vimo-lo a correr pelo trilho acima, com a sombra a cruzar-lhe as pernas horizontalmente. [...]

— Olha o Julio — disse a garota, e foi então que lhe vi bem a cara, de italiano, e os olhos, quando ele se atirou a mim.

(Faulkner, 2017, pp. 136-139)

O excerto acima não é o único exemplo de narrativas que soam em simultâneo, nem contém a única forma de Faulkner conseguir o efeito em *The Sound and the Fury*, mas é bastante característico e claro. Indicar a proximidade ou a distância da obra do

autor norte-americano com a obra de Lobo Antunes, ou tentar estabelecer influências, ou inferir o que teria ele aprendido com Faulkner, como está dito na entrevista citada anteriormente, não tem espaço nem relevância aqui. O que fica evidente é que a polifonia narrativa, que depois será estudada de modo mais minucioso em Lobo Antunes, já estava presente e bem desenvolvida em Faulkner. As duas narrativas — a que se desenvolve entre Caddy e Quentin, em analepse, e a que traz Quentin a andar com uma miúda que encontrou aparentemente perdida, pelos arredores de Cambridge — desenrolam-se em simultâneo, como duas melodias em tratamento contrapontístico.

A mesma sensação de simultaneidade emerge de *Diary of a Bad Year*, romance de J. M. Coetzee. Ainda que Lobo Antunes não refira o autor entre as suas preferências, sua escolha deve-se à organização gráfica que Coetzee dá ao texto. O romance organiza-se a partir de três eixos narrativos: o relato do cotidiano de um escritor sul-africano (o tal “diário de um mau ano”), os ensaios ou crónicas que ele escreve para um editor alemão e o relato de Anya, vizinha do escritor que foi por ele contratada para transcrever as gravações de áudio onde são registados os ensaios ou crónicas. Se Coetzee já havia, em livros anteriores (muito notadamente em *The Lives of Animals*, de 1999), tornado as fronteiras da ficção permeáveis, ou pouco claras, com obras marcadamente híbridas quanto ao género, a novidade que o autor traz neste *Diary of a Bad Year* é a apresentação das narrativas, ou das vozes, em uma simultaneidade não apenas sugerida, ou simulada, mas efetiva graficamente.

Como se a literatura não fosse mais uma arte do tempo, as páginas oferecem a apreensão global imediata de dois e às vezes três textos simultâneos. Naturalmente a leitura não pode ser simultânea, mas é simultânea a apresentação visual pela forma como foi diagramado o livro. Cada página do romance está dividida em partes que são reservadas a uma linha narrativa específica: a parte superior traz os ensaios que o Señor C escreve, abaixo, com um corpo de letra menor, e separado por uma série de pontos, há o relato dos dias do personagem, em forma de diário, e ainda, em alguns momentos, abaixo deste relato aparece, também na mesma fonte menor, seguida igualmente por uma linha separatória composta por pontos, a narrativa em primeira pessoa que

pertence a Anya, com um ponto de vista que se contrapõe ou completa o ponto de vista do diário. Observe-se o que foi dito, abaixo:

## 21. Dos pedidos de desculpas

Em um novo livro intitulado *Sense and Nonsense in Australian History*, John Hirst retoma a questão de os australianos deverem ou não um pedido de desculpas aos aborígenes australianos pela conquista e tomada de sua terra. Com espírito cético, ele pergunta se um pedido de desculpas sem restituição das terras teria algum significado; se isso não seria, de fato, um “contra-senso”.

É uma questão candente não só para os que descendem dos colonizadores da Austrália, mas também para os seus equivalentes na África do Sul. Na África do Sul, a situação, em certo sentido, é melhor do que na Austrália: a devolução das terras aráveis dos brancos os negros, mesmo sendo uma devolução forçada, é uma possibilidade prática que não existe na Austrália. A posse da terra, do tipo que é medido em hectares e na qual se pode plantar e criar animais, é de imenso valor simbólico, mes-

.....  
Nenhum homem é uma ilha, eu disse. Ela pareceu não enten-

.....  
Eu espero mais, mas isso é tudo.

E a probabilidade?, pergunto. O que você acha do que ele diz sobre a probabilidade — que é tudo enganação e tal?

(Coetzee, 2008, p. 122)

Como referido, tem-se, a iniciar esse capítulo 21, uma crônica sobre a questão da colonização da Austrália, mais o relato de uma conversa do Señor C com Anya, mais o relato de uma conversa dela com o marido. Em vez de estarem dobradas umas sobre as outras, de estarem encaixadas, entremeadas, as narrativas, aqui, figuram nitidamente separadas: estão distinguidas, mas de um modo que as torna não sequenciais, ou “horizontais”, mas efetivamente simultâneas, “verticais”, como uma peça musical contrapontística a três vozes. Cabe ao leitor, neste caso, a ordenação do texto; cabe a ele fazer a montagem da sequência das vozes, a hierarquização da leitura em um espectro polifônico — ou destruir a polifonia, a simultaneidade, e proceder a uma leitura linear, em três momentos diferentes: leria um livro de crônicas, leria um diário e leria um conto ou uma novela. Mais para frente, no presente trabalho, será

utilizada esta organização também assim “limpa”, muito bem definida, para desconstruir e melhor explicitar a presença de várias narrativas simultâneas no texto de Lobo Antunes; por enquanto, cabe apenas fazer notar a semelhança do romance de J. M. Coetzee com o poema de Nicolau Beauvuin, “La Ville”, também montado em três planos:

	Au lieu des Parthenons sous les oliviers	
Néphélocoveygie	nous t'exalterons labeur des fabriques	élégies
	Villes-Tours, sky-scrapers	mythes antiques
	vie quotidienne et tragique,	
	bassins de radoub, docks, chantiers	
	avions monstres tri-moteurs	White Star
	paquebots géants à turbines	Cie. Transatlantique
	cinglant vers les Ameriques,	Nord-Deutsche Lloyd
le Cap	l'Australie et les Antipodes	Cunard Line
la Havane	et les plus lointaines escales	Hambourg America
Sydney	parmi les peuples de conteurs,	Linie
	tout autour de la mappemonde	Canadian Pacific
	cerclée des traits des méridiens.	
	Au lieu de la momie hellène	
Allô	nous te chanterons	Orphée
All	VIE ET TRAVAIL	Platon
	O monde organisé selon l'Esprit Nouveau	Sapho
	des ingenieurs anonymes,	
	constructeurs de ces cathedrales sublimes: les	
	Paquebots.	

(in Andrade M. , 2009, p. 307)

De modo semelhante, o autor igualmente cria simultaneidade efetiva ao dispor os versos em uma coluna central e os comentários poéticos aos versos em colunas laterais; outra vez é o leitor o responsável pela montagem da leitura, por escolher qual caminho seguirá na abordagem ao texto.

Se Mário de Andrade credita a polifonia, ou a simultaneidade na literatura ao mundo moderno que despontava no início do século XX, não é esse o ponto de partida para a simultaneidade na obra de António Lobo Antunes. Para Mário de Andrade é a constatação do que posteriormente seria chamado de “globalização” o que funciona como inspiração para o polifonismo dos poetas modernistas:

A vida de hoje torna-nos vivedores simultâneos de todas as terras do universo.

A facilidade de locomoção faz com que possamos palmilhar asfaltos de Tóquio, Nova York, Paris e Roma no mesmo abril.

Pelo jornal somos onipresentes.

As línguas baralham-se.

Confundem-se os povos.

[...]

O homem contemporâneo é um ser multiplicado.

(Andrade M. , 2009, p. 302).

Ao contrário, em Lobo Antunes o uso da simultaneidade literária nasce de uma vivência particular, e não propriamente de pensar ou de tentar expressar o mundo em sua configuração moderna ou pós-moderna, montado a galope sobre a técnica e os avanços das ciências. O tempo, no autor português, apresenta-se, ao fim, como uma grandeza defeituosa, avariada: não se divide em passado, presente e futuro; o tempo, em Lobo Antunes, tem ausente a sua categoria mais essencial — a fluidez, o fato de que passa. Naturalmente é tão difícil pensar em um tempo que não passa como conceber uma chávena maciça, dentro da qual não se possa verter o que quer que seja, uma chávena que tenha perdido a capacidade de ser, antes de qualquer coisa mais, um recipiente. Mas é esta chávena impossível o tempo em Lobo Antunes: um tempo que não passa, em que tudo acontece simultaneamente “tal qual a sobreposição de imagens num filme que houvesse abolido, de súbito, o tempo e as distâncias” (Antunes A. , 2010, p. 142).

Em entrevista a Maria Augusta Silva, o autor diz: “apercebi-me [...] que o tempo africano — que é elástico, indefinido — podia servir-me para me mover melhor no espaço do romance” (*in* Arnaut, 2008, p. 427). Nas conversas com María Luisa Blanco, fica ainda mais evidente a questão do tempo descoberto em África: “para mim, para os meus romances, foi importantíssima a noção do tempo que aprendi ali [Angola]. Em África não existe passado nem futuro, só o imenso presente que engloba tudo” (Blanco,

2002, p. 96). Ao passar para a literatura esse “presente que engloba tudo”, com narrativas justapostas, dadas em simultâneo, não mais ordenadas temporalmente, Lobo Antunes aproxima a arte romanesca da música polifónica, nos termos aqui estudados.

A contraposição de planos aprendida por Lobo Antunes em África lembra o que disse Edward Said sobre o exilado; de maneira curiosa, o autor empresta também da música a terminologia para descrever a percepção pelo menos dupla daquele que está em exílio:

la mayoría de la gente tiene conciencia principalmente de una cultura, un escenario, un hogar; los exilados son conscientes de al menos dos, y esta pluralidad de miradas da pie a cierta conciencia de que hay dimensiones simultáneas, una conciencia que —por tomar prestada una expresión musical— es *contrapontística*.

(Said E. , 2013, p. 194)

A estadia de Lobo Antunes em África, como um exílio involuntário<sup>2</sup>, traz esta abertura do ponto de vista, esta relativização do olhar que passa a sempre contrapor, justapor duas realidades (dois tempos e dois espaços) de maneira polifónica.

Mas ainda não é hora de falar de Lobo Antunes. Antes de se abordar a sua obra, cabe voltar para trás e passar pelo conceito de polifonia no campo onde surgiu, e para onde aponta a própria etimologia do termo: o reino dos sons, a música.

## 1.2 A polifonia melódica

Quando Mário de Andrade resgata sua formação musical para transferir da música para a literatura o termo “polifonia” — primeiramente como “polifonismo”, depois como “polifonia poética” —, está a fazer referência a um conceito que trata, primordialmente, da combinação eufónica de melodias simultâneas, mais ou menos independentes melódica ou ritmicamente. Nas palavras do próprio autor, em *Pequena*

---

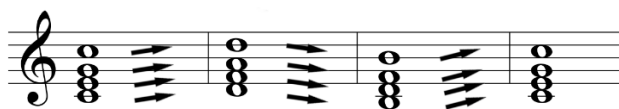
<sup>2</sup> A definição de exílio dada por Said, ao início do ensaio citado — “la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano e su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar” (Said E. , 2013, p. 179) — não deixa de poder ser aplicada a Lobo Antunes e a todos os portugueses que, contra a vontade, foram levados à guerra em África, com a diferença talvez de que se tratava de um exílio “temporário”: havia sempre a promessa do retorno daqueles que sobrevivessem.

*História da Música* (1929), “do conceito do acorde resultava a harmonia. Do conceito de melodias aparentadas mas independentes, resultava a Polifonia que é a combinação de várias melodias simultâneas” (Andrade M. , 2015, n.p.).

Se as notas de um acorde (por exemplo, o acorde de Dó maior, em sua posição fundamental: dó, mi e sol) forem tocadas uma depois da outra, tem-se a passagem de uma estrutura horizontal para uma vertical: as três notas deixam de soar simultaneamente e passam a soar de forma diacrónica, em sucessão. Sobre isto, Schönberg, em seu tratado de harmonia, comparou: “if the scale is imitation of the tone on the horizontal plane, that is, note after note, then chords are imitation on the vertical, notes sounded together. If the scale is analysis, then the chord is synthesis of the tone” (Schoenberg, 1983, p. 26). Abaixo pode-se, em notação musical, figurar com clareza as duas situações:



No entanto, é possível pensar que vários acordes, ao progredirem no tempo, em uma sequência, deixam de comportar apenas o sentido vertical: eles ganham, também, uma componente horizontal. Deixam de ser, como disse Mário de Andrade na citação acima, apenas harmonia para se tornarem polifonia. Não se tem mais uma melodia ou um acorde isolado, mas uma sequência de acordes que, pela sucessão, forma melodias simultâneas. Passa-se outra vez do eixo horizontal para o vertical, mas agora com várias sequências de sons que se dão ao mesmo tempo:



A arte de concatenar os sons de modo a criar as melodias que soam simultaneamente é em geral denominada contraponto. Em *A Dictionary of Musical Terms*, pode-se ler: “the term ‘counterpoint’ in its broadest sense may be defined as ‘the art of adding one or more parts to a given melody;’ in its more limited sense as, ‘the art of harmonising a theme by adding parts which shall be in themselves melodious’”

(Stainer & Barrett, 2009, p. 112). Mas o interesse, aqui, não é pelas leis que regem a composição de múltiplas melodias simultâneas; bastará a ideia mais ampla e básica de polifonia. É sobretudo no sentido de “várias vozes” que a polifonia deve, no âmbito deste trabalho, ser apreendida em relação à música, e, quanto à prosa de ficção, sobretudo como “várias linhas narrativas” — várias vozes e várias linhas narrativas que se desenrolam ao mesmo tempo.

Estabelecido o conceito mais geral de polifonia na música, fica claro que a sua transposição para a literatura implica uma transformação que, em certo sentido, pode anulá-la, ou relegar a transposição para o campo da mera analogia, ou da metáfora. Se está dito que a polifonia implica várias vozes simultâneas, pode-se indagar: como é que isto ocorre, como poderia ocorrer na literatura não em sentido metafórico, mas efetivo?

Quando Catarina Vaz Warrot, à procura de chaves de escrita nos romances de António Lobo Antunes, experimenta aproximar literatura e música, acaba por esbarrar na mesma questão; a autora, entretanto, cede o passo e não segue adiante. Segundo Warrot, “a literatura, que é por natureza monódica e linear, pode, dificilmente e ao contrário da música, sobrepor vozes” (Warrot, 2013, p. 140). Seria fácil, ou natural, acatar a sua colocação. A partir do entendimento de Warrot, é possível pensar o exemplo de *Diary of a Bad Year*, romance de J. M. Coetzee anteriormente mencionado: parece óbvio que as diversas narrativas, apresentadas em simultâneo, não podem ser lidas ao mesmo tempo; mesmo se dois ou três leitores empreendessem juntos a leitura das narrativas em voz alta, o resultado de tal leitura para um hipotético ouvinte/leitor seria ruidoso e caótico: o texto acabaria fatalmente por ser apreendido de forma fragmentária, ou mesmo nula.

No entanto, a prudência nas analogias músico-literárias aconselhada por Warrot, e a conseqüente oposição entre música e literatura (diz a autora: “a literatura [...] ao contrário da música”), nasce do esquecimento de que há também música monódica e linear: a música ainda é música mesmo quando não ocorre sobreposição de vozes. Mais do que isso, é preciso lembrar que há música monódica e linear que é polifónica, como atestam algumas composições de Johann Sebastian Bach, Max Reger e Luciano Berio, por exemplo. José Miguel Wisnik, em *O som e o Sentido* (1989), aponta para esse

entendimento quando diz que “assim como o pensamento melódico está investido de harmonia, o pensamento monódico está investido de polifonia” (Wisnik, 1989, p. 122). Seguindo por tal caminho, a dificuldade na comparação da música com a literatura parece menos efetiva, ou mesmo inexistente: já não se está no âmbito do “a literatura [...] ao contrário da música”, mas de algo como “a literatura assim como a música”.<sup>3</sup> Vê-se que a extensão do conceito musical de polifonia à literatura pode não apenas ser pouco problemática, mas bastante precisa; falar em polifonia literária não é, ao fim, uma mera metáfora.

É para embasar tal posicionamento teórico que se recorre ao conceito de “polifonia melódica”. Através do estudo deste caso particular de polifonia musical estreita-se e faz-se mais plenamente válida a comparação entre música e literatura — além disso, também se reforça a coerência da transferência do conceito de polifonia do campo musical para o literário. Do mesmo modo que na literatura não é possível, de forma efetiva, a simultaneidade de vozes, também esta simultaneidade não ocorre em trechos musicais monofônicos. Ainda assim, através de técnicas composicionais específicas, pode-se criar peças musicais em que a sensação de polifonia (a sensação da existência de várias vozes simultâneas) está presente, mesmo tratando-se de peças escritas com uma única linha melódica.

Quando Orlando Fraga explica a polifonia melódica, diz: “melodia polifônica é um recurso muito usado por compositores para ‘forjar’ polifonia em instrumentos melódicos, como a flauta ou o violino” (Fraga, 2009, pp. 19, 20). Nesta definição é

---

<sup>3</sup> Pode ser oportuno lembrar a forma composicional do moteto. Por volta do século XV, ao canto litúrgico foi acrescentada uma segunda e terceira vozes; no entanto, essas vozes traziam, às vezes, textos não apenas diferentes da base latina da liturgia, mas mesmo em outras línguas. Como resume Wisnik, “juntando sobre um texto latino outro em francês, mesclando ambiências sacras e profanas, o moteto detona o gosto polifônico, e faz da técnica de composição [...] um franco processo de mixagem de vozes, textos, ritmos e índices sociais. Uma canção popular erótica, uma melodia trovadoresca e um canto gregoriano podem estar fundidos numa mesma peça” (Wisnik, 1989, p. 112). O uso de diferentes textos a serem cantados pelas vozes acaba por prefigurar uma polifonia não apenas musical, mas também literária, no sentido em que ela está a ser aqui percebida; da concatenação de várias melodias simultâneas deriva-se a concatenação de vários textos também em simultâneo.

importante ressaltar o termo que o autor pôs entre aspas — forjar. Pois, ao fim, é disto que se trata, de uma simulação, de uma polifonia aparente, implícita, sugerida: latente.

Também na definição de Ernst Kurth se vai pelo mesmo caminho. Diz o autor que a sensação de riqueza sonora que acompanha determinadas passagens monofônicas em Bach deve-se a

a certain, most remarkable melodic design which, besides embodying the enormous tension of melodic motion [...] aims at *greatly magnifying the harmonic potency* in monophony so that it gives the impression of a musical work in which more than a single line participates.

(Kurth, 1991, p. 76)

É importante atentar, na citação acima, no trecho que diz “dar a impressão”; no mesmo âmbito do “forjar” de Fraga, tem-se a indicação que a polifonia de que aqui se trata é apenas aparente, figurada, de que é uma alusão. O que se vai encontrar, ao fim, é uma polifonia que está latente na linha melódica: ela desdobra-se em outras linhas “dando a impressão”, “forjando” a sensação de simultaneidade. O objetivo das técnicas que serão mais adiante estudadas em algumas obras de Johann Sebastian Bach, portanto, é o de, em música, a partir de apenas uma voz, criar a sensação de múltiplas vozes.

Ao comentar as suas *Sequenze*, Luciano Berio diz que queria, sobretudo quando empregou instrumentos monofônicos, sugerir uma audição polifônica. Assim, o compositor italiano afirma que

non uso affatto il termine polifonico in senso metaforico, come tenderei invece a fare adesso lavorando con strumenti monodici, ma lo uso in senso letterale. Volevo cioè raggiungere un modo di ascolto così fortemente condizionante da poter costantemente suggerire una polifonia latente e implicita. L'ideale, insomma, erano le melodie 'polifoniche' di Bach.

(Berio, 2015)

Também no presente trabalho não se fala em polifonia, desta vez aplicada à literatura, de forma metafórica. Quando se diz “polifonia narrativa” quer-se dizer que, de fato, uma voz narrativa desdobra-se em outras vozes e, mais do que isto, em outras narrativas, que são lidas e entendidas como se soassem ao mesmo tempo. A polifonia latente (musical) e a polifonia narrativa (literária) são, apesar de transbordarem de uma arte para outra, o mesmo conceito, partem dos mesmos princípios e encontram soluções muito semelhantes para alcançarem o mesmo resultado. Partindo de conceitos oriundos da música, portanto, visa-se aqui chegar em algum ponto além do mero

paralelismo interartístico; o que se pretende é avançar sobre um entendimento e uma conceituação que serão, ao fim, plenamente literários.

A polifonia melódica não deixa de aparentar ser, em certo sentido, um conceito paradoxal: se há apenas uma voz é possível contestar que não há polifonia, mas monofonia. No entanto, se essa forma latente de forjar a impressão de polifonia é uma força que estrutura a composição musical e se as diversas vozes estão contidas em uma única voz, esta monofonia não deixa de ser polifônica.

Como é natural, não se escapa igualmente a essa sensação de paradoxo ao se importar o conceito da polifonia latente para o campo dos estudos literários. Olha-se uma página em que há polifonia narrativa e, à primeira vista, o texto aparece ali do jeito tradicional: está ordenado em apenas uma grande coluna, que é o espaço oferecido pela página, seja ela física ou virtual, corre de cima para baixo, da direita para a esquerda; não se percebe, desde logo, narrativas sendo apresentadas ao leitor de forma simultânea. Note-se que é a mesma sensação que se tem ao olhar em uma partitura uma passagem monofônica que contém polifonia implícita: há ali apenas uma única linha melódica, sem qualquer acompanhamento. Mas, como na música, também na literatura uma série de narrativas aparentes desdobra-se a partir da narrativa atual: é preciso apenas começar a ler que nascerá o múltiplo a partir do unitário, a polifonia a partir do monofonia; através da ordenação polifônica que estrutura e molda a(s) narrativa(s), chega-se a algo que não é uma simultaneidade exata e rígida, mas uma impressão de simultaneidade. É essa intenção polifônica, que acaba por ser estruturante da linha monofônica, que torna importante um olhar mais detido sobre o conceito; como adiante ficará evidenciado quando se tomar a obra de Lobo Antunes, é bastante claro que a concepção polifônica da escrita altera ou condiciona a forma da narrativa.

Músico algum, parece certo dizer, negaria a existência de polifonia, por exemplo, na segunda parte do prelúdio da suíte para violoncelo solo em dó menor, BWV 1011, de Bach. Ainda que após a introdução lenta se dê um trecho predominantemente monovocal, não há como negar que precisamente este trecho é, apesar disso, polifônico, que ali está imitada uma fuga. Observe-se um pequeno trecho da versão original de Bach, para violoncelo solo:



(Bach J. , Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007-1012, pp. 30, 31)

Ao transcrever o excerto acima para piano, instrumento primordialmente polifônico, Joachim Raff desdobrou as vozes supostas na partitura original, completando a fuga que teria sido ideada por Bach<sup>4</sup>:

(Bach J. , Sechs sonaten für violoncell componirt von Joh. Seb. Bach für pianoforte bearbeitet von Joachim Raff, p. 3)

Pode-se, certamente, dizer que se trata de uma polifonia específica (latente, aparente, implícita, figurada, sugerida, melódica etc.), mas em momento algum há qualquer dúvida de que se está diante de autêntica polifonia. Não parece abusivo extrapolar essa certeza dos músicos para a literatura; ainda que em alguns trechos a discussão contida neste trabalho possa parecer paradoxal, há que se seguir, ainda que de modo menos veemente, a lição de Mário de Andrade, quando disse:

vivo remendadamente no Brasil, coroado com os espinhos do ridículo, do cabotinismo, da ignorância, da loucura, da burrice para que esta Piquiri venha a compreender um dia que o telégrafo, o vapor, o telefônio, o Fox-Jornal existem e que A SIMULTANEIDADE EXISTE.

(Andrade M. , 2009, p. 303)

Diante de trechos em que uma linha narrativa se desdobra em várias, em que se tem múltiplos fios discursivos sendo apresentados de forma intrincadamente intercalada,

---

<sup>4</sup> Gustav Leonhardt, em sua transcrição para cravo, de maneira muito mais cautelosa não assume inteiramente para si a tarefa de desdobrar a polifonia implícita, deixando a cargo do ouvinte algum do trabalho de reconstrução; no entanto, mesmo em sua versão fica evidenciada a concepção polifônica deste trecho da obra de Bach (cf. Bach J. , 2020, p. 100.)

com óbvias intenções polifónicas, não se pode tergiversar: há que se falar em simultaneidade, em narrativas simultâneas.

## 2. Suíte antuniana: o “ciclo das epopeias”

Dentre a vasta obra romanesca de António Lobo Antunes, escolheu-se os romances incluídos no “ciclo das epopeias” para proceder-se ao estudo do que aqui se chamou de polifonia narrativa. O ciclo, assim nomeado pelo próprio autor, compreende as obras *Explicação dos Pássaros* (1981), *Fado Alexandrino* (1983), *Auto dos Danados* (1985) e *As Naus* (1988).

Antes de abordar os livros um a um, cabe tentar entendê-los assim agrupados, como um conjunto. Não há grande explicação ou justificativa de Lobo Antunes sobre os critérios que adotou, sobre a lógica que usou para reunir os seus romances em ciclos. Parece claro, de qualquer forma, que, ao nomear “ciclo das epopeias”, não estava a sugerir que as obras assim agrupadas eram efetivamente epopeias e não romances; naturalmente: não se encaixam na épica, mas na prosa romanesca. Tendo em conta o que postulou Bakhtin, que “dois grandes fatores prepararam e criaram o discurso romanesco: um deles foi o *riso*, o outro, a *diversidade de linguagens*” (Bakhtin, 2019, p. 24), ter-se-ia o romance não como uma epopeia burguesa, mas enraizado nos géneros paródicos, a remontar ao sério-cómico; nesse sentido, as obras que Lobo Antunes juntou sob o título “ciclo das epopeias” encaixam-se com bastante justeza enquanto herdeiras desta tradição, afastando-se indubitavelmente da épica.

No entanto, quando Lobo Antunes, em 1994, afirma que estes quatro livros do “ciclo das epopeias” têm o país como personagem principal (*in* Arnaut, 2008, p. 214), pode-se aproximar outra vez as obras que vão de *Explicação dos Pássaros* a *As Naus* da epopeia. Ainda segundo Bakhtin, “o mundo da epopeia é o passado heroico nacional” (Bakhtin, 2019, p. 78). Isto quer dizer que o material a partir do qual ela é escrita são as lendas nacionais, que o autor relataria de forma distanciada por pertencerem a um passado inatingível. Se a distância temporal de Lobo Antunes do mundo que ele retrata no “ciclo das epopeias” não é grande, sequer significativa, muito menos inatingível, não deixam estes romances de ser o discurso sobre acontecimentos de um tempo que pertence ao espólio histórico nacional.

É preciso ressaltar, ainda assim, que o passado nacional representado nos romances em questão não é percebido como heroico: os atos narrados não são vistos como passíveis de serem ou de originarem uma lenda nobre. E, se o passado nacional não é heroico, os personagens e as narrativas não serão exemplares; estes romances, enquanto discurso ativamente crítico sobre a história nacional, não contam nem poderiam contar feitos heroicos, não trazem nem poderiam trazer à cena personagens exemplares. Portanto, assumindo-se os dizeres de Aristóteles, que “a epopeia segue de perto a tragédia por ser também imitação, com palavras e ajuda de metro, de caracteres virtuosos” (Aristóteles, 2018, 1449b 9-11), pode-se sugerir que, com este “ciclo das epopeias”, Lobo Antunes está a propor uma épica às avessas.

Sendo mesmo assim, haveria um componente irónico, uma crítica subjacente à denominação escolhida por Lobo Antunes. Os quatro romances que aqui se adota como material de estudo, ao fim, no seu âmbito de epopeias de ponta-cabeça, são discursos desesperançados sobre a inaptidão (*Explicação dos Pássaros*), a inutilidade das revoluções (*Fado Alexandrino*), a ganância (*Auto dos Danados*) e o fracasso (*As Naus*). De forma sucinta, a seguir aborda-se cada uma dessas obras e introduz-se, também resumidamente, a questão que será estudada a fundo no capítulo seguinte — esses romances, em comparação com a música, enquanto peças literárias polifónicas.

## **2.1 Explicação dos Pássaros**

Lançado em 1981, *Explicação dos Pássaros* é o quarto romance publicado por António Lobo Antunes, o primeiro dos que compõem o “ciclo das epopeias”. À diferença dos três livros anteriores, este traz, como salienta Maria Alzira Seixo, um descolamento do material diegético da fonte propriamente biográfica do autor. Ainda que volte a aparecer algum material oriundo da sua vida pessoal, a obra de Lobo Antunes “a partir daqui consegue uma maioridade de relação descontínua, pontual ou de intensidade mais acentuadamente ficcional do que pessoal e intimista” (Seixo, 2002, p. 93).

A ação de *Explicação dos Pássaros* está centrada em quatro dias consecutivos: ocorre entre uma quinta-feira e um domingo. A divisão temporal é aproveitada na estrutura do livro, que conta com quatro capítulos, precisamente nomeados “Quinta-feira”, “Sexta-feira”, “Sábado” e “Domingo”. Nesse sentido, a narrativa acaba por ser extremamente coesa, em uma reatualização da tragédia clássica, como sugere ainda Seixo (2002, p. 93). Tal coesão se dá não apenas pela compressão do tempo em que a ação transcorre, mas também, como comenta Eunice Cabral, por conta do ponto de vista focalizador da narrativa, que é sempre, com uma curta exceção, o do protagonista (Seixo, et al., 2008, p. 110).

Esse protagonista é Rui S., professor, casado com Marília, de quem planeja se separar. A viagem a Tomar, para um congresso, que acaba por transformar-se em um desvio para Aveiro, é a oportunidade que ele vê para anunciar a separação. No entanto, como já havia ocorrido em seu primeiro casamento, com Tucha, é a mulher quem inesperadamente lhe propõe, quem pede, antes que ele o consiga fazer, que se separem. O fim do livro é já anunciado no primeiro capítulo, como uma surpresa que, por estar assim antecipada ao leitor, não será surpresa alguma: “quem podia prever que se ia suicidar assim?”, pergunta o padrinho, antes de lamentar “nunca acreditou em nada, nunca acreditou verdadeiramente em nada” (Antunes A. , 2011, pp. 33, 37). Tal asserção acaba por sintetizar o personagem e seu desajustamento com a família, o trabalho, as duas mulheres com quem se casa e a posição política que tenta sustentar.

A estrutura do texto parte, como já apontado, de uma narração feita a partir do ponto de vista do protagonista. A essa narração unem-se outras vozes, outras linhas narrativas, encarregadas de tornar patente ao leitor a solidão, ou a rutura, o desajuste do personagem em relação aos outros, ao mundo. É assim que, junto com os monólogos internos de Rui, ganha corpo ao longo das páginas uma representação circense da sua derrocada, uma série de depoimentos que visam montar a imagem do suicida para um suposto jornal, também alguns depoimentos investigativos, dados à polícia de Aveiro, além de narrativas paralelas que montam para o leitor o passado do personagem. Todas essas entradas, como lembra Maria Alzira Seixo (Seixo, 2002, p. 96), são de suma importância para o funcionamento do romance, uma vez que é através delas que se tem

uma noção mais clara e objetiva da solidão de Rui, que torna o desfecho não apenas verossímil, mas também inevitável.

Esta multiplicidade de linhas narrativas, de qualquer forma, não deveria ser tomada como fragmentação. Mas esse parece ter sido o entendimento de Margarida Barahona, em crítica a *Explicação dos Pássaros* publicada no ano seguinte ao lançamento do livro. Se é, como diz a autora, “sob o signo de uma fragmentação que se constrói grande parte do romance (e da literatura) contemporâneo”, não parece ser o caso de entender que, nesta obra de Lobo Antunes, haja a “introdução no romance de uma série de fragmentos localizados num tempo posterior ao presente da história (testemunhos dos empregados da estalagem de Aveiro, falas da família, de Tucha, de Marília)” (in Arnaut, 2011, pp. 15, 17).

Ao mesclar à narrativa principal os testemunhos, as falas, o espetáculo circense, as recordações, etc., Lobo Antunes opta não por partir o romance em cacos, em fragmentar o livro, mas por construir uma continuidade complexa e polifónica. Se as várias entradas laterais fossem apresentadas ordenadas, em capítulos ou em partes estanques (em vez de ao mesmo tempo da narrativa principal), ter-se-ia um romance monofónico, uma longa melodia que passaria por várias tonalidades, mas de forma sempre sequencial; dado que isso não ocorre, tem-se, como adiante será explicitado, uma estrutura narrativa “vertical”, com vozes que soam em simultâneo. É sob essa perspetiva que não parece oportuno falar em fragmentos aqui; assumir a trama romanesca como uma narrativa cortada, ou atrapalhada periodicamente por fragmentos, impossibilita a visão contrapontística e pode levar a perder a apreciação de um aspeto rico e muito bem trabalhado ao longo da obra de Lobo Antunes.

Tem-se assim, em *Explicação dos Pássaros*, como já se pode supor, uma narrativa que, a partir de certo ponto, desdobra-se em outras linhas narrativas. Estas várias linhas passam então a correr ao longo de todo o romance de modo paralelo, simultâneo. A forma ordenada e sistemática como são tratadas estas lembranças e estas vozes, em uma urdidura contrapontística difícil e muito bem conseguida, faz abandonar qualquer ideia de aleatório, de livre associação de ideias, ou de fragmentação. Como disse Lobo Antunes, em entrevista a Fernando Dacosta, “a escrita é um delírio organizado” (in

Arnaut, 2008, p. 56); nesse sentido, o romance apresenta-se como uma longa peça contrapontística em que a polifonia entra para adensar a narrativa e aumentar a tensão dramática, conferindo à obra um ordenamento meticuloso e consciente apesar do aparente caos narrativo que pode suscitar a profusão das vozes.

## **2.2 *Fado Alexandrino***

Dois anos depois de *Explicação dos Pássaros*, em 1983, é publicado o quinto romance de António Lobo Antunes, *Fado Alexandrino*. Como ressalta Maria Alzira Seixo, trata-se do “grande romance sobre o 25 de Abril” (Seixo, et al., 2008, p. 114). Nas palavras do próprio autor, em entrevista à época do lançamento, “o livro é uma história, só uma, contada através de cinco personagens, cinco tipos. A ideia seria essa, contar estes últimos dez anos, começados com uma chegada de África. Vá lá, entre 72 e 82” (*in* Arnaut, 2008, p. 58).

Se traz o resumo de uma década da história portuguesa, *Fado Alexandrino* não deixa, ao mesmo tempo, de fazer notar que é uma década falhada, em que o “Depois da Revolução” desmente “A Revolução” e catapulta o país de volta para a desesperança de “Antes da Revolução”. São essas, ainda que invertidas, as três partes em que está estruturado o romance; no entanto, a sequência cronológica não quer significar que a narrativa segue o mesmo fluxo temporal único e linear. Centrado em uma longa noite, o romance faz desfilar a vida de personagens que, pertencentes a várias camadas sociais, têm em comum a passagem pela guerra colonial, marcadamente em Moçambique.

A forma do livro facilita ou mesmo pede, nesse sentido, um tratamento polifónico. Por ser um romance sobre um grupo de personagens que, primeiro em um restaurante, depois em uma boíte, a seguir no apartamento de um deles, rememora por meio de longas conversas o passado da guerra em África e a maneira como retomaram as vidas interrompidas ao retornarem a Portugal, a sobreposição de narrativas é, mais do que um recurso estilístico puramente literário, uma representação apurada do que o livro propõe encenar. Ainda que haja uma hierarquização de narrativas dentro de cada

capítulo, com a narrativa principal cabendo sucessivamente ao soldado, ao tenente-coronel, ao oficial de transmissões e ao alferes, com esses ciclos repetidos três vezes dentro de cada uma das três partes do romance, de forma matematicamente precisa —  $36 = (4 \times 3) + (4 \times 3) + (4 \times 3)$  —, o estilo contrapontístico adotado por Lobo Antunes torna o relato das histórias mais próximo a uma conversação real, com a intercalação das vozes, um personagem a falar ao mesmo tempo que outro, a confusão enunciativa que o avanço da noite e o consumo ininterrupto de álcool faz iminente.

É bastante acertada, pois, a expressão utilizada por Maria Alzira Seixo para designar a construção da obra: “xadrez narrativo”, diz a autora ao analisar o romance, reforçando a existência de “uma *organização discursiva* de tipo pós-moderno que se concretiza na articulação narrativa da diversidade, construída sobre falas dispersas, entrecruzamentos, repetições e analepses, com o correspondente saldo semântico do aleatório e da indiferença” (Seixo, 2002, pp. 117, 118). *Fado Alexandrino* é uma narrativa genuinamente polifônica, com as vozes a cruzarem-se e a soarem ao mesmo tempo dentro de cada capítulo e, mais do que isso, entre os capítulos, como se verá mais adiante. O grau de polifonia narrativa presente, e sua construção tão elaborada, fazem desta obra a mais exemplar e significativa dentre as que foram eleitas para este estudo.

### **2.3 *Auto dos Danados***

Sexto romance de António Lobo Antunes, *Auto dos Danados*, publicado em 1985, traz o epílogo de uma família de latifundiários marcada por danações que emergem tanto de dentro, causadas pelos vícios dos membros que a constituem, como de fora, na forma de danação histórica que lhe é imposta a partir da Revolução de Abril. Graça Abreu chama a atenção ao duplo sentido da palavra “auto”, no título: cabe não apenas na aceção teatral e de ação, mas também na jurídica (Seixo, et al., 2008, pp. 75, 76); ainda que sem pretensões morais, ou moralizantes, os personagens não deixam de, no drama que encenam, submeterem-se a um julgamento que os interpela em suas faltas, os acusa e por fim os pune. Nas palavras de José Cardoso Pires, tem-se que “o romance

se desenvolve como um Cântico da Ira e como um Cântico de Escárnio e Maldizer sobre uma sociedade nossa, entregue ao pânico e à voracidade” (in Arnaut, 2011, p. 53).

Mais uma vez está-se diante de um romance confiado a várias vozes que o tecem, que o compõem e que, por girarem em torno de uma história comum, o fecham em uma unidade bem acabada. Para Maria Alzira Seixo, *Auto dos Danados*

prolonga e afina um trabalho de composição literária que se vai afirmar como característico de António Lobo Antunes: o da multiplicação de pontos de vista narrativos, o do deslize constante entre vários períodos de tempos e correspondentes (ou desgarradas) situações da acção acentuadamente una e coesa.

(Seixo, 2002, p. 147)

Assim, a narrativa avança e retrocede no tempo, evoca o passado e antecipa ao leitor o futuro com a ajuda de vozes que se seguem a lembrar um auto teatral, como destacou Graça Abreu. A valorizar a urdidura complexa do romance, o autor, em entrevista dada a Inês Pedrosa, à época da publicação de *Auto dos Danados*, afirmou: “este livro foi muito pensado, foi o que me levou mais tempo a escrever” (in Arnaut, 2008, p. 96).

No entanto, apesar da característica sobreposição e multiplicidade de vozes, *Auto dos Danados* não é rico em exemplos dentro do conceito de polifonia narrativa; as vozes presentes no romance estão muito bem demarcadas: cada qual ocupa o seu espaço, uma depois da outra, ou seja, estão dispostas em sequência e não simultaneamente. O livro começa, as páginas sucedem-se na leitura sem que haja, de modo efetivo, um tratamento polifónico: não se encontram narrativas que se desdobram em outras narrativas e que, dando a impressão de serem simultâneas, seguem como vozes independentes, em estilo contrapontístico. Em termos musicais, é como se o romance fosse um quarteto de cordas em que cada instrumento toca apenas um dos quatro andamentos tradicionais, e toca melodias plenamente monofónicas, sem jamais vibrarem todos os instrumentos ao mesmo tempo.

A polifonia ocorre apenas na última parte do romance, intitulada “Terceiro dia da festa”, no terceiro dos capítulos não numerados. Somente aí é que se tem, bem desenvolvidas, páginas em que a escrita assume um tom inegavelmente contrapontístico. A linha narrativa atual desdobra-se em mais duas linhas, criando trechos a três vozes, com três narrativas diferentes, emitidas simultaneamente a partir

de três pontos de vista distintos. É isso o que também nota Maria Alzira Seixo, quando diz que

no coração da quinta parte do romance, encontramos, e numa única vez, uma mistura indefinida de pontos de vista, que interligam os irmãos Leonor e Gonçalo, filhos de Diogo, entremeados ainda pela voz do pai, numa hesitação que de algum modo complexifica o xadrez linear da atribuição de voz às personagens.

(Seixo, 2002, p. 150)

Tal hesitação na atribuição de voz aos personagens é precisamente o que será, mais adiante, estudado e exemplificado, com o apoio de trechos da obra de Johann Sebastian Bach; tem-se ali, em efetivo, vozes que se cruzam e geram, nestes pontos de interseção, enunciados de dupla, ou mesmo tripla autoria.

## 2.4 *As Naus*

Publicado em 1988, *As Naus*, sétimo romance de Lobo Antunes, transforma personagens históricos ilustres como Camões, Pedro Álvares Cabral, Diogo Cão, D. Sebastião em retornados da descolonização desencadeada pela Revolução dos Cravos. O principal drama subjacente a estes personagens, como muito bem percebeu Pedro Alvim, talvez seja que “eles, que foram senhores, que tiveram os seus cronistas, mourejam agora como homens sem uma alta missão a cumprir” (*in* Arnaut, 2011, p. 88). Quer pela falta de uma “alta missão a cumprir”, quer pelo não reconhecimento do que cumpriram como glorioso, ou pelo estado do país tal qual o encontram, todos estes retornados acabam por entregar-se à versão mais anti-heroica possível de si mesmos, ou mesmo à sordidez e ao crime.

A visão ácida de Lobo Antunes, talvez pessimista, ou quem sabe apenas realista, realiza de forma mais clara, neste livro, a inversão citada ao início do presente capítulo: tem-se em *As Naus* uma epopeia inusitada, posta de cabeça para baixo. Como refere Graça Abreu,

projectando nos vultos históricos de navegadores, escritores, heróis e missionários a inditosa aventura de retorno dos colonos do pós-25 de Abril de 1974, multiplicando neles as marcas do descalabro e da irrisão (físicas e morais), recorrendo a efeitos de burlesco, de sátira e de

rebaixamento carnavalescos, inverte ALA [António Lobo Antunes] o assaz mitificado e glorioso sentido dos descobrimentos portugueses, reescrevendo assim 'Os Lusíadas' em modo paródico.

(Seixo, et al., 2008, p. 152)

Também Luís Almeida Martins assinala que Lobo Antunes, neste *As Naus*, reescreve, ou, mais precisamente, dá seguimento ao Canto X de *Os Lusíadas*, que “se redonda em anti-epopeia não é por culpa do vate, mas das próprias circunstâncias históricas” (in Arnaut, 2011, p. 85).

Quanto aos aspetos contrapontísticos, a simultaneidade, nos termos aqui estudados sob o conceito de polifonia narrativa, não está presente, ao contrário do que ocorre nos outros três romances abordados. Não há em *As Naus* linhas narrativas que se cruzam, que se intercalam, que se dão ao leitor a forjar a sensação de desenvolverem-se ao mesmo tempo. Aqui são apenas as épocas, os fatos e os personagens históricos que são apresentados não na tradicional forma melódica, mas simultaneamente, como que em um grande acorde.

Nesse sentido, parece oportuno lembrar Bakhtin, quando o autor, a comentar a *Divina Comédia* (1472), afirma que Dante dilata o mundo histórico no sentido vertical:

tornar o heterotemporal simultâneo e substituir todas as divisões e relações histórico-temporais por divisões e vínculos puramente semânticos, hierárquico-extratemporais — eis a aspiração enformadora de Dante, que determinou a construção da imagem do universo pelo puro verticalismo.

(Bakhtin, 2018, p. 106)

Sobre *As Naus*, de António Lobo Antunes, cabe talvez dizer a mesma coisa, apontar para um tratamento ficcional que em muito se assemelha, neste aspeto, ao de Dante. Ao atualizar figuras históricas oriundas sobretudo dos séculos XVI e XVII em retornados do pós-25 de abril de 1974, Lobo Antunes nega as essenciais categorias do “antes” e do “depois”, desmancha o tempo horizontal em um cronótopo vertical, extratemporal. Neste romance de Lobo Antunes, se não aparecem as linhas narrativas encaixadas “verticalmente”, em simultâneo, faz-se presente o que Graça Abreu definiu como “imaginosa encontro de tempos e de espaços” (Seixo, et al., 2008, p. 151).

É possível buscar outro paralelo deste tratamento peculiar do tempo em *Gargântua e Pantagruel* (c. 1532 – c. 1564), mais exatamente o capítulo XXX do segundo livro. Ali também, quando Epistemon conta do mundo dos mortos, o tempo é

verticalizado, deixa de ter um antes e um depois: personagens históricos e literários de várias épocas são reunidos em um ponto que escapa à lógica linear do tempo e do espaço. Em uma paródia da *Eneida*, Rabelais cita as ocupações que têm, no reino dos mortos, várias personalidades; pode-se ler, por exemplo, que “Alexandre o Grande [...] remendava velhões calções e assim ganhava a vida”, ou que agora “Xerxes vende mostarda. Rômulo é lenhador [...], Aquiles malcriadão, Agamenon lambedor de panelas, [...] Lancelote do Lago é esfolador de Cavalos Mortos” (Rabelais, 2009, p. 365). Como é típico em Rabelais, a lista, desta vez de nomes e ocupações, é longa, e nunca deixa de lado o tom paródico.

Mas no episódio apontado de *Gargântua e Pantagruel* existe uma lógica que confere algum equilíbrio entre os mundos dos vivos e dos mortos: “os que foram grandes senhores neste mundo, terão uma vida pobre e trabalhosa lá em baixo. Ao contrário os filósofos, e os que foram indigentes neste mundo, lá serão grandes senhores por sua vez” (Rabelais, 2009, p. 367). Esta harmonia compensatória não existe no mundo ficcional criado por Lobo Antunes em *As Naus*; todos partilham, ali, por mais heroicos que tivessem sido os seus feitos, o mesmo destino mesquinho, miserável, deplorável, sofredor.

Essa forma de tratar o tempo em *As Naus* faz com que seja necessário o leitor, para o romance funcionar como mais do que uma simples história de retornados, tenha conhecimento dos fatos e dos personagens históricos em seu contexto original, ou oficial. Sem isso, não há a compreensão do livro em seu âmbito paródico. Lembre-se a conceituação de Linda Hutcheon:

a paródia é [...] uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irónica, nem sempre às custas do texto parodiado. A *Pietà*, de Max Ernst, é uma inversão edipiana da escultura de Miguel Ângelo: um pai petrificado ampara um filho vivo nos braços, substituindo a mãe viva e o seu filho morto, Cristo. A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.

(Hutcheon, 1989, p. 17)

É exatamente o que acontece com os personagens históricos convocados a atuar no romance de Lobo Antunes. Todos eles são retratados de forma invertida, paródica: ainda que reconhecíveis, têm os seus traços exagerados para o lado oposto do que ficou consagrado pela tradição.

É curioso observar que essa dimensão paródica não era inerente à concepção original do livro. Em entrevista a Inês Pedrosa, disse Lobo Antunes que *As Naus*, “nas primeiras versões, era só uma história de retornados, com nomes normais; só para a terceira ou quarta versão é que me apareceu a ideia de aproveitar os navegadores e pô-los nos dias de hoje, para tentar dar uma multiplicidade de sentidos à história” (in Arnaut, 2008, p. 109). É essa decisão que dá, como o autor salienta, um plano adicional à obra, uma camada de significado a mais.

Se não se está, nesse romance, diante de narrativas organizadas de forma contrapontística, mas se está, de qualquer forma, perante extensos enunciados bivocais. O tratamento paródico, como apontou Bakhtin, acarreta necessariamente a superposição de vozes: “na paródia cruzaram-se duas línguas, dois estilos, dois pontos de vista linguísticos, dois sentidos linguísticos e, em essência, dois sujeitos do discurso; [...] a paródia é um híbrido intencional” (Bakhtin, 2019, p. 54). O texto de *As Naus*, assim, desdobra-se sempre em dois — ainda que seja um outro tipo de desdobramento em relação ao observado na polifonia narrativa —; o discurso ficcional está sempre a remeter, através do seu acento paródico, a outro campo de significação.

Ainda que seja possível assinalar na música, por exemplo na *Missa em si menor*, BWV 232, de Bach, o uso do que se chama também de paródia (Wolff, 2000, p. 364), está-se, neste caso, diante do emprego musical de um conceito originalmente literário; esse não é, no entanto, o caminho que se segue neste trabalho. Apenas se ressalta, então, a ausência da polifonia narrativa em *As Naus*, uma vez que tal ausência funda a perspectiva de entender o conceito como apenas uma técnica entre outras, não como uma característica-chave na composição das obras de Lobo Antunes. Verificada tal tese, seria interessante perceber, ao longo dos até agora 31 romances, qual a incidência, a recorrência, a periodicidade do uso dessa técnica, ou mesmo se há qualquer correlação dela com o material temático dos romances, ou sua extensão, etc. É, naturalmente, tarefa que este trabalho deixa por fazer.

### **3. *Concerto grosso* em cinco partes: a polifonia narrativa em António Lobo Antunes à luz da polifonia melódica em Johann Sebastian Bach**

Edward Said apontou mais de uma vez para o desvão que haveria entre os conhecimentos musicais e os conhecimentos relacionados às outras artes; opinava o autor que, no âmbito da cultura geral, a música tinha acabado por ser de certa forma segregada, ou tratada como um conjunto de conhecimentos mais restritivo. Por exemplo, no artigo “Glenn Gould, el virtuoso como intelectual” (2000), Said diz:

es muy probable que el intelectual literario o el erudito en general tenga pocos conocimientos prácticos sobre la música como arte y escassa experiencia tocando um instrumento o estudiando solfeo o teoría y, aparte comprar discos o coleccionar alguns nombres como Karajan o Callas, es dudoso que tenga nociones sobre práctica musical, ya sea la capacidad de relacionar ejecución, interpretación y estilo, o de poder reconocer la diferencia entre las características armónicas o rítmicas de Mozart, Berg y Messiaen.

(in Said, E. W., 2016, 351)

É possível que seja assim. No entanto, pode-se questionar: se o “intelectual literário” ignora enormemente a música, quanto o “intelectual musical” sabe de teoria literária, ou de técnicas de escrita utilizadas na prosa de ficção? A situação, ao fim, pode não ser muito diferente: aplicar noções de narratologia, ou reconhecer as métricas utilizadas nas epopeias ou nas tragédias gregas pode fazer parte também de um campo de conhecimento bastante restrito para os “intelectuais” das outras áreas.

De qualquer forma, não há dúvida: ao aproximar duas artes diferentes, há que se ter um cuidado redobrado quanto à clareza. Se se parte, agora, para a comparação de romances de António Lobo Antunes com peças musicais de Johann Sebastian Bach, pretende-se com isto ganhar um horizonte novo, ou uma visão mais aguçada, não embaçar o entendimento com manobras de erudição aparente e vazia. A escolha de Bach, neste contexto, segue em parte essa lógica; se há outros compositores que se utilizaram da polifonia melódica, os exemplos mais acessíveis, com mais registos fonográficos e mais apresentados em concertos estão, certamente, entre as peças do compositor alemão, sobretudo nas sonatas e partitas para violino solo e nas suítes para

violoncelo solo. A importância de Bach na história da música torna também a sua escolha bastante fácil; nos dizeres de Wisnik, “tendo o estilo de Bach (o Barroco tardio) sido superado historicamente no momento imediatamente seguinte à sua vigência, a sua música continuou como um *aleph* de uma atualidade permanente e inesgotável” (Wisnik, 1989, p. 124).

Além disso, se as composições de Bach trazem a marca de uma dualidade física/metafísica (por exemplo na oposição que se estabelece entre trechos virtuosísticos e outros extremamente cerebrais), o mesmo tem sido apontado, sob o epíteto “barroco”, na obra de António Lobo Antunes (veja-se, por exemplo, Dinis Machado, ou Luís Almeida Martins, *in* Arnaut, 2011, pp. 23, 119). No escritor português também não deixa de ser perceptível a construção alicerçada em vetores opostos: a uma profusão de adereços e ornamentos discursivos soma-se a arquitetura complexa de uma escrita organizada de maneira às vezes quase matemática.

Relacionar os romances de Lobo Antunes com a música não é, de qualquer forma, uma associação inovadora, ou mesmo original; o próprio autor indica e comenta o quanto sua escrita deve ao campo musical. Na crónica “De Deus como apreciador de jazz”, por exemplo, publicada em 1999 na revista *Visão*, depois reunida no *Segundo Livro de Crónicas* (2002), Lobo Antunes afirmou: “quem ajudou de facto a amadurecer o meu trabalho foram os músicos”; também disse que, em determinado momento, entendeu ser preciso “utilizar as personagens como os diversos instrumentos de uma orquestra e transformar o romance numa partitura”; por fim, declarou: “Beethoven, Brahms e Mahler serviram-me de modelo para *A Ordem Natural das Coisas*, *A Morte de Carlos Gardel* e *O Manual dos Inquisidores*” (Antunes A. , 2002, p. 131).

O que se propõe, aqui, no entanto, não está no âmbito da orquestração, mas da própria estrutura da composição musical. Bach utilizou uma série de artifícios para, através de uma única voz, sugerir a existência de múltiplas vozes; algumas destas técnicas serão, a seguir, abordadas em sua relação paralela com as técnicas utilizadas por Lobo Antunes na criação das redes de polifonia narrativa em seus romances.

### 3.1 Desdobramento polifónico a partir de sequências de acordes arpejados

Um primeiro exemplo de como Bach, a partir de uma única voz, conseguia produzir a sensação de múltiplas vozes, pode ser encontrado no prelúdio da suíte para violoncelo solo em Mi Bemol maior, BWV 1010. Os compassos iniciais da peça bastam para explicitar o que se pretende:



(Bach J. , Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007-1012, p. 22)

À primeira vista, tem-se apenas uma sequência de base puramente harmónica, construída sobre acordes arpejados iniciada pela tónica, Mi Bemol maior. No entanto, conforme os compassos avançam, a repetição do padrão rítmico destaca e torna possível a perceção de uma linha melódica oculta nos contornos que pareciam ter uma natureza meramente acórdica. Como explica Ernst Kurth, com um exame mais detido sobre a partitura, “in the higher tones linear fragments and melodic continuities can be heard” (Kurth, 1991, p. 77). Estes fragmentos melódicos são formados pelo conjunto que vai da segunda à quinta nota de cada compasso e acabam por ser



O mesmo parece ocorrer em outra suíte para violoncelo solo de Bach — no prelúdio da suíte em Sol maior, BWV 1007, também se encontra um desenho que sugere uma disposição de notas com base iminentemente harmônica, como uma simples progressão de acordes. No entanto, nesta peça igualmente a linha melódica se desdobra em uma conjugação polifônica de vozes. Pode-se ler os primeiros compassos, abaixo, com a partitura em sua escrita original:



(Bach J. , Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007-1012, p. 2)

A seguir, outra vez altera-se a notação e usa-se um sombreamento em cores para evidenciar o desdobramento das vozes:

A configuração da partitura com as vozes desdobradas, no caso da suíte em Sol maior, lembra de imediato o primeiro prelúdio do *Cravo Bem Temperado*, BWV 846, bastante conhecido:



(Bach J. , Das Wohltemperierte Klavier, p. 2)

Livre da tendência monofónica do violoncelo, ao escrever para o cravo Bach deu um tratamento diverso à composição. Para deixar ainda mais claro o procedimento de análise aqui adotado, é possível empreender o caminho contrário e, a partir da partitura para cravo, sugerir uma transcrição do trecho para violoncelo solo; aproxima-se, com isso, a música da escrita encontrada nos excertos das suítes anteriormente citados como exemplos. Em vez de desdobrar as várias melodias, então, faz-se o oposto e dobra-se uma para dentro da outra:



De uma escrita explicitamente polifónica, com as vozes separadas, a partitura passa para uma configuração em que a polifonia está apenas sugerida, implícita: latente.

Dentro do recorte da obra de Lobo Antunes que se assumiu para este estudo, composta pelos quatro romances do “ciclo das epopeias”, pode-se encontrar um exemplo de desdobramento de vozes semelhante aos que foram analisados a partir destas composições de Bach, em que as várias linhas melódicas são percebidas apenas

conforme a composição progride, sem serem entendidas de modo imediato, mas somente com a repetição de alguns padrões — pode-se encontrar um exemplo literário análogo em *Explicação dos Pássaros*. Já no capítulo intitulado “Quinta-feira” tem-se um trecho que, a princípio, parece comportar somente uma linha narrativa: enquanto Rui e Marília fazem as malas para viajarem, ele lembra-se da separação da ex-mulher, Tucha. A cena da separação de Rui e Tucha é dada como uma simples lembrança, uma analepse que situa o leitor em relação ao passado do personagem que está ainda a ser apresentado; no entanto, conforme os parágrafos e as páginas passam, nota-se que a cena da separação tem um funcionamento próprio, que não é uma cena auxiliar, mas autónoma: é uma das tantas linhas narrativas que compõem o romance. Veja-se abaixo um trecho com as várias vozes destacadas a cores, como anteriormente se procedeu ao explicitar as várias linhas melódicas que se desdobravam nas composições de Bach:

– Há sempre uma esperança – berrou o pai de labita e chapéu de coco amolgado, retirando do nariz das crianças da primeira fila uma chuva de moedas.

– É para hoje? – perguntou a Marília do quarto.

Pensa Nem tu sonhas o que eu te preparo. Ou talvez fiques na mesma, as pessoas são tão imprevisíveis, sabe-se lá. Quando a Tucha me disse É melhor separarmo-nos estávamos a ver uma peça na televisão, de mão dada, na sala, e de repente um velho de barbas ia abrir a boca e escutei a tua voz em vez da dele, tranquila, educada, sem arestas:

– Gostava que saíesses até ao fim do mês.

As feições no espelho arredondaram-se de espanto, serenaram: não sejas demasiado burguês, talvez que o divórcio te permita escrever finalmente o ensaio sobre o sidonismo que há tanto tempo projectas.

– Não sinto nada a não ser amizade – diz a Tucha – e quando não se sente nada, pffffff.

Largou-lhe a mão, acendeu um cigarro.

Pensa E agora?

– O mal deste rapaz – informa a mãe tomando nota dos pontos a sorrir – é que nunca soube fazer com que o amassem.

Levantou-se para desligar a televisão (a imagem diminuiu, diminuiu, diminuiu, até se tornar um pontinho luminoso que se evaporou no écran) e principiou a andar para um lado e para o outro entre o sofá e a cómoda. Pensa Não sou capaz de raciocinar, não vou ser mais capaz de raciocinar sobre isto, não se ordena assim a uma pessoa, depois de tanto tempo, Vai-te embora, tratar-me como lixo, como um bocado de merda que se varre para a rua. Um ódio imenso crescia-lhe nas tripas, Se imaginas que me levas as crianças podes pôr os patins. Pensa Cabra de merda andaste de certeza a endrominar isto com as amigas um porradão de meses, conversinhas, cochichos, telefonemas a um advogado conhecido, uma conspiração sórdida de pegas, sozinha não embarcavas numa destas. Varreu com o braço tudo o que se acumulava em cima de uma cómoda Império, retratos e loiças escacaram-se com estrépito no chão:

– Que porra vem a ser esta? – gritou ele.

Fechou o saco de plástico, regressou ao quarto. A Marília fechara já a mala e observava, sentada na cama, o rosário de bolhas do tubinho de vidro do aquário, e o peixe transparente que estremecia, como uma folha, lá dentro:

– Deve ter febre – disse ela.

(Antunes A. , 2011, pp. 33, 34)

Ainda que o primeiro trecho marcado em verde seja o início da linha narrativa da separação com Tucha, na falta de qualquer sinalização ele é lido como continuação da linha narrativa marcada em amarelo — em que Rui, no banheiro, embala os apetrechos de fazer a barba para dá-los a Marília, que arruma a mala no quarto. Como tem a intenção de se separar de Marília, de lhe revelar isso ao longo da viagem para a qual se preparam, a recordação da separação da ex-mulher surge quase que em uma relação de causa e efeito, como uma muito natural imitação da forma como se dão os pensamentos: por associação. A continuação, logo a seguir, da linha narrativa atual (destacada em amarelo), reforça a impressão de que não haveria duas linhas narrativas autónomas, mas apenas uma — monofonia, portanto, e não polifonia. No entanto, a linha narrativa com a separação de Tucha retorna (em verde), entremeada pela frase sombreada em azul — que pertence a outra linha: a dos depoimentos ao jornal e dos interlúdios circenses<sup>5</sup> —, e começa a, desenvolvendo-se, tomar o espaço da narrativa destacada em amarelo. É possível evocar, a título de comparação, um dos princípios da termodinâmica: considerando-se dois corpos em um sistema isolado, a diminuição da temperatura de um dá-se na medida em que a temperatura do outro corpo aumenta.

Assim, o trecho marcado em verde, que aparece em um primeiro momento como parte integrante e subordinada à linha narrativa atual (em amarelo), torna-se, pela insistência com que passa a reaparecer, e pelo desenvolvimento que lhe é dado, uma linha narrativa autónoma. Ou seja: essa nova linha descola-se e passa a correr em paralelo, não mais subordinada, mas simultânea à narrativa a partir da qual se desdobrou. A cena da separação de Tucha alonga-se, amplia-se, continua em aparições

---

<sup>5</sup> Note-se como estas entradas marcadas em azul, pelo brusco contraste do burlesco, ou por trazerem de repente a fala em discurso direto de um personagem que não faz parte da cena, note-se como estas entradas, ao contrário do caso que se discute agora, já prontamente se denunciam como pertencentes a uma voz diversa: soam desde o primeiro momento como parte de uma linha narrativa paralela, desdobrada da linha atual. Esse procedimento será estudado mais detidamente a seguir, em 3.2.

entremeadas à voz atual e às outras vozes aparentes. Caso se percorra o romance a colecionar os trechos esparsos dessa linha narrativa do divórcio da ex-mulher, pode-se, ao fim, recompô-la do modo tradicional, monofónico; após Rui, em um acesso de raiva, lançar ao chão o que havia sobre a cómoda e perguntar “Que porra vem a ser esta?”, como se viu acima, prosseguiria assim a cena:

— Não faças cenas ridículas — disse a Tucha a despejar o conteúdo de um cinzeiro pequeno numa beateira de prata. — E não partas a mobília toda, olha os vizinhos. (p. 35)

— Se não saís tu saio eu — acrescenta tranquilamente a enrolar um charro. As pernas bem feitas continuavam cruzadas na posição do costume, as pálpebras descidas alargavam meias-luas de sombra nas bochechas. Pensa És tão bonita. Pensa O que é que os meus pais vão comentar disto tudo? (p. 35)

— Nem sonhes que me separo de ti — declarou ele à Tucha empurrando os fanicos para debaixo da mesa com o pé. — E quanto a estares farta de mim eu dou-te a fartura, minha cabra. (p. 36)

— Para onde queres que eu vá — perguntou à Tucha. (p. 40)

Assegurou-se de que a Tucha o observava para atirar um pontapé suplementar a uma cadeira que tombou de lado, mortalmente ferida, com o relincho dos cavalos abatidos:

— Nem sonhes que me separas dos meus filhos. (p. 42)

— Podes vê-los sempre que quiseres — disse a Tucha. Uma das crianças, acordada, chorava no fim do túnel de sombras do corredor. (p. 42)

— Vamos conversar calmamente — pediu ele à Tucha. — Tudo isto é uma estupidez pegada e se não conheceste nenhum homem que te interesse não vejo por que razão nos havemos de separar. Por capricho? Porque estás farta? Também eu, palavra de honra, estou farto de muita coisa, mas pensa um bocadinho nos miúdos. O Pedro é uma criança complicada, ia sofrer imenso. (p. 43, 44)

— Conversar? — riu-se a Tucha. — Tomei a minha decisão, não tenho nada que conversar contigo. (p. 45)

[Etc.]

A linha narrativa da separação da ex-mulher alonga-se, constituída por trechos curtos como os que foram montados acima, por mais de quarenta páginas, até ao final do primeiro capítulo do romance: Rui, por fim, faz a mala, vai embora como Tucha lhe pediu: desce com o elevador, fica a mirar o prédio desde a rua, depois se põe a caminhar (p. 78). No entanto, no penúltimo capítulo, “Sábado”, passadas mais de cem páginas, a melodia do divórcio da ex-mulher ainda retorna e, como se pode ler abaixo, esse retorno dá-se em um ponto imediatamente anterior ao ponto em que havia sido deixada:

Para onde é que o pai vai?, perguntou o mais novo e todo o sangue se me gelou no corpo. A Tucha respondeu Eu já conversei com vocês. O inquilino do quarto direito, cá em baixo, examinava o correio: as nossas boas tardes neutras do costume, a nossa amável indiferença.

Pensa Se eu, por exemplo, me abraçasse a ele a chorar o que aconteceria?, e logo a seguir, conhecida, opaca, habitual, a rua.

[...]

– O pai foi-se embora – explicou a Tucha. – De hoje em diante ficamos os três sozinhos cá em casa.

[...]

– No domingo – anunciou jovialmente a Tucha encostada ao beliche dos miúdos – o pai vem buscá-los para irem ao Jardim Zoológico com ele dar cinco escudos ao elefante, visitar a aldeia dos macacos e comer amendoins. Estão contentes? (p. 200, 205)

Também se constata o mesmo procedimento composicional na linha narrativa que aborda a tensão com o pai idealizado da infância, ou na que é composta pelas cenas do passado com Marília, ou na que traz Tucha e Rui ainda antes de se casarem: a princípio, soam todas como se fossem simples recordações subordinadas à narrativa principal, mas o seu desenvolvimento desdobra-as como linhas autênticas, vozes que, simultâneas, seguem a dar o estilo contrapontístico do romance.

Para se perceber melhor a técnica utilizada por Lobo Antunes, pode-se dar um exemplo em negativo; copia-se, abaixo, um trecho de *Explicação dos Pássaros* em que não ocorre esse desdobramento:

O cheiro das casas de saúde, pensou ele, põe-me um peso na testa, um desconforto, uma dor esquisita: quando fui operado às costas vi o meu pus num balde e apeteceu-me vomitar aos arrancos, de bruços na marquesa, o oco das tripas. O cirurgião conversava com o ajudante à medida que lhe remexia a sumaúma do corpo, e ele notava-lhes as botas de pano idênticas às dos burros a fingir, formados por dois comparsas, no circo. (p. 16)

As frases marcadas a amarelo, em meio à linha narrativa principal que traz, neste princípio do romance, a visita de Rui à clínica onde está internada a mãe, podiam destacar-se e ganhar autonomia: podiam reaparecer a formar uma linha que desenvolvesse o internamento de Rui para a cirurgia nas costas, os seus desdobramentos, etc. No entanto, não há polifonia narrativa aqui, e não o há porque a voz não se separa: uma narrativa nova não ganha autonomia. A cirurgia nunca mais é citada, nem o cirurgião, nem nada relacionado ao assunto.

O importante a destacar nesta forma de criar polifonia narrativa é que, como foi observado nos exemplos trazidos da obra de Bach, a voz aparente não é imediatamente identificada: ao contrário, ela é entendida, em um primeiro momento, como parte integrante da voz atual. Apenas com o passar das páginas é que se percebe, pela

repetição de um padrão, que se trata de uma voz, de uma linha narrativa que se desdobrou da voz principal e que passa a correr em paralelo. Correr em paralelo, aqui, implica sobretudo a linha narrativa ganhar autonomia, destacar-se, deixar de estar subordinada ou de ser apenas compreendida em relação a outra linha narrativa. Tem-se, efetivamente, um fio discursivo que basta a si mesmo, que se sustenta, em termos de sentido, sozinho.

### 3.2 Desdobramento polifônico a partir da mudança no sentido da melodia

Outra forma de Bach criar texturas polifônicas a partir de uma linha melódica única era a interrupção súbita da direção dessa linha melódica. Explica Kurth que “this direction is then resumed and continued only after an intervening passage, so that the tone with which the linear progression was initially severed is preserved in our hearing and then is connected up with subsequent tones” (Kurth, 1991, pp. 78, 79). As notas que assim se destacam da melodia atual dariam a impressão de, ligando-se umas às outras, formarem uma melodia adicional, que correria em paralelo. Como exemplo do emprego dessa técnica pode-se citar um trecho do prelúdio da suíte para violoncelo solo em ré menor, BWV 1008:



(Bach J. , Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007-1012, p. 9)

No compasso 43, da terceira à quinta nota, há uma sequência ascendente (lá, si e dó sustenido) que, no entanto, não continua a avançar na mesma direção, indo para ré, mas retorna para baixo, à nota lá; essa mudança no sentido faz com que o ponto mais alto que foi alcançado (dó sustenido) fique destacado em relação às outras notas.

O mesmo acontece logo a seguir, na continuação desse compasso 43, a marcar uma melodia ascendente que culmina na primeira nota do compasso 44: dó sustenido – ré – mi – fá – sol. Após essa primeira nota do compasso 44, sol, inicia-se, de forma mais lenta, o movimento descendente da melodia aparente, ainda formada pelas sucessivas mudanças no sentido da linha atual até que, no compasso 48, se chega outra vez ao dó sustenido em que se tinha iniciado. Abaixo destaca-se essa linha melódica aparente que se desdobra a partir da atual, de modo a explicitar a ocorrência da polifonia implícita:

Ainda que se trate de um trecho em que todas as figuras têm igual duração, as notas mais altas ficam destacadas, como que a soar por mais tempo, e conectam-se umas às outras em uma sequência melódica que se faz ouvir separada de todo o resto. Tem-se, com isso, duas melodias que passam a progredir paralelas, a soar de maneira simultânea, a dar uma textura polifônica a compassos que, a princípio, pareciam ser essencialmente monofônicos.

Essa forma de conseguir a polifonia em música a partir de uma única linha melódica pode ser comparada à maneira abrupta com que um novo fio narrativo corta, sem preparação alguma, a direção que um discurso seguia. Ainda a partir de *Explicação dos Pássaros*, destaca-se agora, no seu terceiro capítulo, “Sábado”, dois exemplos da entrada, ou, melhor dito, do desdobramento das vozes a partir da voz atual.

No primeiro caso, a voz aparente, marcada em azul, não se faz perceber de imediato como uma voz autônoma, pois é apresentada de forma condicionada, dando a impressão de fazer parte da linha narrativa principal:

A torneira aberta do lavatório ou do bidé jorrava a sua zanga lá ao fundo, no cubo reverberante de azulejos em que me esvaziava de mim mesmo, como na tarde em que te acompanhei à parteira, embaraçado de timidez, para afogarmos o peixe que se alargava, curvo, no teu útero.

Agora que dormes, incólume à cerveja e às iscas, e distingo, sob a colcha, a forma aproximada do teu corpo na aurora suja de Aveiro, [...] lembro-me da tarde em que desci contigo do autocarro, perto do Príncipe Real, a caminho da parteira, cheio de medo, de culpabilidade, de remorsos.

(Antunes A. , 2011, p. 146)

Evocada primeiramente a modo de acessório ao fio narrativo atual (sombreado em amarelo), a recordação do aborto de Marília, marcada em azul, desenvolve-se e estabelece-se depois como uma linha narrativa autónoma e simultânea. No entanto, aqui, ao ser apresentada pela primeira vez, mesmo em termos gramaticais é dada como um discurso subordinado, de forma relativa. No início do segundo trecho marcado em azul, o verbo “lembrar” estabelece outra vez o vínculo de subordinação entre as duas vozes, que assim continuam hierarquizadas. É este um exemplo do que foi analisado anteriormente, em 3.1, na narrativa da separação de Rui e Tucha.

No segundo excerto, logo à continuação nesse terceiro capítulo de *Explicação dos Pássaros*, outra voz desdobra-se, só que desta vez a nova linha narrativa surge de forma não mediada, não relativa, não subordinada ao fio narrativo atual: surge já desde o início autónoma. Com um corte abrupto, Lobo Antunes inicia outra linha narrativa; ao leitor não fica qualquer dúvida: o discursivo bifurcou-se, uma nova narrativa emergiu do texto. É assim que, de repente, a seguir ao fim de um parágrafo que traz a sequência da indigestão de Rui, surge o cunhado a dar, supostamente a um jornal (como é sugerido à página 192 do romance), o seu depoimento sobre o protagonista, em discurso direto:

As cólicas iam e vinha, a Marília tossiu no quarto, e eu escutei o corpo dela que mudava de posição nos lençóis, se agitava no colchão, suspirava, gemia.

— Não, felizmente não deixou mais filhos — disse o Carlos com um risinho de alívio, a cortar a ponta do charuto com uma espécie complicada de tesoura. — Bem bastaram as maçadas que a Tucha nos deu por causa das partilhas.

Um prédio igual aos restantes, encostado a uma oficina de automóveis onde um homem martelava um guarda-lamas numa banca imunda. A porta achava-se aberta: É no segundo andar, disse a Marília.

(Antunes A. , 2011, pp. 147, 148)

Como se pode notar, em meio à narrativa atual, em amarelo, surge de maneira inesperada uma linha narrativa completamente desconexa, marcada aqui em verde. Sua entrada muda de modo drástico a direção discursiva, impõe com um susto o personagem do cunhado dentro do quarto da hospedagem em Aveiro, faz o tempo e a ação saltarem de forma atordoante. Este é o análogo literário do exemplo musical que

se analisava por último; os cortes na linha discursiva, como ocorre no trecho da suíte de Bach acima citado, faz com que estas entradas desconexas fiquem retidas no leitor, em suspenso, à espera da aparição de outras entradas semelhantes que, então conectadas, formam uma linha narrativa paralela e simultânea à linha principal. A continuação do excerto, em vez de trazer de volta a narrativa atual (em amarelo), faz surgir outra voz aparente (marcada em azul); é o retorno, já não mediado, mas direto, da narrativa sobre o aborto de Marília: os dois personagens chegam ao local indicado para o procedimento.

Não parece excessivo dar a palavra outra vez a Mário de Andrade; em nota a *A Escrava que Não É Isaura*, diz o autor: “a maneira de construir a simultaneidade pelas artes da palavra tem de ser por enquanto a sucessão de juízos desconexos aparentemente entre si mas que se juntam para um resultado total final” (Andrade M. , 2009, p. 325). É exatamente o que se estava aqui a analisar — discursos desconexos que, ao ter-se sob os olhos o conjunto total dos enunciados, deixam de soar soltos ou sem sentido. Em Lobo Antunes, a repetição dos “juízos desconexos” acaba por criar uma lógica ou uma conexão própria entre esses vários “juízos”, e também entre eles e o resto da obra. Mas, se Mário de Andrade cita este modo de construir a simultaneidade na literatura afirmando que é, “por enquanto”, a maneira que se tem (ou se tinha) de consegui-la, Lobo Antunes dá passos adiante e encontra outras formas de oferecer ao leitor múltiplas narrativas ao mesmo tempo.

### **3.3 Intersecção de melodias**

Naturalmente esses procedimentos composicionais, utilizados por Bach para dar a impressão de duas ou às vezes mais vozes estarem presentes ao mesmo tempo (quando, literalmente, há apenas uma), se misturam e se sobrepõem: não são adotados da forma estanque com que estão a ser aqui estudados. O excerto abaixo, do *allegro assai* da sonata para violino em Dó maior, BWV 1005, serve não apenas como mais um exemplo das técnicas que já foram abordadas, mas também para apontar uma nova possibilidade acerca das vozes em polifonia aparente:



Porém, o que mais importa aqui, com este exemplo, é mostrar um caso em que, ao haver uma junção ou um cruzamento das linhas melódicas, a nota onde ocorre esta intersecção é percebida duplicada. Trata-se de outro fenómeno que contribui, segundo Kurth, para expandir a monofonia na direção de uma escuta polifónica; assim, nas palavras do teórico austríaco, quando

two voices of the apparent polyphony, or an apparent voice and the actual voice, meet in one and the same tone or intersect at the same tone, we hear these common meeting points of the voices as though sounded doubly, since they are included by both linear progressions simultaneously.

(Kurth, 1991, pp. 80, 81)

No excerto da sonata para violino, pode-se perceber essa junção de duas vozes na primeira nota dos compassos 22 e 24, como confirma Lee A. Rothfarb em comentário ao texto de Kurth (Kurth, 1991, p. 81). A voz atual, que avança em uma escala descendente, cruza-se com a melodia aparente destacada acima; nessa intersecção a audição perceberia, na mesma nota, as suas duas funções, ou os seus dois caminhos, como se estivesse realmente dobrada. Alterando-se a notação musical original, seria possível representar o que foi dito desta forma, com o encontro das duas vozes anotado a amarelo:



Extrai-se da giga da suíte para violoncelo solo em Sol maior, BWV 1007, mais um exemplo desta junção de linhas melódicas:



(Bach J. , Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007-1012, p. 7)

Como linhas geométricas, as melodias intercetam uma à outra, formam um ponto na nota que então pertence, simultaneamente, a ambas. Reescrita a partitura abaixo, fica

evidenciada a vertente polifónica do trecho em questão, com o encontro das vozes outra vez assinalado a amarelo:



Como foi dito, a percepção de que a mesma nota pertence simultaneamente a duas linhas melódicas, ainda que a partir de uma única linha atual, deve-se ao fato de Bach, nestas composições, conseguir sugerir que se está a ouvir mais de uma voz ao mesmo tempo. Tal procedimento enriquece a melodia até fazê-la transbordar em outras linhas melódicas a princípio insuspeitas.

Essa junção de duas ou mais vozes em uma nota que pode pertencer a qualquer uma delas, ou a todas ao mesmo tempo, tem um exemplo da sua versão literária, dentro do recorte da obra de Lobo Antunes que aqui se estuda, em *Auto dos Danados*. No antepenúltimo capítulo da parte que encerra o romance, intitulada “Terceiro dia de festa: A importância da máquina de influenciar na génese da esquizofrenia”, há trechos em discurso direto que podem pertencer a mais de um emissor; esses trechos servem como continuação tanto de uma quanto de outra linha narrativa.

O capítulo tem como principal narrador a tia de Ana, Leonor, filha do velho que está a morrer e ao redor do qual se movimenta o romance. Ela conta da infância, lembra-se da mãe e do pai, também do tio, que os visitava semanalmente. E então, de repente, a voz muda de timbre — sem aviso, sem preparação, mesmo ao meio de uma frase — com a introdução de um trecho em discurso direto livre:

O meu pai, calado, escondia-se no jornal na cadeira do costume, a introduzir os dedos no bolso do colete, preocupado com o tempo, preocupado com tanto pássaro e tanto coelho à solta pelos campos, desde a margem do Guadiana até Reguengos e aqui, bancando de parvo, a ouvir anedotas de quartel, a assistir ao desagrado dos meus filhos, à inquietação da minha mulher e ao frenesim das criadas, como se este cretino usufrísse de mais poder do que eu na minha própria casa.

(Antunes A. , 2005, pp. 221, 222)

O leitor conta com alguns indícios para avisá-lo da entrada da nova voz (marcada em amarelo), para alertá-lo de que a narração não pertence mais ao personagem que até

ali a dominava, mas a um outro. Esse outro, no caso, é Diogo, o velho que está a morrer. O uso do deíctico “aqui”, dos pronomes possessivos em relação aos filhos e à esposa, a autodenominação “parvo”, o insulto “cretino” — tudo isso marca a mudança do emissor do discurso. Mas a mudança não é apenas estilística: a nova voz traz, junto com o novo ponto de vista, uma linha narrativa que aborda a vida íntima, a questão matrimonial dos pais de Leonor, com o foco a recair sobretudo na separação do casal.

O narrador principal, no entanto, logo retorna, também de maneira abrupta: após um ponto final, a voz muda outra vez de timbre, já não é Diogo, mas de novo a sua filha, Leonor, quem tem a palavra (Antunes A. , 2005, p. 222). E o fio da narrativa que foi cortado é reatado, continua-se a tecer as lembranças das visitas do tio de Leonor, sempre no tom ingénuo imitado da infância de forma algo estereotipada, até que chega o trecho em que a mãe é declarada como morta.

Nesse ponto, mais outra voz aparece, também sem aviso; agora é a vez de Gonçalo, o irmão de Leonor. À linha narrativa que ele principia segue o retorno da voz do pai, Diogo, sempre sem preparação, sem aviso algum. O discurso direto livre, com esta falta de preparação, de qualquer artifício que advirta ao leitor que ocorrerá uma mudança na voz, que o fluxo discursivo prosseguirá para dentro de outra linha narrativa, confere ao excerto um efeito perturbador: a leitura engasga, para, é preciso voltar e reordenar o texto. Segue, abaixo, o trecho em questão:

Lembro-me melhor da ausência de molduras do que daquilo que [o pai] nos disse, do mesmo modo que à saída da igreja me recordava com muito mais nitidez do desenho das talhas do que dos discursos do prior, mas não me preocupei coisa alguma porque ela gostava das minhas duas irmãs e de mim, por ser filho homem, não, e acabei de explicar aos miúdos o falecimento da mãe, e chamei uma das empregadas para os levar e lhes servir o leite e a compota do pequeno-almoço, certo de que ninguém na cozinha lhes diria o que na realidade se passara, não por piedade mas por medo.

(Antunes A. , 2005, p. 223)

Da linha narrativa principal, no timbre de Leonor (sombreada em azul), surge de repente o princípio da linha do irmão, Gonçalo (em verde), a qual é interrompida pelo retorno da linha narrativa que carrega o timbre do pai, Diogo (outra vez em amarelo). Enquanto o discurso da filha e do pai versam sobre basicamente o mesmo tema — a vida familiar que se desagregava —, apenas diferindo nos pontos de vista, o discurso de Gonçalo dá

conta de um episódio mais restrito, ronda em volta das repreensões da mãe e do alegado mau comportamento do filho

É nesta intercalação de vozes, de narrações, que aparece o exemplo literário do que foi apontado acima na obra de Bach: um “unísono polifónico”, uma nota que pertence ou pode pertencer a mais de uma melodia, um som que é apenas um mas que é percebido dobrado. Leia-se o excerto abaixo, de *Auto dos Danados*, que vai na continuação do capítulo até aqui tratado:

Dobra o guardanapo antes de te ires embora, gritou-me a minha mãe, Sinceramente que não entendo a tua benevolência com esta criança, Diogo, sinceramente que não entendo porque lhe consentes tudo, e o meu pai à cabeceira da mesa, calado, a fumar, a deixar cair a cinza do cigarro no prato em que se amontoavam as cascas e os caroços da fruta, não compreendo como não perdes a paciência com este malcriado, Diogo.

(Antunes A. , 2005, pp. 224, 225)

A citação começa na voz de Gonçalo (assinalada a verde); a sua linha narrativa dá seguimento à cena familiar em volta da mesa, com as reprimendas que a mãe lhe dirigia pelos supostos maus modos. No entanto, o trecho subsequente (sombreado com vermelho), que começa em discurso direto, soa em unísono: pode tanto caber a esta sua linha narrativa como à linha que pertence à irmã, Leonor.

O mesmo acontece poucas linhas depois:

A bota do feitor cessou de me atormentar as costelas à medida que as minhas pupilas principiavam a focá-lo como os parafusos demorados dos microscópios: Calem-se que ele ouviu tudo, disse a cozinheira, calem-se antes que o senhor engenheiro vos despeça. Abri a boca e a saliva pareceu-me doce no palato e nos dentes, um visco de geleia que me deslizou na garganta, dobrei o guardanapo, enrolei-o na argola, e nisto o meu pai disse tranquilamente, sem mudar de posição, a apagar o cigarro, no rebordo de loiça, numa inesperada e repentina cautela, do lado oposto do candeeiro que lhe iluminava a gravata e lhe submergia a cara na sombra, Talvez por este ser o único dos filhos que me deste que tenho quase a certeza de ter feito. O rosto do feitor aproximou-se de mim, soprando-me na cara o bafo avinagrado do tinto. Sente-se bem, senhor engenheiro?, é capaz de se levantar, senhor engenheiro? O quê?, disse a minha mãe a arredondar as órbitas, o quê?

(Antunes A. , 2005, p. 225)

O trecho começa com o seguimento da linha narrativa de Diogo (em amarelo), depois passa para a continuação da narração de Gonçalo (em verde) e chega a outro daqueles pontos de intersecção (em vermelho), que podem pertencer a duas vozes simultaneamente. Após uma rápida volta ao discurso de Diogo, o enunciado em

uníssonos toma o centro outra vez, com o discurso direto de Adelina reportado por Gonçalo, ou por Leonor — ou pelos dois ao mesmo tempo.

Mas pode-se objetar que os trechos assinalados nesta análise como possíveis de pertencer, simultaneamente, às linhas narrativas dos dois irmãos não se conectam com fluidez ao ponto em que a narrativa de Leonor havia parado, à página 223: “lembro-me melhor da ausência de molduras do que daquilo que nos disse, do mesmo modo que à saída da igreja me recordava com muito mais nitidez do desenho das talhas do que dos discursos do prior”. Se isto parece correto — ainda que os saltos narrativos não soem estranhos à escrita de Lobo Antunes —, a sequência copiada abaixo, em que a qualificação feminina remete sem dúvida à voz de Leonor, confirma a autoria dúbia, ou múltipla, uma vez que é claramente uma continuação das passagens a que se chamou aqui em uníssonos. É este o trecho:

Um cão que não nos pertencia ladrava na rua, excitando os perdigueiros que galopavam em tropel para o vestíbulo, a rosnar. Acho que ouviste lindamente, disse o meu pai, punha as mãos no fogo em como essas duas pertencem mais aos colhões do meu irmão do que aos meus, nasceram dos tomates daquele painheiro fardado que vem cá aos domingos maçar toda a gente menos tu com idiotices de sargento. Capitão, disse a minha mãe indignada e eu a olhá-los, aflita, presentindo qualquer coisa de horrível e desejando que eles se calassem.

(Antunes A. , Auto dos Danados, 2005, p. 225)

A frase marcada em vermelho pode pertencer, como se está a propor, tanto ao discurso de Leonor quanto ao de Gonçalo; no entanto, a continuação, em azul, com o adjetivo “aflita” (que se sublinhou), no feminino, a qualificar quem está a narrar, somente pode ter Leonor como sua emissora. E, sendo Leonora emissora deste trecho, todas as entradas anteriores, sombreadas a vermelho, podem também naturalmente lhe pertencer — sem que isto exclua, como se está a defender aqui, a possibilidade de pertencerem ao mesmo tempo à linha narrativa do irmão, Gonçalo.

Superada esta possível objeção, cabe destacar a primeira frase do excerto, marcada em cinzento. Não se pode passar por ela sem fazer notar que, neste ponto, Lobo Antunes complexifica ainda mais a trama polifónica; a frase pode pertencer não mais a duas, mas a três linhas narrativas simultaneamente, em um uníssonos em que se encontram três melodias narrativas: a de Gonçalo, a de Leonor e (ou) a de Diogo. A pausa, com a descrição dos cães a latir, cabe e pode, efetivamente, pertencer às

narrativas de qualquer um dos três personagens. Outro exemplo dessa intersecção tripla tem-se abaixo, destacado também em cinzento:

Capitão de merda, tenente do caralho, disse com doçura o meu pai a limpar o interior da boquilha com um palito. Os cães, erguidos nas patas traseiras, raspavam a porta da rua com as unhas, as criadas iam e vinham numa pressa de catástrofe, um besouro preto e amarelo colou-se, cego, ao quebra-luz do candeeiro, e saí da sala de jantar nas tintas para o leite creme a fazer Tchuc tchuc tchuc como os comboios. O teu único filho?, disse a minha mãe devagar, com cada sílaba a pesar-lhe toneladas na boca, julgas que sou alguma prostituta, Diogo?, e ele, a sorrir, metendo a boquilha na algibeira, Claro que sim, meu coirão, por que motivo pensas que te fui desencantar a Vendas Novas, por que motivo pensas que casei contigo, puta e ainda por cima rica que mais se pode ambicionar, conta-me lá? Senhor engenheiro, disse o feitor a mandar embora as empregadas com a mão, sente-se fino, senhor engenheiro? O besouro, de asas encolhidas, aplanava-se contra o abajur, a minha irmã que não falava nunca raspava o cabo do garfo na toalha, a nuca ardia-me, a cozinheira desapareceu com o balde, o feitor segurava-me os braços a fim de me manter, sem tombar, na cadeira.

(Antunes A. , 2005, pp. 225, 226)

O excerto começa na sequência da linha narrativa de Leonor (em azul). A seguir, a frase em cinzento traz o ponto de junção tripla das vozes, que pode pertencer a qualquer uma das três linhas: aparecem outra vez os cães e as criadas, eles agitam-se ou porque Diogo está desmaiado após a briga com Adelina ou porque o casal briga, à mesa, na presença dos três filhos. O longo parágrafo traz em seguida, marcada outra vez em verde, a voz de Gonçalo, à qual se sobrepõe um trecho em unísono duplo (marcado em vermelho), desta vez podendo pertencer apenas às linhas narrativas dos dois irmãos. De novo aparece um enunciado (em cinzento) que pode ser tomado como parte de qualquer uma das três linhas narrativas, ou de todas ao mesmo tempo, antes de, ao fim do excerto, retornar a voz de Diogo (em amarelo).

A complexidade polifónica da escrita de Lobo Antunes não precisa ser ressaltada; reparar no jogo de cores intercaladas no trecho citado acima dá, de imediato, a noção da emaranhada arquitetura que o autor utiliza na construção dos seus romances. Clara Ferreira Alves, em crítica a *Auto dos Danados*, afirmou que neste antepenúltimo capítulo

a sobreposição de vozes é tal que não consegui encontrar o narrador senão ao cabo de muito porfiar. É um erro escrever tão à solta [...]. Entre o passado e o presente, o discurso directo e o indirecto, a indisciplina na pontuação e o mar de ideias, navega-se sem lastro, à deriva.

(in Arnaut, 2011, p. 43)

Certamente não se trata de erro — ou tem-se aqui um daqueles erros que a repetição transforma em acertos. Também não parece tratar-se de um caso de indisciplina, seja

ela qual for; ao contrário, a impressão que fica, após se analisar o texto, é de uma disciplina e de uma construção minuciosa, cuidada, premeditada. Desta forma, o capítulo, indiscutivelmente complexo em sua polifonia, pode deixar o leitor “à deriva”, mas não se esquivava de dar marcos para ele não se perder na rota do entendimento.

De qualquer modo, a dificuldade em encontrar o narrador pode apontar também para o que Ana Paula Arnaut destaca, em *António Lobo Antunes*, como um dos traços característicos da escrita do autor: a indecidibilidade. O conceito, no campo literário, não deixa de ter correspondência com a questão musical tratada inicialmente. A indecidibilidade, ao contrário da ambiguidade, marca em um texto a sua limitação quanto à transmissão de um significado àquele que o lê e interpreta; ou seja: é impossível, em certos pontos, determinar ou decidir por um sentido. É o que foi visto aqui quanto a estabelecer a quem pertenciam algumas falas em *Auto dos Danados*. Assim, em vez de erro, e como Ana Paula Arnaut reforça em relação à obra de Lobo Antunes, “as dificuldades interpretativas encontradas — ou melhor, a impossibilidade de nos decidirmos por um ou outro sentido [...] — decorre, essencialmente, de opções formais/estruturais” (Arnaut, 2009, p. 227).

Como já foi feito anteriormente, na análise de alguns trechos musicais, também aqui se pode separar as vozes, pôr cada uma em destaque: reordena-se o texto em outra configuração. Isso é importante para perceber que a intercalação das várias narrativas não implica o aleatório, nem a desordem; não se trata de um texto formado por trechos isolados, ou de continuidade incerta, mas de um discurso coordenado, de linhas narrativas que não perdem a sua função principal: contar, pôr a funcionar a máquina da ficção. Assim, copia-se, em Anexo, as três narrativas separadas umas das outras, com os trechos em uníssono (repetidos) destacados.

Após estas páginas altamente contrapontísticas, com a voz narrativa atual a desdobrar-se em mais vozes, que então se desenvolvem e se fazem ouvir em simultâneo, o discurso em *Auto dos Danados* volta a ser monofónico como tinha sido essencialmente ao longo de todo o livro, e como será até o final. Já no romance anterior de Lobo Antunes, *Fado Alexandrino*, a prosa está continuamente, quase que sem



Tal procedimento leva, segundo o teórico austríaco, a um desdobramento polifônico, com a criação de uma voz aparente (sombreada acima em amarelo) a retardar a resolução da dominante que fica suspensa, a soar paralela, até que finalmente haja o repouso na tônica.

Lobo Antunes faz uso de um procedimento literário similar a este, com a mesma implicação: uma linha narrativa fica em suspensão e a outra, que se desdobrou a partir dela, passa a correr em simultâneo. É o que se observa no trecho abaixo de *Fado Alexandrino*. Através de uma questão que fica sem resposta imediata, o autor consegue suspender o fio narrativo que vinha a ser seguido e introduzir uma nova voz, sem a anterior ter sido encerrada, continuando pois em paralelo, à espera da resposta que dá a ela o seu prosseguimento. Observe-se:

Jantava à pressa o besugo sem sal da dieta da tia, sorrindo vagamente, sem falar, às perguntas da velha [...], introduzia o guardanapo na argola hexagonal de plástico, pedia licença e fechava-se no quarto, estendido na cama, vestido [...]. Até que de repente, uma manhã, ela apareceu.

— Ela?, perguntou o tenente-coronel, surpreendido.

— Ainda fiz vários biscates da Feira, contou o soldado cujo cabelo se despenteava a pouco e pouco em grandes mechas grisalhas. Transportar a mobília de restaurantes inteiros, mesas, cadeiras, balcões-frigoríficos, acarretar as pranchas e os ferros dos Discos Voadores eletrônicos, atulhar a camioneta com as girafas e os elefantes e os cavalos do carrossel do oito [...] O mudo, a quem aquelas maravilhas defuntas encantavam, petrificado numa fascinação imóvel diante das jaulinhas do Rola-Rola ou das bruxas de pasta do Castelo Fantasma, [...] acabou por chegar à fala com a Ciganita Dora, que os convidou a comer no interior da tenda [...]. O velho, desejoso de se pôr a andar, chupava cartilagens a medo, agitado, inquieto, aflito [...], puxava o cotovelo do soldado Vamos dar o pira, vamos embora daqui enquanto é tempo, a cigana amandanos um mau olhar qualquer e ficamos cegos ou paralíticos das pernas, o oficial de transmissões secou a testa e o queixo com o guardanapo, escondeu-o de novo nos joelhos, desenrugou os punhos da camisa, endireitou-se no espaldar da cadeira e arredondou a boca como se fosse gritar:

— Ela, explicou baixinho. O contacto de que o Olavo me prevenira, lembra-se?

(Antunes A. , 2007, pp. 216-218)

Mais do que uma simples interrupção, ou uma pausa dramática — como muitas vezes Lobo Antunes faz com a introdução de trechos descritivos, aumentando a tensão de certos pontos estratégicos da narrativa —, o longo parágrafo que se segue à pergunta “— Ela?” desdobra, ao longo de duas páginas, uma nova linha dentro do capítulo, que continuará em simultâneo, dali por diante, com a linha narrativa que vinha a dar conta da trama do oficial de transmissões. Essa nova narrativa, que deixa a pergunta em

aberto, sem uma resposta imediata ou mesmo próxima, trata da falsa cigana e futuróloga da Feira Popular, que voltará ainda a ser citada quatro capítulos adiante, ao fim do capítulo 11 da primeira parte do romance. Apenas após a introdução e o estabelecimento desta nova linha narrativa, atrelada à voz do soldado, é que a linha anterior retorna, com a resposta, com a explicação de que “ela” dizia respeito a Dália, contato do oficial de transmissões na organização terrorista (que depois se descobrirá ser ninguém menos do que Odete, a enteada do tio Ilídio, com quem o soldado foi morar após o regresso de Moçambique).

Lobo Antunes já havia experimentado o efeito anteriormente, e viria a experimentá-lo em obras posteriores. Por exemplo, em *Conhecimento do Inferno* (1980), o autor interrompe uma linha narrativa a meio de uma palavra com a intromissão de outra linha:

despem-me, estendem-me na cama e começo a desaparecer deva

— Recita um poema da sua

garinho de mim mesmo, a diluir-me, a evaporar-me.

(Antunes A. , 2010, p. 194)

Já em *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?* (2009) — outro exemplo de tantos que poderiam ser lançados — são os parênteses que cortam a linha narrativa e soam como uma voz que, em simultâneo, vai comentando autorreflexivamente o texto:

a trabalhar como um moiro num escritório de patentes sem atender aos anseios da telefonista viúva, isto

(lá estou eu com conversas a passear na página)

numa cave de janela à altura do passeio em que

(vais continuar assim?)

uma Santa Apolónia de massa e um rádio a pilhas onde acompanhava a monotonia do terço [...], serei uma criatura a sério

(já não era sem tempo)

ou uma personagem de livro.

(Antunes A. , 2009, p. 254)

É preciso notar que não é apenas o caso (como visto em 3.2) de uma mudança súbita no sentido que a linha narrativa vinha a seguir; o que se observa nestes exemplos, a tornar distinta esta técnica, são cortes que ocorrem em momentos muito precisos, que ficam a pedir uma continuação no nível ortográfico, ou gramatical, ou sintático, não

apenas no narrativo. É essa a função da frase interrogativa no trecho de *Fado Alexandrino*. O leitor, ao ver frustrado o seguimento da linha narrativa que vinha a acompanhar, com uma resposta incongruente (ou inexistente) à pergunta posta por um dos personagens, retém o fio da narrativa no ponto em que ficou interrompida da mesma forma que o ouvinte de Bach retém o som da dominante em sua solicitação de resolução na tônica. Em ambos os casos, tem-se uma linha (narrativa ou melódica) que fica suspensa, a soar em simultâneo com a nova linha, à espera não apenas de uma continuação, mas de uma conclusão.

### **3.5 Desdobramento polifônico a partir da intercalação de vozes**

Há casos em que as vozes estão, por assim dizer, mais bem dobradas: as várias linhas melódicas, a partir da melodia atual, podem ser menos facilmente reconhecíveis. A segunda parte da sonata para violino solo em Dó maior, BWV 1005, de Bach, é um desses casos. A peça está, já na cópia de 1720, apresentada como “fuga”. Isto quer dizer que, a exemplo do que ocorre nas outras duas sonatas para violino solo escritas por Bach, depois de uma primeira parte lenta, a que não se pode negar a função introdutória de um prelúdio, foi acrescentada uma parte essencialmente contrapontística.

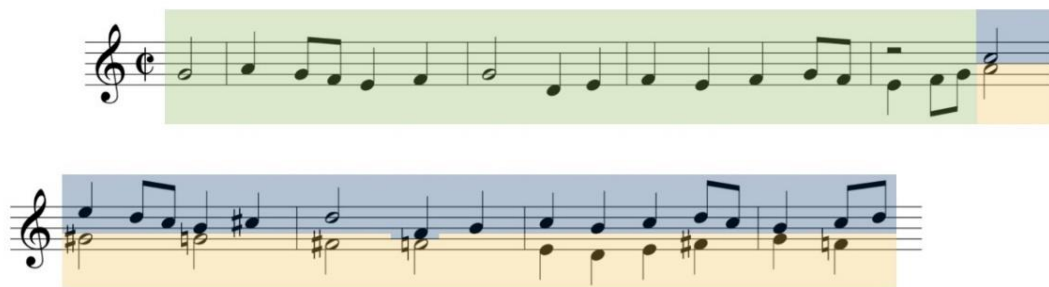
A fuga pode ser definida como “a polyphonic composition constructed on one or more short subjects or themes, which are harmonized according to the laws of counterpoint, and introduced from time to time with various contrapuntal devices” (Stainer & Barrett, 2009, p. 179). Wisnik, a reforçar a noção de defasagem, e a acenar ao sentido originário da palavra, define a fuga como

uma forma em que um tema melódico é apresentado por uma voz e retomado sucessivamente e a cada vez por outras, de modo que se instaura um tecido de semelhanças (ou imitações) defasadas, em que as vozes parecem se perseguir sem nunca coincidir, a não ser no acorde final.

(Wisnik, 1989, p. 120)

O importante a reter nessas definições é que determinados elementos serão repetidos ao longo da composição. Ainda que, em termos estruturais, a fuga seja uma forma rígida e complexa, não é preciso desviar a leitura com parágrafos que expliquem

os tipos de fugas, as regras composicionais, ou mesmo o seu nascimento e desenvolvimento ao longo da história da música: tendo em conta a comparação que se pretende com a literatura, parece suficiente destacar, a partir do exemplo que se tomou, os elementos que, surgindo logo ao início da composição, retornam no episódio monofónico que será analisado a seguir:



(Bach J. , Sechs Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001-1006, p. 43)

Em verde foi destacado o sujeito da fuga. É o tema principal, a melodia sobre a qual a peça será composta. Em azul marinho, com a entrada de uma nova voz, mais aguda, há a resposta, que nada mais é do que o sujeito repetido, mas não mais na tonalidade original. Enquanto a voz superior repete o sujeito transposto para outra tonalidade, a voz inicial segue com o contra-sujeito, destacado em amarelo. O contra-sujeito é a melodia com que a resposta é acompanhada. Será ainda importante reter a ideia de motivo; de maneira bastante simplificada, o motivo pode ser definido como um trecho ou uma evocação do sujeito; por exemplo:



A fuga da sonata para violino em Dó maior tem, entre trechos explicitamente polifónicos, como apareceram nos compassos citados acima, dois episódios monofónicos intercalados. Kurth aborda e analisa estes dois trechos, mas para a presente discussão fica-se apenas com o estudo do segundo deles. Sobre essas passagens, o autor afirma: “the two monophonic episodes from Bach's C-major fugue for solo violin [...] are among the greatest wonders of melodic art. Actually, they are not episodes but rather truly *monophonic fugal thematic developments*” (Kurth, 1991, p.

90). Já neste ponto do trabalho adjetivações paradoxais como monofónico-fugal não devem mais criar constrangimentos; é, em efetivo, o que temos na obra de Bach, como está copiado abaixo, com a adição de sombreamentos a cores que será a seguir explanada:

(Bach J. , Sechs Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001-1006, pp. 47, 48)

Como Kurth destacou, neste trecho, que vai do compasso 245 ao 273, “motivic play, imitation, taking a motive through different apparent voices in a varied form, augmentations and diminutions, inversions and the rich technique of polyphony are [...] implied in a single line” (Kurth, 1991, p. 83). Estas técnicas são os procedimentos

essenciais da escrita fugal; presentes no episódio acima, dão-se com o uso de apenas uma voz atual que é então expandida melodicamente para um âmbito polifônico.

Destacado em cinzento tem-se um motivo do tema<sup>6</sup>, como foi antes citado. Naturalmente, as notas são transpostas para outras tonalidades, de modo que o original mi-fá-sol logo em seguida aparece como fá sustenido-sol-lá, depois como si-dó-ré; em todos os casos, no entanto, os intervalos entre as notas (meio tom e um tom) seguem iguais, o que permite o reconhecimento do motivo. Como se pode perceber, as notas não estão umas seguidas imediatamente das outras, mas misturadas à voz atual (que fica, nesta análise, sempre ao natural, nem sombreamento). No compasso 250, a linha melódica aparente prossegue com uma escala ascendente (marcada ainda com o mesmo cinzento) que vai até o dó que principia o compasso 256.

Ao mesmo tempo, a formar uma linha de baixo, tem-se uma voz a desdobrar-se em outra escala ascendente, marcada em vermelho: depois do pedal em sol, dos compassos 249 a 251, a linha sobe por graus contíguos até o sol do compasso 257. É importante notar que as três últimas notas desta escala ascendente (mi, fá sustenido e sol, nos compassos 256 e 257) pertencem simultaneamente a duas vozes: são a continuação da linha de baixo e fazem parte também da linha que entoa o sujeito da fuga. Destacado em verde, o sujeito da fuga aparece de forma latente no compasso 255 e segue, intercalado às outras linhas, até o fá do compasso 258.

Entremeada ao sujeito, pode-se perceber a linha cromática do contra-sujeito. Assinalado em amarelo, o contra-sujeito inicia-se no dó do compasso 256 e termina no lá do compasso 258. Também esta nota ganha duas cores no estudo acima pois serve, ao mesmo tempo, tanto como última nota da linha que marcava o contra-sujeito como primeira nota de uma nova linha melódica. Esta nova linha melódica, destacada em azul claro, começa a partir de um motivo do sujeito (lá-si-dó) e depois sobe em escala até o sol, no compasso 263.

---

<sup>6</sup> A análise a seguir dá-se a partir de “Polyphonic melody” (in Kurth, 1991, pp 87-90).

No compasso 259 surge um desenho derivado do sujeito, marcado a roxo. A construção rítmica repete-se até ao compasso 263, em tons cada vez mais altos, com a duplicação da nota mais aguda a dar-lhe o valor de uma mínima:



Conjuntamente, uma inversão do motivo aparece, identificada a castanho, e ficam as duas linhas a intercalar-se.

A voz sombreada a azul, que vinha ascendente, no compasso 263 tem o seu ápice e começa a então a descer. No compasso seguinte, 264, o sujeito, identificado a verde, reaparece e alterna-se com ela. Outra vez ressurgue o contra-sujeito, em amarelo, no compasso 266: sujeito e contra-sujeito relacionam-se em contraponto aparente, como marcado ao início deste subcapítulo, ao ser apresentado o tema nos compassos iniciais da fuga — mas aqui o contraponto é “horizontal”, não é “vertical”, ou seja: a polifonia desdobra-se melodicamente em vez de ser conseguida através da sobreposição de notas. A linha melódica sombreada a amarelo, após o término do contra-sujeito no compasso 268, continua a descer até chegar ao sol do compasso 271; já desde o compasso 266 ela vinha intercalada a uma sequência com o motivo de quatro notas, que apareceu pela primeira vez em no compasso 259, mas que agora retorna invertido (marcado ainda em roxo).

Finalmente, no compasso 270 a linha melódica assinalada com azul é assimilada pela voz atual, o que ocorre no compasso seguinte com a linha em amarelo. A peça volta, até o seu término, a contar com um contraponto conseguido “verticalmente”, com a sobreposição de notas, não mais nesta forma “horizontal”, melódica.

É necessária esta excessiva análise para que o esquema de cores que tomou o trecho da fuga acima citado tenha alguma base e não pareça arbitrário; no entanto, para o fim comparativo que aqui se almeja, perceber a partitura como um quadro, ou uma tabela, como algo meramente figurativo, provavelmente bastará. Nesse sentido, seja pela apreciação da imagem, ou pelo acompanhamento da análise teórica realizada, é

possível dar-se conta, por exemplo, que no compasso 266 tem-se: linha melódica descendente (destacada em azul) + sujeito (em verde) + contra-sujeito (em amarelo) + inversão do motivo derivado do tema (em roxo), ou seja: tem-se, ali, quatro vezes presentes, simultâneas, contidas em apenas uma linha atual. *Grosso modo*, a forma como Bach consegue tal efeito é através da intercalação de trechos, às vezes de apenas uma nota, das várias vozes que ficam, então, dobradas uma para dentro das outras.

Ao observar-se a escrita de *Fado Alexandrino*, pode-se perceber que Lobo Antunes lança mão de expediente análogo ao que se assinalava agora na sonata para violino de Bach; o resultado é o mesmo: cria-se para o leitor a impressão de que várias vozes estão presentes simultaneamente, a perseguirem-se umas às outras. O trecho a ser analisado para explicitar este procedimento de escrita é retirado do segundo capítulo da primeira parte do romance, “Antes da Revolução”. Como se fez anteriormente, identifica-se as várias linhas narrativas através do sombreamento a cores; assim, no excerto copiado a seguir, estão assinaladas as vozes conforme a divisão abaixo:

1. as conversas que os personagens travam, ao mesmo tempo, com o comandante, sentados à mesa de um restaurante — é este o ponto a partir do qual todo o livro, em seus diferentes capítulos, é contado; é desta narrativa que todas as outras derivam (sem destaque);
2. a chegada do tenente-coronel a Lisboa, vindo de África (destacada a azul);
3. o episódio ocorrido em África, quando o tenente-coronel mata um homem (a amarelo); e
4. as falas do tenente-coronel dirigidas à mulher, que faleceu durante a sua ausência (a verde).

E é este o excerto, retirado de *Fado Alexandrino*:

Porém nessa altura eu já tinha entendido e comecei a caminhar para a saída sem os olhar sequer, percebia que me chamavam ao longe Faz o obséquio faz o obséquio em crocitos de pássaro no equinócio das praias, alcancei o jardim por intermédio de umas escaditas apertadas no extremo do edifício, onde um camponês de fato-macaco regava amorosamente os canteiros, e eu vazio (contava-me ele, de cotovelos na toalha, a acender um cigarro, esquecido do jantar), sem angústia, sem desgosto, sem aflição, sem nada, eu completamente oco a trotar frente às paredes

usadas na direcção do Volkswagen preto do quartel, eu a evitar tropeçar na mangueira, eu a galgar as plantas desmaiadas e as cercaduras geométricas da relva, eu a cruzar-me com os doentes e as visitas e as enfermeiras e os médicos e o raio que os parta que entravam e saíam, eu a contornar os lombos mornos dos automóveis estacionados, eu a abrir a porta e a sentar-me no banco de trás, vi as pupilas interrogativas, instantaneamente despertas, do condutor que dormitava ao volante no retângulo do espelho, Segue para os Anjos e endireita a boina, ordenou, és um militar ou és um chulo?, mastigou o trajeto inteiro o filtro de um cigarro que não acendeu, fitava, como um mocho empalhado ou um boneco de cera, as casas, as ruas, as travessas, os becos, as pracetas, vazio (descrevia-me ele), sempre vazio, indicou o prédio ao loiro, recusou que o ajudassem a transportar a mala e o saco para dentro, subiu ao terceiro andar sem uma única mirada ao espelho, turvo de riscos, do elevador, o corpo do negro acabou por relaxar-se, os queixos desajustaram-se numa careta estranha, a mão, de palma voltada para cima, apontava as copas ralas das árvores, Matei-o, Matei-a, o odor da pólvora picava-lhe o nariz, Matei-a com a minha quase ausência de notícias, o meu desinteresse, a minha frieza, ninguém o esperava no vestíbulo e a excessiva ordem dos objetos alarmou-o, puxou a fita da persiana da sala e deu com o próprio retrato, fardado, numa mesinha baixa, cinzeiros sem beatas, a televisão, livros, Quem andou por aqui a limpar tudo?, foi até ao quarto onde a cama, coberta de uma colcha de crochet, ocupava quase por completo a alcatifa, acendeu o candeeiro da mesa de cabeceira do seu lado e as paredes reverberaram de círculos concêntricos de luz, Tenho medo de rodar o fecho do armário e encontrar a tua roupa, os teus sapatos, os cintos dependurados de uma faixa de pano, despiu-se devagar deixando cair o blusão, as calças, a camisa, no soalho à sua volta, Enterrem-no fora do arame, ordenou ao primeiro sargento que acorreu, e à medida que se desembaraçava das meias o negro recomeçava a tombar diante dele numa lentidão sem fim, enrolado sobre si mesmo como uma serpentina de alambique, o estrondo do disparo ecoava-lhe a cada instante nos ouvidos, accionou a alavanca do chuveiro e o jorro de vidro da água deformava a imagem da maca que se afastava, rápida, na direcção das trincheiras, precedida pelo pequenino vulto obsequioso do sargento, Cavem o buraco depressa, enfiem-no lá dentro, acabem com isto por amor de Deus, saiu do banho a pingar à procura, às cegas, da toalha, Porque camandro não te mandei ir ter comigo, não te arranjei um sítio sossegado na vilória mais próxima para te visitar nos períodos de licença, podíamos estar juntos, conversar, fazer amor, sentir a tua língua lambem-me os cabelos do peito no remoinho do orgasmo, o torso estendido como um arco a fim de receber, inteiro, as chicotadas do meu sangue, comer os teus jantares eternamente insossos, abobora-me contigo na varanda, de calções, a respirar a noite, o bafo de África carregado de insectos misteriosos, chispas de claridades estranhas, sombras descomunais, estrelas sem nome e vozes rugosas e alegres, alcançou a tiritar uma toalha do monte da cómoda do corredor e jogou uma espreitadela à cozinha, nenhum prato no lava-loiças, nenhuma tigela, nenhuma frigideira, nenhum garfo, o fogão sem nódoas de molho, o frigorífico imaculado com uma garrafa de água das pedras, solitária, na prateleira da porta, O meu genro veio cá de certeza mamar-me o uísque todo, sobrava um resto de gin no bar da sala e enfiou a garrafa nos dentes num movimento automático, irreflectido, e nesse exato instante o telefone principiou a tocar, Já devem saber que voltei, andam à minha procura na cidade, compungidos, graves, sérios, cheios de pegajosa compreensão e conselhos resignados, Põe-te em sentido, uivou o tenente-coronel ao guerrilheiro, estás a falar com um branco, quero conhecer o que a Frelimo planeia contra nós, lá ao fundo os soldados, empoleirados em caixotes, beberricavam cervejas no bar improvisado, o negro fitava-o sem responder, soltou o fecho do coldre com o dedo, Tudo o que vocês preparam para nos foder os cornos meu filho da puta, escolheu uma camisa e umas calças e vestiu-se sem pressa, observando pela janela a tranquilidade pasmada de Lisboa, as cores suaves da tarde, o remansoso trânsito doente, Se estivesses comigo não morrias, não te deixava morrer na amável desistência teimosíssima dos bichos, Quando é o próximo ataque meu cabrão?, as orbitas avermelhadas do negro, desprovidas de sentimentos e receio, dissolviam-se numa espécie de tintura de iodo, de sangue, Quantos morteiros, quantas bazookas, quantos canhões sem recuo, procurou o casaco de malha de andar por casa na gaveta, Um dia ainda me sirvo desse trapo imundo para limpar a tina, ameaçava de brincadeira a mulher com o indicador espetado, bebeu outro gole de gin tentando recordar-se fisicamente dela, a cara, os gestos, a voz, e vinha-lhe à memória, lentamente, uma figura difusa, um rosto de água, acenos transparentes, sons que se

desarticulavam, líquidos, a uma distância formidável, acocorava-se no chão com a garrafa entre as pernas e o telefone não cessava de o chamar aos gritos, mantinha-se de pé no mesmo sítio, de pistola em punho, quando o sargento lhe tocou no cotovelo Acabámos o trabalho meu comandante, Como é que acabaram o trabalho, perguntou-se ele, se o negro tomba de contínuo à minha frente, se se amachuca constantemente na terra, de mãos no umbigo, perante a minha aflição angústia, Acompanhaste-me a Angola e à Guiné, pensou o tenente-coronel, mas para Moçambique não, emagreceras, queixavas-te de dores no peito, entornavas-te por vezes numa cadeira, de pálpebras suadas, a escorregar para mim um olhar ausente e fosco, o médico aconselhou análises, radiografias, exames complicados, despediu-se no cais metida num casaco de repente enorme, a aliança caía, as pulseiras caíam, os sapatos dançavam nos pés, o gin acelerava-lhe a pouco e pouco o coração, Estou velho, não aguento o álcool como antigamente, deu uma pancada inadvertida no cinzeiro, as beatas espalharam-se na alcatifa, Os olhos do preto, percebe, não me acusavam, não me condenavam (disse-me ele a quebrar novo palito na toalha), era eu que me acusava e condenava, me destruía sem remédio, acenou que sim ao sargento e empurrou a porta do gabinete forrado de esquemas e de mapas, com uma janelinha para a sanzala abandonada, palhotas derruídas, troncos, o abandono devorado pelas ervas, a correspondência prolixamente optimista de Lisboa confundia-o, se os exames são normais porque não são mais claros no que escrevem, porque não me justificam o motivo da operação das radiografias, dos remédios, apoiou-se com excessiva força a uma mesa circular de três pés, cheia de bibelôs e de caixinhas, e aquela preciosa cangalhada escorregou ao longo do naperon e despenhou-se-lhe em cima, a tampa de um coração de porcelana quebrou-se em mil pedaços, o telefone, inalterável, prosseguia os seus esguichos agudos e monótonos: Se eu estivesse aqui não morrias, pegava-te no pulso e não te deixava morrer, explicava-te que preciso de ti, que a casa aumenta desmesuradamente, que não consigo respirar sozinho, trago uma coisa nas costelas, um torno, uma chave que aperta, um desconforto, um mal estar sem nome, amanhã mudo-me para o quartel sem desfazer as malas, Quantos canhões meu sacana, quantos morteiros, quantos homens, calçava botas de borracha ordinária e as pernas subiam, finas, cor de chocolate, até aos calções de caqui, tentou colocar-se em pé, transportando a garrafa, e cambulhou de borco sobre os membros bambos, encontrou num espelho inesperado a sua boca aberta, o cabelo em desordem, as órbitas sem rumo, sentou-se no gabinete e retirou o uísque da gaveta enquanto o indicador premia interminavelmente o gatilho, Apanhámos este macaco, meu tenente-coronel, de guarda a uma aldeia de apoio, nem nos viu, o primeiro e o último que caçámos, assim à luva, como os coelhos, imaginou a mulher no hospital do cancro idêntica às doentes que vira algumas horas antes, a mesma exaustão, a mesma palidez, a mesma desistência, que caralho, da morte, o gin faz-me azia, enjoo-me, dá-me ganas de mandar as tripas pela goela, o telefone continuava a estremecer o seu apelo soluçado, chocou com uma poltrona, com outra, com o pesado armário dos livros, com a porta

(— Apesar do que o meu capitão supõe, disse o oficial de transmissões, depois da Revolução a luta tornou-se, em certo sentido, muito mais difícil)

ganhou o corredor na direcção do quarto mas as paredes ondeavam, o tecto ondeava, o chão subia e descia tentando desequilibrá-lo a cada passo, degraus inesperados obrigavam-no a bascular, a inclinar-se, a esbracejar como um patinador que principia, Morrer na véspera da minha chegada é pelo menos de mau gosto odeio-te, Quantas bazookas, preto de merda, quantos instrutores russos, quais os trilhos minados e depressa, Que vou fazer agora um ano inteiro, atrás de uma secretária, a dar ordens a sargentos bolorentos, e depois de novo Angola ou Guiné ou Moçambique e vinte e tantos meses de guerra, armas, caixões, rostos cansados de sobreviverem todos os dias ao próprio medo, à própria inquietação, ao próprio pequenino desespero tenaz a evaporar-se, azedo, pelos mil buraquinhos da pele, e de súbito um estampido enorme a cegar os ouvidos, os morcegos assustando-se, pendurados das arvores, semelhantes a leques espanhóis de renda, o negro a apertar a barriga com os punhos, o fiozito de sangue, as orelhas aflitas a vibrarem ao ritmo do som, entrou no quarto e eis o telefone a protestar indignado, insistente, insuportável, na mesa de cabeceira junto ao seu retrato, acabou a garrafa de gin que rolou para o tapete, susteve o vômito com a manga Já não tenho idade para beber assim, olhou a cama feita Deves ter ido as compras, daqui a nada voltas para arrumar os sacos

de plástico do supermercado na copa, as latas de conserva, os legumes, os ovos, o peixe congelado, a carne, entras na sala a queixar-te dos preços, desapareces por causa do jantar, tornas a surgir para limpar os cinzeiros, de início e até me habituar incomodava-me a tua exagerada mania da ordem, tudo simétrico, tudo brilhante excessivamente asseado, O que faço ao sacana deste preto que não acaba de cair, de umbigo roto, no interior de mim, o que farei a este preto que cairá para sempre, a cada segundo, de umbigo roto no interior de mim, é um de vocês dois que me chama ao telefone, ou tu ou ele, levanto o auscultador e ouço Olá querido do outro lado, bateu com as pernas na esquina da cama ao tentar alcançar o aparelho, agarrou-se desordenadamente às cortinas da janela, daqui a pouco acendem-se luzes lá em baixo, endireitou-se a custo com o estômago a estalar

(— Não, brincadeira à parte diga-me lá se é fácil, meu capitão, perguntou-me o soldado, um tipo aguentar-se nos tempos que correm com mulher e três filhos)

a cabeça tonta, os membros misturados, És tu a pedir-me para te ir buscar à Baixa porque não arranjas táxi, ou então Fiquei no apartamento da Maria João com o bebé daqui a um quarto de hora chego a casa, Tenho de te contar do preto, tenho de te contar a falta que me fazes, seguiu ao longo da franja do tapete, Amo-te, imagina só a brincadeira de mau gosto que me pregaram no Instituto do Cancro, imagina só a parvoeira deles, estendeu a mão para o telefone, ergueu-o à altura da boca, e quando ia responder desistiu, pousou-o ao seu lado na almofada, estendeu-se no colchão agoniado de vômitos, e abraçou-se com toda a força à baquelite como a um corpo vivo de mulher.

(Antunes A. , 2007, pp. 39-42)

Identificadas as várias linhas com diferentes cores, pode-se ter uma impressão visual imediata do procedimento adotado por Lobo Antunes: o autor mistura e interpõe as vozes a formar uma trama claramente contrapontística. É interessante notar como a mancha pictórica do trecho literário acima e a mancha gerada na fuga de Bach, há pouco estudada, assemelham-se e remetem-se uma à outra. Lobo Antunes, uma vez que a leitura não pode ser simultânea, intercala as linhas narrativas, como visto em Bach, monta uma obra polifónica em que as vozes dão a impressão de soarem todas ao mesmo tempo.

Apesar de estarem quebradas em vários trechos, às vezes mais curtos, às vezes mais compridos, não é difícil perceber que a escrita é formada por narrativas autônomas, ainda que misturadas. Sendo assim, é possível juntar estas linhas narrativas e, agrupando-as em colunas, sugerir como ficariam as páginas do romance se fosse possível uma leitura efetivamente polifónica, a quatro vozes. É o que se faz abaixo:

Porém nessa altura eu já tinha entendido e comecei a caminhar para a saída sem os olhar sequer, percebia que me chamavam ao	Segue para os Anjos e endireita a boina, ordenou, és um militar ou és um chulo?, mastigou o trajeto inteiro o filtro de um	O corpo do negro acabou por relaxar-se, os queixos desajustaram-se numa careta estranha, a mão, de palma voltada	Tenho medo de rodar o fecho do armário e encontrar a tua roupa, os teus sapatos, os cintos dependurados de uma faixa de pano,
---	--	--	---

longe Faz o obséquo  
faz o obséquo em  
crocitos de pássaro no  
equinócio das praias,  
alcancei o jardim por  
intermédio de umas  
escaditas apertadas no  
extremo do edifício,  
onde um camponês de  
fato-macaco regava  
amorosamente os  
canteiros, e eu vazio  
(contava-me ele, de  
cotovelos na toalha, a  
acender um cigarro,  
esquecido do jantar),  
sem angústia, sem  
desgosto, sem aflição,  
sem nada, eu  
completamente oco a  
trotar frente às  
paredes usadas na  
direcção do Volkswagen  
preto do quartel, eu a  
evitar tropeçar na  
mangueira, eu a galgar  
as plantas desmaiadas  
e as cercaduras  
geométricas da relva,  
eu a cruzar-me com os  
doentes e as visitas e  
as enfermeiras e os  
médicos e o raio que  
os parta que entravam  
e saíam, eu a  
contornar os lombos  
mornos dos  
automóveis  
estacionados, eu a  
abrir a porta e a  
sentar-me no banco de  
trás, vi as pupilas  
interrogativas,  
instantaneamente  
despertadas, do condutor  
que dormitava ao  
volante no retângulo  
do espelho, vazio  
(descrevia-me ele),  
sempre vazio, Os olhos  
do preto, percebe, não  
me acusavam, não me  
condenavam (disse-me  
ele a quebrar novo  
palito na toalha), era

cigarro que não  
acendeu, fitava, como  
um mocho empalhado  
ou um boneco de cera,  
as casas, as ruas, as  
travessas, os becos, as  
pracetas, indicou o  
prédio ao loiro,  
recusou que o  
ajudassem a  
transportar a mala e o  
saco para dentro, subiu  
ao terceiro andar sem  
uma única mirada ao  
espelho, turvo de  
riscos, do elevador,  
Matei-o, Matei-a,  
Matei-a com a minha  
quase ausência de  
notícias, o meu  
desinteresse, a minha  
frieza, ninguém o  
esperava no vestíbulo  
e a excessiva ordem  
dos objetos alarmou-o,  
puxou a fita da  
persiana da sala e deu  
com o próprio retrato,  
fardado, numa  
mesinha baixa,  
cinzeiros sem beatas, a  
televisão, livros, Quem  
andou por aqui a  
limpar tudo?, foi até ao  
quarto onde a cama,  
coberta de uma colcha  
de crochet, ocupava  
quase por completo a  
alcatifa, acendeu o  
candeeiro da mesa de  
cabeceira do seu lado e  
as paredes  
reverberaram de  
círculos concêntricos  
de luz, despiu-se  
devagar deixando cair  
o blusão, as calças, a  
camisa, no soalho à  
sua volta, e à medida  
que se desembaraçava  
das meias o negro  
recomeçava a tomar  
diante dele numa  
lentidão sem fim,  
enrolado sobre si

para cima, apontava as  
copas ralas das  
árvores, o odor da  
pólvora picava-lhe o  
nariz, Enterrem-no fora  
do arame, ordenou ao  
primeiro sargento que  
acoreu, Cavem o  
buraco depressa,  
enfiem-no lá dentro,  
acabem com isto por  
amor de Deus, Põe-te  
em sentido, uivou o  
tenente-coronel ao  
guerrilheiro, estás a  
falar com um branco,  
quero conhecer o que  
a Frelimo planeia  
contra nós, lá ao fundo  
os soldados,  
empoleirados em  
caixotes, beberricavam  
cervejas no bar  
improvisado, o negro  
fitava-o sem  
responder, soltou o  
fecho do coldre com o  
dedo, Tudo o que  
vocês preparam para  
nos foder os cornos  
meu filho da puta,  
Quando é o próximo  
ataque meu cabrão?,  
as orbitas  
avermelhadas do  
negro, desprovidas de  
sentimentos e receio,  
dissolviam-se numa  
espécie de tintura de  
iodo, de sangue,  
Quantos morteiros,  
quantas bazookas,  
quantos canhões sem  
recuo, mantinha-se de  
pé no mesmo sítio, de  
pistola em punho,  
quando o sargento lhe  
tocou no cotovelo  
Acabámos o  
trabalhinho meu  
comandante, acenou  
que sim ao sargento e  
empurrou a porta do  
gabinete forrado de  
esquemas e de mapas,

Porque camandro não  
te mandei ir ter  
comigo, não te arranjei  
um sítio sossegado na  
vilória mais próxima  
para te visitar nos  
períodos de licença,  
podíamos estar juntos,  
conversar, fazer amor,  
sentir a tua língua  
lamber-me os cabelos  
do peito no remoinho  
do orgasmo, o torso  
estendido como um  
arco a fim de receber,  
inteiro, as chicotadas  
do meu sangue, comer  
os teus jantares  
eternamente insossos,  
abobora-me contigo na  
varanda, de calções, a  
respirar a noite, o bafo  
de África carregado de  
insectos misteriosos,  
chispas de claridades  
estranhas, sombras  
descomunais, estrelas  
sem nome e vozes  
rugosas e alegres, Se  
estivesses comigo não  
morrias, não te deixava  
morrer na amável  
desistência  
teimosíssima dos  
bichos, Acompanhaste-  
me a Angola e à Guiné,  
pensou o tenente-  
coronel, mas para  
Moçambique não,  
emagreceras,  
queixavas-te de dores  
no peito, entornavas-  
te por vezes numa  
cadeira, de pálpebras  
suadas, a escorregar  
para mim um olhar  
ausente e fosco, o  
médico aconselhou  
análises, radiografias,  
exames complicados,  
despediu-se no cais  
metida num casaco de  
repente enorme, a  
aliança caía, as  
pulseiras caíam, os

eu que me acusava e condenava, me destruí sem remédio. (— Apesar do que o meu capitão supõe, disse o oficial de transmissões, depois da Revolução a luta [etc.]

mesmo como uma serpentina de alambique, o estrondo do disparo ecoava-lhe a cada instante nos ouvidos, accionou a alavanca do chuveiro e o jorro de vidro da água [etc.]

com uma janelinha para a sanzala abandonada, palhotas derruídas, troncos, o abandono devorado pelas ervas, Quantos canhões meu sacana, quantos morteiros, quantos homens, [etc.]

sapatos dançavam nos pés, Se eu estivesse aqui não morrias, pegava-te no pulso e não te deixava morrer, explicava-te que preciso de ti [etc.]

Mas, se é possível analisar um trecho de um capítulo de *Fado Alexandrino*, quanto à estrutura contrapontística, e encontrar ali uma ordenação e uma arquitetura engenhosamente trabalhada, também se pode tratar o romance inteiro como se fosse uma grande peça polifónica. Sustenta tal perceção a continuidade narrativa que se observa entre os capítulos, mesmo entre as três partes do livro; as vozes, ao término de um capítulo, não se calam, mas continuam a se fazer ouvir nos capítulos que se seguem: continuam a contar, a narrar, sem perder o fio discursivo.

É assim que, por exemplo, no capítulo três da primeira parte, imediatamente depois do capítulo que foi analisado, pode-se encontrar, em meio à narrativa principal do oficial de transmissões, que dá conta do retorno de África para a casa onde morava com a madrinha, aos fundos da Feira Popular, também dos interrogatórios da Pide — entremeada a esta linha narrativa, e entre outras vozes, reaparece, continua, tem-se o seguimento da linha narrativa do tenente-coronel: o leitor encontra o personagem do capítulo anterior a acordar, no dia seguinte, com a ressaca que o abuso do gin lhe causara:

havia um ruído qualquer longíssimo, como o de um homem a andar ou de duas coisas que se esfregam, e a seguir o som aproximou-se, cada vez mais perto, ao alcance da mão. Tentou colhê-lo com os dedos mas o braço, o ombro, o corpo inteiro não lhe obedeciam: abriu os olhos e distinguiu uma cara de rapariga no nevoeiro, o rosto de um sujeito mais atrás, vibrações pastosas de vozes que o crânio pesado, idêntico a uma pedra de ângulos, doloroso, entendia defeituosamente.

(Antunes A. , 2007, p. 53)

A rapariga é tão somente a filha do personagem; ela, junto com o marido, presta ao tenente-coronel os primeiros socorros habituais após as bebedeiras: inócuos copos de água e aspirinas. O que era uma linha narrativa principal no capítulo dois passa a ser uma linha de fundo no capítulo três. O que se percebe é que os procedimentos que

foram assinalados alastram-se por todo o romance, incluindo todos os personagens, interligando todas as vozes em uma enorme teia contrapontística.

Esta forma de polifonia narrativa mais ampla, que transborda dos capítulos e abarca o romance como um todo, dá-se também através de pequenas frases, fiapos de diálogo que, em um primeiro momento, soam incompreensíveis, às vezes mesmo absurdos. Um exemplo disso aparece no excerto copiado abaixo:

— Aposto que ninguém sabe da sua volta, sorriu-lhe afectuosamente o comandante a subir as calças com um esticão mais forte. Tens o meu carro em baixo, à tua espera.

O oficial de transmissões deu um passo em frente e estendeu a mensagem:

— Seguimos dia vinte e seis para Lisboa.

O amigo apagou a cigarrilha em meio no cinzeiro de vidro: percebiam-se os acessos da auto-estrada, mais árvores, amontoados de casas, como se a cidade ascendesse do interior de si própria num desses palcos móveis de casino: Gerente, todas as putas de Lourenço Marques para a minha mesa.

— Não és só tu que fodes os cornos nisto, gemeu o esgrimista. Repara em mim: quem me dá quarenta e cinco anos, merda? E agora em agosto, imagina-me, Guiné.

Ficou a olhar para as letras, incrédulo, à procura dos fósforos no bolso da camisa: a chama iluminou-lhe pedaços da cara comprida, dois vincos profundos, verticais, na raiz dos malares, a cicatriz castanha da mandíbula, um mapa com tachas coloridas por detrás. O oficial de transmissões limpava os óculos com o lenço. Os postos da guarda aparentavam-se a pequenos morros cúbicos no silêncio, voltados para a ameaça escura da mata.

(Antunes A. , 2007, pp. 36, 37)

Este trecho de *Fado Alexandrino* traz, outra vez, linhas narrativas simultâneas, que se vão intercalando umas às outras. Assim, a linha discursiva assinalada em amarelo traz o tenente-coronel no gabinete de comando, recém-chegado a Lisboa, a conversar com outros militares ainda antes de seguir para casa; entremeada em cinzento tem-se a linha que, regredindo no tempo, mostra o tenente-coronel ainda em África, a receber a notícia da volta para casa; no entanto: a que se refere a curta frase marcada em verde? Que gerente, que putas, que Lourenço Marques?

Lourenço Marques é, naturalmente, uma referência a Maputo, capital de Moçambique: apesar de a cidade ter deixado em 1976 de ser chamada Lourenço Marques, revogando a homenagem feita ao explorador português, é ainda assim que os personagens a chamam, é assim que ela aparece no livro — os “cafés de Lourenço Marques”, o “transporte para Lourenço Marques”, os “cinco dias de licença em Lourenço Marques”, o “juiz de Lourenço Marques”, as idas, “de licença, a Lourenço

Marques” (Antunes A. , 2007, pp. 15, 153, 205, 310, 451). Ainda que isto aclare um pouco a frase destacada (“Gerente, todas as putas de Lourenço Marques para a minha mesa”), o sentido ainda continua turvo devido ao ponto em que ela aparece, completamente descontextualizada; apenas se poderá percebê-la melhor quase cem páginas depois, com a sua continuação, ou a repetição insistente do pedido, pelo alferes: “E se à saída daqui fôssemos às putas, meu capitão?” (p. 124). Um pouco adiante, a indagação retorna, “às putas depois dos discursos, meu capitão?”; acompanha-a, desta vez, a justificativa que faz outra vez menção a Maputo: “para lembrar os cabarés dos dias de licença” (p. 128); e de novo, duas páginas a seguir: “às putas, meu capitão [...]. Invadimos uma espelunca qualquer, metemos o mulhério por nossa conta, organizamos uma farra como antigamente”.

É preciso, no entanto, chegar ao último capítulo da primeira parte para que a frase que figurou no início do romance ganhe um sentido mais amplo. É somente quando desembarcam os personagens na boíte Madrid que aparece a mesa (“alcançámos a mesa ao cabo de uma viagem tormentosa”), que aparece o gerente (“o gerente, de mãos atrás das costas, enxotava as raparigas na nossa direção com imperativos acenos de queixo de domador”), que aparecem as prostitutas (“criaturas obesas de impressionantíssimas cabeleiras platinadas, dentes de oiro carnívoros na sombra, decotes fundos como poços hertzianos, peitos e ancas desmesurados sobejando as cintas em borbotões de carne) (Antunes A. , 2007, pp. 204, 206, 205).

Pode-se, nesse sentido, outorgar a fala “Gerente, todas as putas de Lourenço Marques para a minha mesa” ao alferes, em uma junção bastante típica em Lobo Antunes, também em *Fado Alexandrino*, que amolga presente e passado, Portugal e África, Lisboa e Maputo. Com isso, tem-se uma linha narrativa que começa quase impercetivelmente, que logo em seguida fica em suspenso, à espera de continuação, por mais de 150 páginas, por dez capítulos, e então plenamente se desenrola.

Outro exemplo é um diálogo de fundo, ainda no restaurante: a fala “— Reúnem-se à noite no quarto de um deles [...]. Circula por aí um abaixo-assinado com centenas de nomes” encontra a sua réplica apenas no capítulo seguinte, 25 páginas depois: “— Não só abaixo-assinados, meu comandante, insistiu o capelão, alarmado, são conversas,

são provocações, são autênticos atentados ao regulamento” (Antunes A. , 2007, pp. 99, 124).

Assim, é possível defender, outra vez, que também nesta obra de Lobo Antunes, ao longo da imensa partitura do romance, não se tem fragmentos com temas a serem desenvolvidos aos pedaços, mas vozes que se dão e, suspensas, ficam à espera da sua continuação. Tal procedimento faz com que fiquem a soar em simultâneo junto com todas as outras vozes, com um resultado exigente em relação à leitura e altamente contrapontístico. Tem-se, em *Fado Alexandrino*, uma estrutura composicional bastante complexa, um romance em que a polifonia narrativa entra não apenas enquanto forma, mas como conteúdo: o modo como se desenvolve o enredo, através de uma longa conversação, cheia de cortes e de falas sobrepostas, pede idealmente um tratamento polifónico dessas narrativas.

O mesmo procedimento contrapontístico também pode ser destacado em *Explicação dos Pássaros*. Ali, ao fim do primeiro capítulo, por exemplo, pode-se perceber o texto como uma complexa composição a seis vozes. Cada parte corresponde a uma linha narrativa específica, que poderia ser destacada e apresentada ao leitor não em simultâneo, mas separadamente. São as seguintes as seis linhas presentes neste primeiro capítulo:

1. Rui a visitar a mãe no hospital, depois a viajar com Marília para Aveiro, no intuito de separar-se dela;
2. a encenação circense, burlesca, que acompanha a narrativa como duplo carnavalesco, focada desde o início no trágico fim de Rui;
3. as entrevistas que formam como um panorama jornalístico sobre Rui e a sua morte;
4. a separação de Tucha;
5. as cenas com o pai da infância, que lhe explicou tão poeticamente os pássaros;
6. o passado como amplo pano de fundo, abarcando Tucha, Marília, o pai etc.

No segundo capítulo, no longo parágrafo que o fecha, é possível observar de forma concisa esta escrita polifónica utilizada por Lobo Antunes. Ao monólogo rememorativo de Rui, que traz a perda do pai da infância (marcado a cinzento), soma-se em contraponto a reação de Marília à vez em que conheceu os futuros sogros (a amarelo), o presente da narrativa, com Marília e Rui em Aveiro, ele a ensaiar outra vez o pedido de separação (em verde), e o testemunho caricatural e tendendo ao grotesco da mãe de Rui (a azul). O excerto abaixo dá conta de explicitar a polifonia narrativa utilizada:

Vocês são todos umas bestas, disse ela, e desatou a chorar, o autocarro surgiu lá ao fundo aos pulinhos nas rodas enormes, apertou-lhe os ombros com o braço e ela sacudiu-o com raiva Larga-me vai à merda larga-me, Dois para Campo de Ourique pediu ele ao condutor, a Marília, de nariz no vidro, observava com excessiva atenção os prédios e as ruas que desfilavam para trás, minúscula e frágil e desesperada debaixo do poncho vermelho, O pai já não se interessa pelos pássaros, acusei-o eu, só se preocupa com números, e firmas, e letras, e acções, e notários, e coisas dessas, vá lá acima ao sótão ver apodrecer os álbuns, ver-nos apodrecer a nós, comemos um terço das iscas, bebemos um café de borras, saímos à procura do automóvel pelas trevas da praça, dois bêbedos espojados num banco cá fora dormiam um de encontro ao outro, indiferentes como amantes idosos, Chega-te cá para eu te medir a tensão, ordenou o pai, e ele aproximou-se a contragosto do aparelho imponente, a calva do velho, engraxada, cintilava sob o candeeiro, as costas das mãos povoavam-se das sardas castanhas dos sessenta anos, os dedos tremiam, Já não seria capaz de pegar ao colo de ninguém, pensa, já não se interessa pela quinta, já não se interessa por nada a não ser fábricas e enfartes, a Marília chegou a casa, despiu o poncho, descalçou as socas, atirou-se para cima da cama de costas para mim, parti o atacador de um dos sapatos, joguei o pedaço que me ficou na mão para um canto, Descansa, que caralho, que não voltamos lá mais, não fui eu que escolhi a família que tenho mas acabou-se prometo, o frio e a humidade cristalizavam-se nas árvores do largo em miríades de agulhazinhas quebradiças, não ia chover nunca mais e Aveiro vogaria eternamente na neblina à laia de um navio desgovernado, [...] lá está o carro imóvel contra um plátano e como que preso ao tronco por uma arreata invisível, o relógio de uma igreja qualquer soou uma incrível infinidade de badaladas compassadas e lentas, o som alargava-se, medieval, em círculos concêntricos na atmosfera saturada, 14-8 informou o pai, recorda-se que os trinta anos são uma idade perigosa, é a alturazinha de uma dieta sem sal, os olhos escuros dele examinavam-no numa objectividade clínica sem ternura, o atacador do outro sapato aguentou-se por um fio, lavei os dentes amuado, Descansa, gritei eu dos azulejos, que não te impinjo mais aquelas bestas, Ainda me interesso pelos pássaros, velho, ainda quero saber como é que eles são, Vocês nem calculam o desgosto que nos deu, suspirou a mãe, entrou-nos pela casa com uma criatura porquíssima, pôs o motor a funcionar, ligou os faróis e arrancou na direcção da pousada, pinheiros e pinheiros, a neblina esfarrapada da noite que se formava e desfazia à sua frente em volumes sólidos que se diluíam, Desatou a gritar connosco aquela propaganda comunista contra Deus, as iscas torciam-se-me, desconfortáveis, na barriga, cheias de agulhas, de arestas, de esguichoinhos de ácido, arregacei os beiços para examinar os molares ao espelho e dei com a minha cara do outro lado, aparvalhada e lunar, este sou eu agora, este invólucro insólito, estas rugas.

(Antunes A. , 2011, pp. 139-141)

Assim, como estudado no episódio monofónico da fuga de Bach, também na escrita de Lobo Antunes pode-se encontrar a técnica de intercalar várias linhas para,

com isso, simular a sensação de simultaneidade. Seja em alguns trechos extremamente curtos ou em outros mais amplos, o autor intercala as vozes, vai gradualmente as alimentando e desenvolvendo de modo a mantê-las todas abertas, vivas, a seguirem em paralelo.

## Coda

Ao longo de todo *O Livro Azul* (1958), Ludwig Wittgenstein evita, ao menos parcialmente, abordar a “aparência misteriosa dos processos de pensamento” (Wittgenstein, 2008, p. 25). O autor esbarra nesses processos, não consegue escapar de lidar com eles, mas, com bastante desenvoltura, esquiva-se, dá a volta; mais de uma vez Wittgenstein reitera “não estamos interessados no local em que os processos do pensamento, do cálculo, ocorrem”, ou “não estamos preocupados com a diferença entre interno e externo” (Wittgenstein, 2008, p. 39). Já no *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) escapou-se igualmente à formulação de uma teoria do conhecimento: espelhou-se a linguagem no mundo sem, no entanto, elucidar como esse espelhamento se dá, como ele é possível.

No presente trabalho, seguindo-se essa lição, ignorou-se reiteradamente quaisquer explicações minuciosas dos processos ditos mentais, ou cognitivos, quaisquer considerações aprofundadas de como a leitura ou a audição se dão “internamente”. Mencionou-se notas musicais que se destacam da melodia e formam outra melodia, sequências de acordes que são percebidos como várias vozes paralelas, mencionou-se linhas narrativas que se desprendem e se afastam, frases, às vezes trechos inteiros que dão a impressão de serem simultâneos, ou de pertencerem ao mesmo tempo a dois fios narrativos — e nada disso esteve acompanhado de uma teoria sobre a percepção, seja dos sons musicais ou das narrativas literárias. Ainda assim, não deixa de saltar aos olhos que os processos “internos” pressupostos pela recepção e codificação dos exemplos sobre os quais se trabalhou exigem do indivíduo, seja ele o leitor ou o ouvinte, um papel mais ativo, mais decisivo do que em geral ocorre na leitura de um romance ou na audição de uma peça musical. Tanto a polifonia narrativa como a polifonia melódica dependem da colaboração criativa do recetor para que se desenvolvam plenamente.

É nesse sentido que, diante da construção polifónica na obra de Lobo Antunes, o leitor, como Catarina Vaz Warrot salientou, torna-se parte importante para o funcionamento do romance: “o leitor deverá conseguir ler/ouvir cada voz em separado

e ao mesmo tempo deverá ouvi-las em simultâneo” (Warrot, 2013, p. 147). Também se encontra em Roland de Candé consideração semelhante, mas em relação às suítes para violoncelo solo de Bach: “a nossa imaginação”, diz o autor, “encontra-se cada vez mais solicitada para perceber a polifonia subjacente” (Candé, 1994, p. 93). Note-se então que, ao traspor da música para a literatura a polifonia, transpôs-se não apenas a técnica ou os procedimentos genéticos, mas também a forma como a obra é recebida e como ela, em ambos os casos, solicita a participação ativa de quem a recebe.

Os trechos citados das peças musicais de Bach, assim como os romances de Lobo Antunes que foram analisados, não se ordenam, na escuta ou na leitura, da forma usual. É necessária a atuação de quem ouve, ou lê, a manter acesas em sua memória as vozes que foram suspensas, para depois as conectar quando reaparecerem, dando-lhes uma continuidade; apenas desse modo as obras ganham o seu sentido e o seu âmbito contrapontístico. Mais uma vez, não interessa elucidar ou estudar como, “internamente”, o sujeito reconstrói as obras, nem que processos mentais são utilizados para tanto, mas apenas a constatação empírica de que tal fenómeno ao fim ocorre, que se dá em efetivo uma escuta ou uma leitura polifónica.

Não se pretende, é claro, sugerir que Lobo Antunes imitou ou se inspirou na música de Bach. Coube aqui a comparação apenas como forma de abordar e iluminar o texto do autor. De qualquer modo, é curioso observar que, apesar de Lobo Antunes, na crônica anteriormente citada, “De Deus como apreciador de jazz”, falar em “utilizar as personagens como os diversos instrumentos de uma orquestra” (Antunes A. , 2002, p. 131) e nomear grandes sinfonistas — Beethoven, Brahms e Mahler —, a partitura literária a que ele chega com alguns de seus romances assemelha-se mais a uma composição barroca para um só instrumento monofónico do que a uma sinfonia nos moldes românticos.

Dado o recorte tão pequeno da obra de Lobo Antunes, não se pode alargar aos outros romances do autor, ou mesmo ao seu processo criativo, as considerações deste estudo. É assim que a constatação de que há o uso da polifonia narrativa de forma extremamente desenvolvida nos dois primeiros livros do “ciclo das epopeias”, *Explicação dos Pássaros* e *Fado Alexandrino*, e de que tal procedimento de escrita pouco

é utilizado no romance seguinte, *Auto dos Danados*, e está de todo ausente em *As Naus* — é assim que tal constatação fica sem uma conclusão, ou sequer uma teoria válida que a explique no âmbito da obra total do autor. Era necessário um estudo mais abrangente para inferir com alguma segurança se o uso da polifonia narrativa está ligado a determinada época criativa, ou a um tema, ou a uma estrutura, ou então a quê.

Ainda assim, parece possível afirmar que uma conceção polifónica mais ampla está presente em todo o “ciclo das epopeias” — e, talvez: em toda a obra de Lobo Antunes. A simultaneidade, nas quatro obras que se estudou, surge como uma noção privilegiada na escrita do autor, seja na forma da polifonia narrativa, no desenvolvimento da diegese ou no tratamento vertical do tempo, como encontrado em *As Naus*. Neste romance, fica evidente também como os capítulos acabam por formar linhas narrativas que caminham ao mesmo tempo, às vezes chegando a cruzar-se, em uma estrutura mais tradicional mas ainda assim bastante propícia aos planos paralelos ou simultâneos. Pode-se lembrar, em reforço a este posicionamento, a fala anteriormente citada de Lobo Antunes, acerca da conceção ideal de tempo para a sua literatura, apreendida durante o período em que esteve em Angola: “em África não existe passado nem futuro, só o imenso presente que engloba tudo” (Blanco, 2002, p. 96).

Esse tempo que não contempla uma divisão entre passado, presente e futuro marca, nesse seu modo anómalo, a obra de Lobo Antunes que aqui se estudou. Como uma grandeza avariada, o tempo no autor português encontra justamente na polifonia narrativa uma forma ideal de expressão, ainda que não seja a única. As técnicas que foram analisadas, com as quais é possível criar uma escrita contrapontística, em que vários planos temporais caminham como que simultaneamente, mostram-se como importantes ferramentas para o autor na expressão dessa sua conceção do tempo.

Não parece errado afirmar que no âmbito da criação artística a constituição de uma obra extrapola a delimitação teórica que aparta cada arte sob um domínio, sob a inspiração de apenas uma musa. Sendo assim, é possível — ou mesmo necessário — um entendimento que mescle e expanda conceitos em uma abordagem efetivamente interartística. A abordagem que se utilizou não deixa de fazer eco ao que Jean-Luc

Nancy, em *Les Muses* (1994), escreveu: “les arts passent en effet les uns dans les autres, et cela non pas tant dans les pratiques de mélange ou de synthèse que plutôt chacun pour soi, si l’on peut dire (il y a de la musique dans la peinture)” (Nancy, 2001, p. 165). Há música na pintura, mas também na literatura; as artes não são estanques, mas “naissent d’un rapport mutuel de proximité et d’exclusion, d’attraction et de répulsion, et leurs œuvres respectives opèrent et s’entretiennent dans ce double rapport” (Nancy, 2001, p. 163).

Trazer conceitos do campo da música para a literatura e utilizá-los para além de um efeito estilizante possibilitou uma abertura do olhar sobre a dinâmica das vozes discursivas na prosa de ficção. Mais do que metafórico, o conceito de polifonia latente serviu como caminho para a investigação dos romances de Lobo Antunes que constituem o “ciclo das epopeias”, propondo ângulos de visão de certa forma facilitadores para a análise literária.

Terminado o trabalho, ficam estas considerações como uma coda a fechar uma composição musical. Aqui todas as vozes conjugam-se em um mesmo ponto, coincidem e deixam de buscarem-se umas às outras. No entanto, termina-se com um acorde de dominante: termina-se com uma meia-cadência, sem a resolução na tônica a sugerir que o percurso está terminado.

## Bibliografia e musicografia

### Bibliografia ativa

- Antunes, A. (2002). *Segundo Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*. Lisboa: Dom Quixote.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Auto dos Danados* (18ª ed. — 1ª ed. *ne varietur*). Lisboa: Dom Quixote.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Fado Alexandrino* (11ª ed. — 1ª ed. *ne varietur*). Lisboa: Dom Quixote.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar* (4ª ed.). Lisboa: Dom Quixote.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Conhecimento do Inferno* (15ª ed. — 2ª ed. *ne varietur*). Lisboa: Dom Quixote.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Explicação dos Pássaros* (12ª ed. — 2ª ed. *ne varietur*). Lisboa: Dom Quixote.
- \_\_\_\_\_. (2018). *As Naus* (8ª ed. — 3ª ed. *ne varietur*). Lisboa: Dom Quixote.

### Bibliografia passiva

- Arnaut, A. (Ed.). (2008). *Entrevistas com António Lobo Antunes: 1979-2007: Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Edições Almedina.
- \_\_\_\_\_. (2009). *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). (2011). *António Lobo Antunes: a crítica na Imprensa 1980-2010: cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina.
- Blanco, M. (2002). *Conversas com António Lobo Antunes*. (C. Brito, Trad.) Lisboa: Dom Quixote.
- Petrov, P. (2004). A Escrita Polifónica em *Auto dos Danados* e em *Exortação aos Crocodilos* de António Lobo Antunes. Em *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes: Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote.
- Seixo, M. (2002). *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote.

- \_\_\_\_\_. (2010). *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos: Volume II de Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote.
- Seixo, M., Abreu, G., Cabral, E., Afonso, M., Sousa, S., & Vieira, A. (2008). *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes* (Vol. 1). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Warrot, C. (2013). *Chaves de Escrita e Chaves de Leitura nos Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Texto Editores.

### **Bibliografia geral**

- Andrade, M. (2009). A escrava que não é Isaura. Em M. Andrade, *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir.
- \_\_\_\_\_. (2012). *50 poemas e um prefácio interessantíssimo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Pequena história da música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Aristóteles. (2018). *Poética* (6ª ed.). (A. Valente, Trad.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bakhtin, M. (2003). *Estética da criação verbal* (4ª ed.). (P. Bezerra, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Teoria do romance I: A estilística*. (P. Bezerra, Trad.) São Paulo: Editora 34.
- \_\_\_\_\_. (2017). *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. (P. Bezerra, Trad.) São Paulo: Editora 34.
- \_\_\_\_\_. (2018). *Problemas da poética de Dostoiévski* (5ª ed.). (P. Bezerra, Trad.) Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- \_\_\_\_\_. (2018). *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. (P. Bezerra, Trad.) São Paulo: Editora 34.
- \_\_\_\_\_. (2019). *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. (P. Bezerra, Trad.) São Paulo: Editora 34.
- Berio, L. (2015). *Intervista sulla musica*. Bari: Editori Laterza.

- Candé, R. (1994). *As Obras-Primas da Música: 1. De Machaut a Beethoven*. Porto: Edições Asa, 1994. (A. Brandão, Trad.) Porto: Edições Asa.
- Coetzee, J. (2008). *Diário de um ano ruim*. (J. Siqueira, Trad.) São Paulo: Companhia das Letras.
- Faulkner, W. (2017). *O Som e a Fúria*. (A. Chaves, Trad.) Alfragide: Leya.
- Ferreira, V. (2009). *Em Nome da Terra*. Lisboa: Quetzal.
- Fiorin, J. (2020). *Introdução ao pensamento de Bakhtin* (2ª ed.). São Paulo: Contexto.
- Fraga, O. (2009). *Progressão linear: uma breve introdução à teoria de Schenker*. Curitiba: UFPR.
- Hutcheon, L. (1989). *Uma teoria da paródia*. (T. Pérez, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Jakobson, R. (1971). On the Relation between Visual and Auditory Signs. Em R. Jakobson, *Selected Writings II: Word and Language*. The Hague/Paris: Mouton.
- Kurth, E. (1991). *Ernst Kurth: selected writings*. (L. Rothfarb, Ed., & L. Rothfarb, Trad.) New York: Cambridge University Press.
- Lessing, G. (2011). *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. (M. Seligman-Silva, Trad.) São Paulo: Iluminuras.
- Lévi-Strauss, C. (2017). *Mito e Significado*. (A. Bessa, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Mann, T. (2000). *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo* (3 ed.). (H. Caro, Trad.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Menezes, F. (2002). *Apoteose de Schoenberg* (2 ed.). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Nancy, J. (2001). *Les Muses*. Paris: Galilée.
- Quental, A. (2001). *Poesia Completa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Rabelais, F. (2009). *Gargântua e Pantagruel*. (D. Jardim Júnior, Trad.) Belo Horizonte: Itatiaia.
- Said, E. (2013). *Reflexiones sobre el exilio: y otros ensayos literarios y culturales*. (R. Pérez, Trad.) Barcelona: Debolsillo.
- \_\_\_\_\_. (2016). *Música al límite: Três décadas de ensayos y artículos musicales*. (E. Valle, Trad.) Barcelona: Debolsillo.

- Schoenberg, A. (1983). *Theory of Harmony*. (R. Carter, Trad.) Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Stainer, J., & Barrett, W. (Eds.). (2009). *A Dictionary of Musical Terms*. New York: Cambridge University Press .
- Todorov, T. (2003). Prefácio à edição francesa. Em M. Bakhtin, *Estética da criação verbal* (M. Galvão, Trad., 4ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Wisnik, J. (1989). *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Wittgenstein, L. (2008). *O Livro Azul*. (J. Mendes, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas* (M. Lourenço, Trad., 6ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Wolff, C. (2000). *Johann Sebastian Bach: the learned musician*. New York: W. W. Norton & Company.

## Musicografia

- Bach, J. (s.d.). *Das Wohltemperierte Klavier* (HN 14 ed., Vol. I). (E.-G. Heinemann, Ed.) Munique: G. Henle Verlag.
- \_\_\_\_\_. (s.d.). *Sechs Sonaten für Violoncell Componirt von Joh. Seb. Bach für Pianoforte Bearbeitet von Joachim Raff*. Leipzig, Winterthur: J. Rieter-Biedermann.
- \_\_\_\_\_. (s.d.). *Sechs Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001-1006* (HN 356 ed.). (K. Rönna, Ed.) Munique: G. Henle Verlag.
- \_\_\_\_\_. (s.d.). *Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007-1012* (HN 666 ed.). (V. Egon, Ed.) Munique: G. Henle Verlag.
- \_\_\_\_\_. (2020). *Suiten, Partiten, Sonaten Bearbeitet für Cembalo von Gustav Leonhardt*. Kassel: Bärenreiter.
- Mozart, W. (s.d.). *Klaviersonaten Band II* (HN 2 ed.). (E. Herttrich, Ed.) Munique: G. Henle Verlag.

## Anexo

Excerto do capítulo “Terceiro dia de festa: A importância da máquina de influenciar na gênese da esquizofrenia”, de *Auto dos Danados*, com os trechos em uníssono (destacados com negrito) repetidos nas várias linhas narrativas a que podem simultaneamente pertencer:

Linha narrativa de Leonor:

O meu pai, calado, escondia-se no jornal na cadeira do costume, a introduzir os dedos no bolso do colete, preocupado com o tempo, preocupado com tanto pássaro e tanto coelho à solta pelos campos, desde a margem do Guadiana até Reguengos. Ao termo do dia o meu tio acenava-nos de longe, corria o polegar condescendente pela garupa dos cachorros, beijava a minha mãe na testa, apertava a mão do meu pai, contava, já de pé, uma anedota derradeira, escutávamos as suas gargalhadas e os seus passos marciais no vestíbulo (...). Na tarde, depois da sesta, em que todos os retratos da minha mãe desapareceram da casa e o meu pai, vestido de luto, nos chamou ao escritório, ao meu irmão e a mim, para nos anunciar a morte da mulher (...), lembro-me melhor da secretária, dos móveis, dos livros arrecadados, como galinhas ao sol-pôr, nos paralelos e sucessivos poleiros das capoeiras de rede, do que da cara com que nos falava (...). Lembro-me melhor da ausência de molduras do que daquilo que nos disse, do mesmo modo que à saída da igreja me recordava com

Linha narrativa de Diogo:

Aqui, bancando de parvo, a ouvir anedotas de quartel, a assistir ao desagrado dos meus filhos, à inquietação da minha mulher e ao frenesim das criadas, como se este cretino usufrísse de mais poder do que eu na minha própria casa, (...) impedindo-me de bater as rolas nos matos do Redondo, de caminhar, de arma no ombro, com o feitor ao meu lado, a sentir o odor da terra e das ervas e a esquecer-me de que a minha mulher não era virgem quando conheci a intimidade da sua nudez e o túnel do seu corpo, estendida debaixo de mim, de olhos abertos, sem um único suspiro de prazer, desejando somente que eu a afofasse o menos possível, (...) fitando-me com nojo, e horror, e resignação, e piedade, de modo que me sobravam as companheiras dos ganhões e as criadas da casa para saciar a minha ânsia de ternura (...), tão amargo e solitário e insatisfeito como antes de te conhecer, como me conheci sempre desde que me conheço, movendo a tampa do relógio na esperança de que os meus filhos cresçam e me deixem, (...) que o feitor se despeça, que todos os que dependem do meu bolso se evaporem, e não apenas as pessoas mas também a vivenda, o adro, a vila, e eu agarre nas cartucheiras e na espingarda, saia do quintal que não existe pelo

Linha narrativa de Gonçalo:

Não me preocupei coisa alguma porque ela gostava das minhas duas irmãs e de mim, por ser filho homem, não. Para lhe agradecer eu bebia o leite primeiro do que elas e a minha mãe népia, lavava as mãos antes de me sentar à mesa e mandavam-mas lavar outra vez, E deixa a porcaria dessa carruagem no quarto, Gonçalo, palavra que não sei o que fazes às coisas que as estragas sempre, repara no exemplo que dás às tuas irmãs, com nove anos, já crescido, daqui a nada alistam-te na Marinha, endireita-te na cadeira, esqueceste-te do guardanapo, não sabes como se pega na faca? Não se mastiga com a boca aberta, ralhava a minha mãe, vê-se-te a comida toda lá dentro, francamente gostava que me dissessem onde foste buscar essas maneiras, até a tua irmã, que é doente, tem melhores modos do que tu. De castigo não repetes o doce, disse a minha mãe, vai para o quarto brincar com as tuas carruagens estragadas. Dobra o guardanapo antes

muito mais nitidez do desenho das talhas do que dos discursos do prior. **Sinceramente que não entendo a tua benevolência com esta criança, Diogo, sinceramente que não entendo porque lhe consentes tudo, e o meu pai à cabeceira da mesa, calado, a fumar, a deixar cair a cinza do cigarro no prato em que se amontoavam as cascas e os caroços da fruta, não compreendo como não perdes a paciência com este malcriado, Diogo, e nisto o meu pai disse tranquilamente, sem mudar de posição, a apagar o cigarro, no rebordo de loiça, numa inesperada e repentina cautela, do lado oposto do candeeiro que lhe iluminava a gravata e lhe submergia a cara na sombra, Talvez por este ser o único dos filhos que me deste que tenho quase a certeza de ter feito. O quê?, disse a minha mãe a arredondar as órbitas, o quê? Um cão que não nos pertencia ladrava na rua, excitando os perdigueiros que galopavam em tropel para o vestibulo, a rosnar. Acho que ouviste lindamente, disse o meu pai, punha as mãos no fogo em como essas duas pertencem mais aos colhões do meu irmão do que aos meus, nasceram dos tomates daquele panelheiro fardado que vem cá aos domingos maçar toda a gente menos tu com idiotices de sargento. Capitão, disse a minha mãe indignada e eu a olhá-los, aflita, pressentindo qualquer coisa de horrível e desejando que eles se calassem, desejando um silêncio mais veemente do que o silêncio da noite, desejando que ela me ralhasse a mim também, se**

portão que não há, e siga para sul, Guadiana abaixo, (...) decidindo-me, para que tudo se torne certo e conforme, a premir o gatilho e a assassinar os barcos ancorados, estendidos na areia como cachalotes de pau. Acabei de explicar aos miúdos o falecimento da mãe, e chamei uma das empregadas para os levar e lhes servir o leite e a compota do pequeno-almoço (...). Fechei a porta à chave e não comi nem bebi até à noite, parado no centro do escritório, incomodado pelo inchaço da nuca, a rever a bota do feitor junto à minha bochecha espalmada no chão, a senti-lo abanar-me pelos suspensórios. Senhor engenheiro, senhor engenheiro, o que lhe sucedeu, senhor engenheiro?, e eu a pensar, sem me conseguir mover, Como se não soubesses, meu sacana, (...) e havia outros passos de gente, e cochichos, e segredos e pasmos. A patroa bateu-lhe com o relógio dos serafins na cabeça até rachar a pedra da base, tem sangue aqui, repara, chama-se o enfermeiro ou quê? A morrer uma porra, disse o feitor a meter-me a biqueira nas costelas, como se faz às mulas, para me estimular as reacções, não vês o peito do gajo para baixo e para cima? Pelo sim pelo não vou buscar água, disse a cozinheira, limpam-se-lhe aquelas crostas dopescoço, e eu começava a distingui-los um a um (...). A perdigueira lambia-me o queixo com a humidade da língua, agora que eu regressava, deitado, de um lugar distante, de um sonho turbulento e perturbado, o feitor levantou-me a cabeça e eu sentia a água nos cabelos e ao longo do canal das costas, Já pisca os olhos, disse uma criada para a cozinheira (...). Rodei devagarinho o nariz para um lado e para o outro, a experimentar, encolhi e distendi os ombros, fechei os dedos, e os músculos, os tendões, os nervos obedeciam-me de uma forma

de te ires embora, gritou-me a minha mãe, **Sinceramente que não entendo a tua benevolência com esta criança, Diogo, sinceramente que não entendo porque lhe consentes tudo, e o meu pai à cabeceira da mesa, calado, a fumar, a deixar cair a cinza do cigarro no prato em que se amontoavam as cascas e os caroços da fruta, não compreendo como não perdes a paciência com este malcriado, Diogo. Dobrei o guardanapo, enrolei-o na argola, e nisto o meu pai disse tranquilamente, sem mudar de posição, a apagar o cigarro, no rebordo de loiça, numa inesperada e repentina cautela, do lado oposto do candeeiro que lhe iluminava a gravata e lhe submergia a cara na sombra, Talvez por este ser o único dos filhos que me deste que tenho quase a certeza de ter feito. O quê?, disse a minha mãe a arredondar as órbitas, o quê? Um cão que não nos pertencia ladrava na rua, excitando os perdigueiros que galopavam em tropel para o vestibulo, a rosnar. Acho que ouviste lindamente, disse o meu pai, punha as mãos no fogo em como essas duas pertencem mais aos colhões do meu irmão do que aos meus, nasceram dos tomates daquele panelheiro fardado que vem cá aos domingos maçar toda a gente menos tu com idiotices de sargento. Os cães, erguidos nas patas**

zangasse comigo e me mandasse, sem sobremesa, para o quarto onde as bonecas me aguardavam, hirtas, no seu enervante espanto rosado. Capitão de merda, tenente do caralho, disse com doçura o meu pai a limpar o interior da boquilha com um palito. **Os cães, erguidos nas patas traseiras, raspavam a porta da rua com as unhas, as criadas iam e vinham numa pressa de catástrofe, um besouro preto e amarelo colou-se, cego, ao quebra-luz do candeeiro. O teu único filho?, disse a minha mãe devagar, com cada sílaba a pesar-lhe toneladas na boca, julgas que sou alguma prostituta, Diogo?, e ele, a sorrir, metendo a boquilha na algibeira, Claro que sim, meu coirão, por que motivo pensas que te fui desencantar a Vendas Novas, por que motivo pensas que casei contigo, puta e ainda por cima rica que mais se pode ambicionar, conta-me lá? O besouro, de asas encolhidas, aplanava-se contra o abajur, a minha irmã que não falava nunca raspava o cabo do garfo na toalha.** O meu pai andou de luto um ano inteiro, e durante os primeiros tempos reservava uma hora, à tarde, quando a vila se decompunha de calor, os milhafres se multiplicavam na bacia cor de marfim do céu.

preguiçosa e vaga (...). A bota do feitor cessou de me atormentar as costelas à medida que as minhas pupilas principiavam a focá-lo como os parafusos demorados dos microscópios: Calem-se que ele ouve tudo, disse a cozinheira (...). Abri a boca e a saliva pareceu-me doce no palato e nos dentes, um visco de geleia que me deslizou na garganta. O rosto do feitor aproximou-se de mim, soprando-me na cara o bafo avinagrado do tinto. Sente-se bem, senhor engenheiro?, é capaz de se levantar, senhor engenheiro? **Um cão que não nos pertencia ladrava na rua, excitando os perdigueiros que galopavam em tropel para o vestibulo, a rosnar. Os cães, erguidos nas patas traseiras, raspavam a porta da rua com as unhas, as criadas iam e vinham numa pressa de catástrofe, um besouro preto e amarelo colou-se, cego, ao quebra-luz do candeeiro,** Senhor engenheiro, disse o feitor a mandar embora as empregadas com a mão, sente-se fino, senhor engenheiro? A nuca ardia-me, a cozinheira desapareceu com o balde, o feitor segurava-me os braços a fim de me manter, sem tombar, na cadeira: Vai a tua casa buscar a espingarda, disse-lhe eu, logo à noite seguimos para Reguengos, às lebres.

**traseiras, raspavam a porta da rua com as unhas, as criadas iam e vinham numa pressa de catástrofe, um besouro preto e amarelo colou-se, cego, ao quebra-luz do candeeiro,** e saí da sala de jantar nas tintas para o leite creme a fazer Tchuc tchuc tchuc como os comboios. **O teu único filho?, disse a minha mãe devagar, com cada sílaba a pesar-lhe toneladas na boca, julgas que sou alguma prostituta, Diogo?, e ele, a sorrir, metendo a boquilha na algibeira, Claro que sim, meu coirão, por que motivo pensas que te fui desencantar a Vendas Novas, por que motivo pensas que casei contigo, puta e ainda por cima rica que mais se pode ambicionar, conta-me lá? O besouro, de asas encolhidas, aplanava-se contra o abajur, a minha irmã que não falava nunca raspava o cabo do garfo na toalha.**